

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**AUTORRETRATO E AUTORREPRESENTAÇÃO:  
VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA**

Kalinka Serafim

Trabalho de Projeto

Mestrado em Desenho

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Américo Marcelino

2019

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Kalinka Serafim, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “Autorretrato e autorrepresentação: variações sobre um tema”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

A handwritten signature in black ink that reads "Kalinka Serafim". The script is cursive and fluid, with the first letters of each name being capitalized and prominent.

Lisboa, 22/10/2019

## **Nota prévia**

Apesar da autora ser oriunda do Brasil e falante de português do Brasil, o texto do presente trabalho é escrito em português de Portugal, tendo sido feitas as adaptações necessárias à ortografia e expressões idiomáticas ou linguísticas para o português de Portugal. De acordo com as novas regras ortográficas, as palavras “autorrepresentação” e “autorretrato” sofreram mudanças na escrita, eliminando o hífen.

## **Resumo**

O presente trabalho “Autorretrato e autorrepresentação: variações sobre um tema” aborda a questão da autorrepresentação na arte através da criação de séries de autorretratos desenhados. O projeto tem caráter investigativo, e os desenhos foram desenvolvidos em série a partir da exploração de técnicas e materiais variados, ora tradicionais, ora menos convencionais. O processo criativo focou-se na elaboração de autorretratos a partir do uso de um espelho, item indispensável que nos permite observar o próprio rosto de forma direta. Os desenhos criados a partir da observação do reflexo foram se transformando ao longo do processo de desenvolvimento das séries, possibilitando a descoberta de novas formas representacionais que se afastam da reprodução mimética da imagem refletida no espelho. A forma como o rosto foi representado passou por grandes mudanças ao longo do desenvolvimento dos autorretratos. O uso do acaso na criação de manchas acidentais contribuiu para um registro gráfico mais livre e subjetivo, evitando a representação figurativa mais objetiva do rosto. A partir de experiências com ferramentas e técnicas variadas, foi possível encontrar novas respostas que expandiram a exploração dos elementos estruturais da linguagem gráfica do desenho com manchas, traços, texturas ou cor. O projeto apresenta uma pesquisa teórica referente ao tema em questão, e uma parte prática que relata as experimentações realizadas ao longo do desenvolvimento do trabalho, assim como os resultados obtidos a partir das pesquisas artísticas. As duas primeiras partes se concentram no estudo referente ao surgimento do autorretrato na história da arte; ao conceito de autorrepresentação, sobretudo na arte moderna e contemporânea; no estudo teórico referente a realização de desenhos em série; e na abordagem à questão da variação de um mesmo tema na prática artística. A terceira e última parte é focada no trabalho prático, ou seja, no processo de criação dos autorretratos.

## **Palavras-Chave**

Autorrepresentação; Autorretrato; Desenho; Série; Tema e Variação

## **Abstract**

The present work “Self-portrait and self-representation: variations on a theme” addresses the issue of self-representation in art through the creation of a series of drawn self-portraits. The project has an investigative character, and the drawings were developed in series from the exploration of varied techniques and materials, sometimes traditional, sometimes less conventional. The creative process focused on making self-portraits using a mirror, an indispensable item that allows us to observe our face directly. The drawings created from the reflection’s observation were transformed throughout the development process of the series, enabling the discovery of new representational forms that deviate from the mimetic reproduction of the mirror image. The way the face was represented went through major changes throughout the development of the self-portraits. The use of chance in the creation of accidental stains contributed to a more freely and subjective graphic registration, avoiding the more objective figurative representation of the face. From experiences with various tools and techniques, it was possible to find new answers that increased the exploration of structural elements of the drawing’s graphic language with stains, strokes, textures or color. The project presents a theoretical research related to the theme in question, and a practical part that reports the experiments performed during the development of the work, as well as the results obtained from the artistic research. The first two parts focus on the study of the emergence of self-portrait in art history; the concept of self-representation, especially in modern and contemporary art; in the theoretical study concerning the creation of serial drawings; and in approaching the issue of variation of the same theme in artistic practice. The third and last part focuses on the practical work, ie the process of creating the self-portraits.

## **Keywords**

Self-representation; Self-portrait; Drawing; Series; Theme and Variation

## **Agradecimentos**

Agradeço aos meus pais, Eduardo e Conceição, que me apoiaram e me proporcionaram a oportunidade de fazer um mestrado em desenho; e que mesmo distantes fisicamente, se fizeram presentes com palavras de incentivo. Agradeço também ao meu irmão Eduardo, pelo apoio moral e pela grande ajuda ao enviar fotos de páginas de livros que eu havia deixado no Brasil, e precisava para concluir partes da pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Doutor Américo Marcelino, que desde o primeiro momento me incentivou a desenvolver este trabalho. Obrigada por ter compartilhado todo o conhecimento que foi essencial para que este projeto fosse concluído; e por ter me guiado em um caminho que nem sempre esteve claro.

Agradeço as amigas que estiveram presentes durante esta jornada: Nina, Carol, Isabel, Luiza e Leonor. Obrigada por fazerem parte desta etapa da minha vida, e por tê-la deixado mais leve.

## Índice

Nota prévia.....	II
Resumo .....	III
Abstract.....	IV
Agradecimentos .....	V
<b>Índice de Figuras.....</b>	<b>VIII</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>1ª PARTE .....</b>	<b>3</b>
<b>Autorretrato e Autorrepresentação .....</b>	<b>3</b>
<b>I. O autorretrato através dos tempos.....</b>	<b>3</b>
<b>II. O autorrepresentar-se .....</b>	<b>9</b>
A ausência do artista na autorrepresentação .....	9
A autorrepresentação na escultura e instalação artística.....	11
A autorrepresentação na fotografia.....	15
<b>III. Casos de estudo .....</b>	<b>19</b>
1. Rembrandt van Rijn.....	19
2. Francis Bacon .....	23
3. Frida Kahlo.....	28
4. David Hockney.....	33
<b>2ª PARTE .....</b>	<b>39</b>
<b>Serielidade e Variações sobre um Tema .....</b>	<b>39</b>
<b>IV. Serielidade.....</b>	<b>39</b>
Minimalismo, arte abstrata e o desenvolvimento de séries.....	41
A metamorfose estilística nas séries de Vincent van Gogh .....	45
As séries de Picasso ao longo de suas fases .....	49
Andy Warhol e o uso mecânico da repetição serial .....	51
A diversidade nas séries de Gerhard Richter .....	54

<b>V. Tema e Variação .....</b>	<b>60</b>
A variação de tema nas séries de Claude Monet .....	61
De Picasso a Kossoff: alusão e variação a outras obras .....	64
A repetição e diferença na obra de Peter Dreher .....	70
<b>3ª PARTE .....</b>	<b>75</b>
<b>Trabalho artístico - memória descritiva .....</b>	<b>75</b>
<b>VI. Autorretratos: Processo de desenvolvimento das séries .....</b>	<b>75</b>
Processos e experiências .....	76
Materiais e suportes utilizados .....	79
Técnicas exploradas.....	79
<b>VII. Identificação das séries desenvolvidas .....</b>	<b>85</b>
Série 1 .....	85
Série 2 .....	86
Série 3 .....	87
Série 4 .....	87
Série 5 .....	89
Série 6 .....	90
Série 7 .....	91
Série 8 .....	93
Série 9 .....	96
Série 10 .....	97
Série 11 .....	99
Série 12 .....	100
<b>VIII. Apresentação do trabalho artístico.....</b>	<b>102</b>
Séries abandonadas.....	102
Processo de seleção e desenhos recusados.....	105
Agrupamentos e séries .....	106
Apresentação do projeto .....	108
<b>Conclusão .....</b>	<b>109</b>
<b>Referências .....</b>	<b>113</b>

# Índice de Figuras

**Nota:** As indicações técnicas das imagens obedecem à seguinte ordem: autor, título da obra, ano, técnica, dimensões, local, e crédito da reprodução fotográfica (quando houver). Os títulos são traduzidos quando se achar adequado. Quando houver omissão de algum dado significa que não se conhece a informação. As figuras que apresentam mais de uma imagem em sua composição estão referenciadas em bandas, e da esquerda para direita.

Figura 1.....	4
• Sandro Botticelli. <i>A Adoração dos Reis Magos</i> . c. 1475. Têmpera sobre painel. 111 x 134 cm. Florença: Galleria degli Uffizi.	
• Sandro Botticelli. <i>A Adoração dos Reis Magos</i> (detalhe). c. 1475. Têmpera sobre painel. Florença: Galleria degli Uffizi.	
• Andrea Mantegna. <i>Apresentação no Templo</i> . c. 1460. Têmpera sobre madeira. 67 x 86 cm. Berlim: Staatliche Museen.	
• Andrea Mantegna. <i>Apresentação no Templo</i> (detalhe). c. 1460. Têmpera sobre madeira. Berlim: Staatliche Museen.	
• Benozzo Gozzoli. <i>Procissão do Rei Mais Jovem</i> . 1459-60. Afresco. Capela do Florença: Palazzo Medici Riccardi.	
• Benozzo Gozzoli. <i>Procissão do Rei Mais Jovem</i> (detalhe). 1459-60. Afresco. Florença: Capela do Palazzo Medici Riccardi.	
• Jan van Eyck. <i>Giovanni Arnolfini e sua Esposa</i> . 1434. Óleo sobre carvalho. 82 x 60 cm. Londres: National Gallery.	
• Jan van Eyck. <i>Giovanni Arnolfini e sua Esposa</i> (detalhe). 1434. Óleo sobre carvalho. Londres: National Gallery.	
• Diego Velázquez. <i>Las Meninas</i> . 1656. Óleo sobre tela. 318 x 276 cm. Madri: Museo del Prado.	
• Diego Velázquez. <i>Las Meninas</i> (detalhe). 1656-57. Óleo sobre tela. Madri: Museo del Prado.	
Figura 2.....	6
• Albrecht Dürer. <i>Autorretrato com Peliça</i> . 1500. Óleo sobre painel. 67,1 x 48,7 cm. Munique: Alte Pinakothek.	
• Albrecht Dürer. <i>Autorretrato aos 26 Anos</i> . 1948. Óleo sobre painel. 52 x 41 cm. Madri: Museo del Prado.	
• Albrecht Dürer. <i>Autorretrato Nu</i> . c. 1505. Tinta da China e branca sobre papel. 29 x 15 cm. Weimar: Kunstsammlungen.	
• Gustave Courbet. <i>O Ateliê do Pintor</i> . 1855. Óleo sobre tela. 359 x 598 cm. Paris: Musée d'Orsay.	
• Gustave Courbet. <i>O Ateliê do Pintor</i> (detalhe). 1855. Óleo sobre tela. Paris: Musée d'Orsay.	
Figura 3.....	7
• Francis Bacon. <i>Estudo para Autorretrato</i> . 1980. Óleo sobre tela. 35,6 x 30,5 cm. Coleção privada.	
• João Jacinto. <i>Autorretrato</i> . 2009. Mídia mista sobre papel. 66 x 50 cm.	
• Pedro Cabrita Reis. <i>Os Cegos de Praga XII</i> . 1998. Tinta acrílica e grafite sobre papel. 141 x 100 cm. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.	
Figura 4.....	8
• Marlene Dumas. <i>Het Kwaad is Banaal (O Mal é Banal)</i> . 1984. Óleo sobre tela. 125,2 x 105,5 x 2,4 cm. Eindhoven: Van Abbe Museum.	
• Marlene Dumas. <i>A Doença Branca</i> . 1985. Óleo sobre papel. 125 x 105 cm. Coleção privada.	
Figura 5.....	11
• José Leonilson. <i>El Disierto</i> . 1991. Bordado sobre feltro. 62 x 37 cm. São Paulo: Coleção Theodorino Torquato Dias e Carmem Bezerra Dias. Reprodução fotográfica de Edouard Fraipont.	
• Liz Rideal. <i>Self-Portrait Right Thumb</i> . 1991. Colagem com 385 tiras fotográficas. 220 x 140 cm. Odense: Museet for Fotokunst.	
• Jorge Macchi. <i>Autorretrato</i> . 2003. Colagem com recortes de jornal. 183 x 53 cm. Coleção privada.	
• Robert Rauschenberg. <i>Booster</i> . 1967. Litografia e serigrafia. 72 x 36 cm. Nova York: Museum of Modern Art.	

- Figura 6..... 13
- Mark Manders. *Inhabited for a Survey (First Floor Plan from Self-Portrait as a building)*. 1986. Instalação: materiais de escrita, borrachas, ferramentas de pintura e tesouras. 8 x 257 x 90 cm. Chicago: The Art Institute of Chicago.
  - Maurizio Cattelan. *Bidibodibiboo*. 1996. Instalação: esquilo taxidermizado, cerâmica, fórmica, madeira, tinta e aço. Londres: Laure Genillard Gallery.
  - Maurizio Cattelan. *Spermini*. 1997. Máscara de látex pintadas. 16,5 x 8,9 x 9,5 cm cada. Paris: Collection Fondation Louis Vuitton (2018). Reprodução fotográfica de Marc Damage.
  - Louise Bourgeois. *Cell (Hands and Mirror)*. 1995. Mármore, metal pintado e espelho. 160 x 121,9 x 114,3 cm. Reprodução fotográfica de Charles Mayer.
  - Louise Bourgeois. *Cell (You Better Grow Up)*. 1993. Aço, vidro, mármore, cerâmica e madeira. 210,8 x 208,3 x 212,1 cm.
- Figura 7..... 14
- Ron Mueck. *Mask*. 1997. Resina de poliéster e mídia mista. 158 x 153 x 124 cm. Coleção de J Tomilson and Janine Wolf Hill.
  - Ron Mueck. *Mask II*. 2002. Resina de poliéster e mídia mista. 77 x 118 x 85 cm. Londres: Anthony d'Offay.
  - Evan Penny. *Self-Portrait*. 2003. Silicone, pigmento, cabelo, tecido. 70 x 60 x 12 cm.
  - Evan Penny. *Self-Portrait (vista lateral)*. 2003. Silicone, pigmento, cabelo e tecido. 70 x 60 x 12 cm.
  - Evan Penny. *Self-Portrait (detalhe)*. 2003. Silicone, pigmento, cabelo e tecido.
- Figura 8..... 15
- Marc Quinn. *Self*. 1991. Sangue, aço inoxidável, Perspex e equipamento de refrigeração. 208 x 63 x 63 cm.
  - Marc Quinn. *Self*. 1996. Sangue, aço inoxidável, Perspex e equipamento de refrigeração. 208 x 63 x 63 cm.
  - Marc Quinn. *Self*. 2001. Sangue, aço inoxidável, Perspex e equipamento de refrigeração. 208 x 63 x 63 cm.
  - Marc Quinn. *Self*. 2006. Sangue, aço inoxidável, Perspex e equipamento de refrigeração. 208 x 63 x 63 cm.
- Figura 9..... 16
- Walker Evans. *Self-Portraits*. 1927. Impressões em gelatina de prata. 6,1 x 3,7 cm cada.
  - Angus McBean. *Angus McBean*. 1947. Impressão em brometo. 51,3 x 52,2 cm. Londres: National Portrait Gallery.
  - Arnulf Rainer. *Angst*. 1969-73. Óleo sobre fotografia. 120 x 88 cm. Coleção privada.
- Figura 10..... 17
- Claude Cahun. *Autoportrait*. 1928. Impressão em gelatina de prata. 9,2 x 6,7 cm. São Francisco: São Francisco Museum of Modern Art.
  - Claude Cahun. *I am in training, don't kiss me*. 1927. Impressão em gelatina de prata. 11,7 x 8,9 cm. Norwich: Norwich University of the Arts.
  - Claude Cahun. *Self-Portrait as Elle in Barbe Bleu*. 1929. Impressão em gelatina de prata. 11,7 x 8,8 cm.
- Figura 11..... 18
- Cindy Sherman. *Untitled #210*. 1989. Impressão cromogênica em cores. 170,2 x 114,3 cm.
  - Cindy Sherman. *Untitled #193*. 1989. Impressão cromogênica em cores. 124 x 106,5 cm.
  - Cindy Sherman. *Untitled #205*. Impressão cromogênica em cores. 1989. 135,9 x 102,2 cm.
  - Cindy Sherman. *Untitled Film Still #21*. 1978. Impressão em gelatina de prata. 20,3 x 25,4 cm.
  - Cindy Sherman. *Untitled Film Still #16*. 1978. Impressão em gelatina de prata. 25,4 x 20,3 cm.
  - Cindy Sherman. *Untitled #155*. 1985. Impressão cromogênica em cores. 184,2 x 125,1 cm.
- Figura 12..... 20
- Rembrandt van Rijn. *Autorretrato com Expressão de Raiva*. 1630. Gravura. 7,5 x 7,5 cm. Amsterdam: Rijksmuseum.
  - Rembrandt van Rijn. *Autorretrato de Boca Aberta*. 1630. Gravura. 8,1 x 7,2 cm. Amsterdam: Rijksmuseum.
  - Rembrandt van Rijn. *Autorretrato Sorrindo*. 1630. Gravura. 5 x 4,4 cm. Haarlem: Teyles Museum.
  - Rembrandt van Rijn. *Autorretrato de Olhos Arregalados*. 1630. Gravura. 5,1 x 4,6 cm. Amsterdam: Rijksmuseum.
- Figura 13..... 21
- Rembrandt van Rijn. *O Martírio de Santo Estevão*. 1925. Óleo sobre painel. 90 x 124 cm. Lyon: Musée des Beaux-Arts.
  - Rembrandt van Rijn. *O Martírio de Santo Estevão (detalhe)*. 1925. Óleo sobre painel. Lyon: Musée des Beaux-Arts.
  - Rembrandt van Rijn. *A Elevação da Cruz*. c. 1633. Óleo sobre tela. 96 x 72 cm. Munique: Alte Pinakothek.
  - Rembrandt van Rijn. *A Elevação da Cruz (detalhe)*. c. 1633. Óleo sobre tela. Munique: Alte Pinakothek.
- Figura 14..... 22
- Rembrandt van Rijn. *Autorretrato na Janela*. 1648. Gravura. 16 x 13 cm. Amsterdam: Rijksmuseum.

- Rembrandt van Rijn. *Autorretrato em Vestimentas do Século XVI*. 1638. Gravura. 13,5 x 10,4 cm. Amsterdam: Rijksmuseum.
  - Rembrandt van Rijn. *Autorretrato em Traje Oriental com Poodle*. 1631-33. Óleo sobre painel. 67 x 52 cm. Paris: Musée du Petit Palais.
- Figura 15..... 25
- Francis Bacon. *Autorretrato*. 1976. Óleo sobre tela. 35,5 x 30,5 cm. Marseille: Musée Cantini.
  - Francis Bacon. *Autorretrato*. 1972. Óleo sobre tela. 35,5 x 30,5 cm. Coleção privada.
  - Francis Bacon. *Autorretrato*. 1969. Óleo sobre tela. 35,5 x 30,5 cm. Coleção privada.
- Figura 16..... 26
- Francis Bacon. *Autorretrato*. 1971. Óleo sobre tela. 35,5 x 30,5 cm. Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.
  - Francis Bacon. *Autorretrato*. 1969. Óleo sobre tela. 35,5 x 30,5 cm. Coleção privada.
  - Francis Bacon. *Autorretrato*. 1973. Óleo sobre tela. 35,5 x 30,5 cm. Coleção privada.
  - Francis Bacon. *Autorretrato com Olho Machucado*. 1972. Óleo sobre tela. 35,5 x 30,5 cm. Coleção privada.
  - Francis Bacon. *Estudo para Autorretrato*. 1973. Óleo sobre tela. 35,5 x 30,5 cm. Coleção privada.
  - Francis Bacon. *Autorretrato*. 1972. Óleo sobre tela. 35,5 x 30,5 cm. Coleção privada.
- Figura 17..... 29
- Frida Kahlo. *A Coluna Partida*. 1944. Óleo sobre masonite. 39,8 x 30,5 cm. Cidade do México: Museo Dolores Olmedo Patiño.
  - Frida Kahlo. *Sem Esperança*. 1945. Óleo sobre masonite. 28 x 36 cm. Cidade do México: Museo Dolores Olmedo Patiño.
- Figura 18..... 31
- Frida Kahlo. *As Duas Fridas*. 1939. Óleo sobre tela. 173,5 x 173 cm. Cidade do México: Museo de Arte Moderno.
  - Frida Kahlo. *Autorretrato com Cabelo Cortado*. 1940. Óleo sobre tela. 40 x 27,9 cm. Nova York: Museum of Modern Art.
  - Frida Kahlo. *Autorretrato como uma Tehuana*. 1943. Óleo sobre masonite. 76 x 61 cm. Cidade do México: Coleção de Jacques e Natasha Gelman, The Vergel Foundation.
  - Frida Kahlo. *Hospital Henry Ford*. 1932. Óleo sobre chapa de metal. 31 x 38,5 cm. Cidade do México: Museo Dolores Olmedo Patiño.
  - Frida Kahlo. *Frida e o Aborto*. 1932. Litografia sobre papel. 31,7 x 24 cm. Cidade do México: Museo Dolores Olmedo Patiño.
- Figura 19..... 32
- Frida Kahlo. *Autorretrato com Pequeno Macaco*. 1945. Óleo sobre masonite. 56 x 41,5 cm. Cidade do México: Museo Dolores Olmedo Patiño.
  - Frida Kahlo. *O Cervo Ferido*. 1946. Óleo sobre masonite. 22,4 x 30 cm. Houston: Coleção de Carolyn Farb.
  - Frida Kahlo. *Autorretrato ao Longo da Fronteira entre México e Estados Unidos*. 1932. Óleo sobre chapa de metal. 31 x 35 cm. Nova York: María Rodriguez de Reyero Collection.
- Figura 20..... 34
- David Hockney. *Self-Portrait*. 1954. Litografia. 29,2 x 26 cm.
  - David Hockney. *Self-Portrait*. 1954. Colagem sobre jornal. 41,9 x 29,9 cm. Coleção privada.
  - David Hockney. *Self-Portrait, Los Angeles, October 5, 2000*. 2000. Carvão e guache sobre papel. 76,2 x 51,4 cm.
  - David Hockney. *Self-Portrait in Black Sweater*. 2003. Aquarela sobre papel. 60,9 x 46,2 cm.
- Figura 21..... 35
- David Hockney. *Self-Portrait with Mounth Open*. 1983. Carvão sobre papel. 76,2 x 57,2 cm.
  - David Hockney. *Self-Portrait with Tie*. 1983. Carvão sobre papel. 76,2 x 57,2 cm.
  - David Hockney. *Self-Portrait Baden-Baden, 10th June, 1999*. 1999. Grafite sobre papel. 38,1 x 28,5 cm.
  - David Hockney. *Self-Portrait without Shirt*. 1983. Carvão sobre papel. 76,2 x 57,2 cm.
  - David Hockney. *Self-Portrait, London, 13th June 1999*. 1999. Grafite sobre papel. 38,1 x 40 cm.
  - David Hockney. *Self-Portrait 25th Oct*. 1983. 1983. Carvão sobre papel. 55 x 46,3 cm.
  - David Hockney. *Self-Portrait with Check Jacket*. 1983. Carvão sobre papel. 76,2 x 57,2 cm.
  - David Hockney. *Self-Portrait with Striped Shirt and Tie*. 1983. Carvão sobre papel. 57,2 cm.
- Figura 22..... 36
- David Hockney. *My parentes and Myself*. 1976. Óleo sobre tela com fita adesiva. 182,8 x 182,8 cm.
  - David Hockney. *Myself and My Heroes*. 1976. Gravura. 26 x 50,1 cm.
  - David Hockney. *Artist and Model*. 1973-74. Gravura. 57,5 x cm.
  - David Hockney. *Photographing Annie Leibovitz While She's Photographing Me, Mojave Desert, Feb. 1983*. 1983. Colagem fotográfica. 65,7 x 156,8 cm.

- David Hockney. *Man Looking for His Glasses, April 1986*. 1986. Impressão caseira executada em uma copiadora de escritório. 21,6 x 27,9 cm.
  - David Hockney. *Self-Portrait, July 1986*. 1986. Impressão caseira executada em uma copiadora de escritório (dois painéis). 55,9 x 21,6 cm.
- Figura 23..... 40
- Josef Albers. *Homage to the Square*. 1950-1954. . Óleo sobre masonite. 30,5 x 30,5 cm.
  - Josef Albers. *Homage to the Square: Advancing Spring*. 1952. Óleo sobre masonite. 40,6 x 40, 6 cm.
  - Josef Albers. *Homage to the Square: Into the Open*. 1952. Óleo sobre madeira. 53,3 x 53,3 cm.
  - Josef Albers. *Homage to the Square: Guarded*. 1952. Óleo sobre masonite. 60,9 x 60,9 cm.
- Figura 24..... 42
- Donald Judd. *Sem título*. 1991. Madeira compensada e acrílico (seis caixas). 100,1 x 100,1 x 49,8 cm cada caixa. Beacon: Dia:Beacon. Reprodução fotográfica de Don Stahl.
  - Ad Reinhardt. *Abstract Painting*. 1962. Óleo sobre tela em moldura pintada pelo artista. 76,5 x 76,5 cm. Lisboa: Museu Coleção Berardo.
  - Ad Reinhardt. *Black*. c. 1954. Óleo sobre tela. 127,6 x 68, 6 cm.
- Figura 25..... 43
- Frank Stella. *The Marriage of Reason and Squalor, II*. 1959. Esmalte sobre tela. 230,5 x 337,3 cm. Nova York: Museum of Modern Art.
  - Kenneth Noland. *Turnsole*. 1961. Tinta de polímero sintético sobre tela. 239 x 239 cm. Nova York: Museum of Modern Art.
  - Kenneth Noland. *Blue Veil*. 1963. Tinta de polímero sintético sobre tela. 177,6 x 177,6 cm. Nova York: Museum of Modern Art.
- Figura 26..... 44
- Morris Louis. *Salient*. 1954. 189,2 x 252,1 cm. Resina acrílica sobre tela. Nova York: Coleção privada.
  - Morris Louis. *Beta Alpha*. 1960. 257,8 x 391,2 cm. Resina acrílica sobre tela. São Francisco: Coleção privada.
  - Morris Louis. *Hird Element*. 1961. 217,2 x 129,5 cm. Resina acrílica sobre tela. Greenwich: Coleção privada.
- Figura 27..... 45
- Yves Klein. *Untitled Blue Monochrome (IKB 103)*. 1956. Pigmento seco e resina sintética sobre gaze montada sobre painel. 78,7 x 55,8 cm. Lisboa: Museu Coleção Berardo.
  - Yves Klein. *Untitled Anthropometry (ANT 29)*. 1960. 1956. Pigmento seco e resina sintética sobre papel montada sobre tela. 66 x 50,8 cm.
  - Yves Klein. *Colored Water, Leaves and Branches (COS 1)*. 1960. Pigmento seco e resina sintética sobre papel. 64,7 x 50,8 cm. Munique: Staatliche Graphische Sammlung.
- Figura 28..... 46
- Vincent van Gogh. *Paisagem perto de Auvers: Campos de Trigo*. 1890. Óleo sobre tela. 74 x 92 cm. Munique: Neue Pinakothek.
  - Vincent van Gogh. *Campo de Trigo com Ceifeira ao Nascer do Sol*. 1889. Óleo sobre tela. 73 x 92 cm. Amsterdam: Van Gogh Museum.
- Figura 29..... 47
- Vincent van Gogh. *Vaso com Quatorze Girassóis*. 1888. Óleo sobre tela. 93 x 73 cm. Londres: The National Gallery.
  - Vincent van Gogh. *Vaso com Doze Girassóis*. 1888. Óleo sobre tela. 91 x 72 cm. Munique: Neue Pinakothek.
  - Vincent van Gogh. *Girassóis*. 1889. Óleo sobre tela. 95 x 73 cm. . Amsterdam: Van Gogh Museum.
- Figura 30..... 48
- Vincent van Gogh. *Noite Estrelada*. 1889. Óleo sobre tela. 74 x 92 cm. Nova York: Museum of Modern Art.
  - Vincent van Gogh. *Ciprestes*. 1889. Óleo sobre tela. 93 x 74 cm. Nova York: Metropolitan Museum of Art.
  - Vincent van Gogh. *Ciprestes com Duas Figuras Femininas*. 1889. Óleo sobre tela. 92 x 73 cm. Otterlo: Rijksmuseum Kröller-Müller.
  - Vincent van Gogh. *Autorretrato com Orelha Enfaixada*. 1889. Óleo sobre tela. 60 x 49 cm. Londres: Courtland Gallery.
  - Vincent van Gogh. *Autorretrato com Chapéu de Feltro Cinza*. 1887. Óleo sobre tela. 44,5 x 37,2 cm. Amsterdam: Van Gogh Museum.
  - Vincent van Gogh. *Autorretrato*. 1887. Óleo sobre cartão. 41 x 33 cm. Amsterdam: Van Gogh Museum.
- Figura 31..... 50
- Pablo Picasso. *A Refeição do Cego*. 1903. Óleo sobre tela. 95,3 x 94,6 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art.
  - Pablo Picasso. *As Duas Irmãs*. 1902. Óleo sobre tela colada em painel. 152 x 100 cm. São Petersburgo: The State Hermitage Museum.

- Pablo Picasso. *O Velho Guitarrista*. 1903. Óleo sobre tela. 122,9 x 82,6 cm. Chicago: Art Institute of Chicago.
  - Pablo Picasso. *A Vida*. 1903. Óleo sobre tela. 196,5 x 129,2 cm. Cleveland: Cleveland Museum of Art.
  - Pablo Picasso. *A Família de Saltimbancos*. 1905. Óleo sobre tela. 212,8 x 229,6 cm. Washington DC: National Gallery of Art.
  - Pablo Picasso. *O Ator*. 1904-5. Óleo sobre tela. 196,2 x 115,3 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art.
  - Pablo Picasso. *Os Dois Saltimbancos*. 1901. Óleo sobre tela. 73 x 60 cm. Moscou: Pushkin Museum.
- Figura 32..... 51
- Pablo Picasso. *As Meninas de Avignon*. 1907. Óleo sobre tela. 243,9 x 233,7 cm. Nova York: Museum of Modern Art.
  - Pablo Picasso. *Guernica*. 1937. Óleo sobre tela. 349,3 x 776,6 cm. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
  - Pablo Picasso. *A Guerra*. 1952. Óleo sobre madeira aglomerada. 450 x 1050 cm. Vallauris: Temple de la Paix.
  - Pablo Picasso. *A Paz*. 1952. Óleo sobre madeira aglomerada. 450 x 1050 cm. Vallauris: Temple de la Paix.
- Figura 33..... 52
- Andy Warhol. *210 Coca-Cola Bottles*. 1962. Óleo sobre tela. 209,5 x 266,7 cm. Nova York: Coleção privada.
  - Andy Warhol. *80 Two-Dollar Bills*. 1962. Serigrafia sobre linho. 209,5 x 96,5 cm. Colônia: Wallraf-Richartz Museum.
  - Andy Warhol. *32 Soup Cans*. 1962. Tinta acrílica sobre tela (32 telas). 50,8 x 40,6 cm cada tela. Nova York: Museum of Modern Art.
- Figura 34..... 54
- Andy Warhol. *Twenty-Five Colored Marilyns*. 1962. Tinta acrílica sobre tela. 208,3 x 168,3 cm. Fort Worth: Modern Art Museum of Fort Worth.
  - Andy Warhol. *Marilyn Diptych*. 1962. Tinta acrílica sobre tela (duas telas). 205,4 x 144, 8 cm cada tela. Londres: Tate Modern.
  - Andy Warhol. *Red Elvis*. 1962. Tinta acrílica e serigrafia sobre linho. 176,5 x 132 cm. Zurique: Galerie Bischofberger.
  - Andy Warhol. *Optical Car Crash*. 1962. Tinta de serigrafia sobre tinta sintética de polímero sobre tela. 208 x 208,3 cm. Basileia: Kunstmuseum.
  - Andy Warhol. *Tuna-fish Disaster*. 1963. Tinta sintética de polímero e serigrafia sobre tela. 316 x 211 cm. Londres: Saatchi Collection.
  - Andy Warhol. *Orange Disaster #5*. 1963. Tinta acrílica, tinta de serigrafia e grafite sobre tela. 269,2 x 207 cm. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Museum.
- Figura 35..... 55
- Gerhard Richter. *Morte*. 1963. Óleo sobre tela. 100 x 150 cm. Nova York: Museum of Modern Art.
  - Gerhard Richter. *Mulher com Guarda-chuva*. 1964. Óleo sobre tela. 160 x 95 cm. Zurique: Daros Collection.
  - Gerhard Richter. *Oito Estudantes de Enfermagem*. 1966. Óleo sobre tela (oito telas). 95 x 70 cada tela.
  - Gerhard Richter. *Silicato* (catálogo: 885-2). 2003. Óleo sobre tela. 290 x 290 cm. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
  - Gerhard Richter. *Silicato* (catálogo: 885-1). 2003. Óleo sobre tela. 290 x 290 cm. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
  - Gerhard Richter. *Silicato* (catálogo: 885-4). 2003. Óleo sobre tela. 290 x 290 cm. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
  - Gerhard Richter. *Atlas* (folha: 743). 2006. Imagens de estruturas diversas e silicato. 56,2 x 73 cm. Munique: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.
- Figura 36..... 56
- Gerhard Richter. *Eighteen Colour Charts*. 1966. Laca sobre Alucobond. 250 x 450 cm. Baden-Baden: Museum Frieder Burda.
  - Gerhard Richter. *1024 Colours*. 1973. Laca sobre tela. 299 x 299 cm. Krefeld: Kunstmuseen Krefeld.
- Figura 37..... 57
- Gerhard Richter. *48 Retratos, Alfred Mombert*. 1971-72. Óleo sobre tela. 70 x 55 cm. Colônia: Museum Ludwig.
  - Gerhard Richter. *48 Retratos, Thomas Mann*. 1971-72. Óleo sobre tela. 70 x 55 cm. Colônia: Museum Ludwig.
  - Gerhard Richter. *Atlas* (folha: 33). 1971. Imagens de retratos variados. 66,7 x 51,7 cm. Munique: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.
- Figura 38..... 58
- Gerhard Richter. *Morte*. 1988. Óleo sobre tela. 62 x 67 cm. Nova York: Museum of Modern Art.

- Gerhard Richter. *Cela*. 1988. Óleo sobre tela. 112 x 102 cm. Nova York: Museum of Modern Art.
  - Gerhard Richter. *Homem Baleado I*. 1988. Óleo sobre tela. 100 x 140 cm. Nova York: Museum of Modern Art.
  - Gerhard Richter. *Confronto I*. 1988. Óleo sobre tela. 112 x 102 cm. Nova York: Museum of Modern Art.
  - Gerhard Richter. *Firenze (30/99)*. 2000. Óleo sobre fotografia colorida. 12 x 12 cm.
  - Gerhard Richter. *Firenze (28/99)*. 2000. Óleo sobre fotografia colorida. 12 x 12 cm.
  - Gerhard Richter. *Firenze (79/99)*. 2000. Óleo sobre fotografia colorida. 12 x 12 cm.
  - Gerhard Richter. *Firenze (83/99)*. 2000. Óleo sobre fotografia colorida. 12 x 12 cm.
- Figura 39..... 59
- Gerhard Richter. *Sem título (verde)*. 1971. Óleo sobre tela. 200 x 200 cm.
  - Gerhard Richter. *Cage 1*. 2006. Óleo sobre tela. 290 x 290 cm. Londres: Tate Modern (empréstimo de uma coleção privada).
  - Gerhard Richter. *Cage 4*. 2006. Óleo sobre tela. 290 x 290 cm. Londres: Tate Modern (empréstimo de uma coleção privada).
  - Gerhard Richter. *Sindab*. 2008. Esmalte na parte de trás do vidro. 30 x 24 cm. Colônia: Museum Ludwig.
  - Gerhard Richter. *Gerhard Richter. Sindab*. 2008. Esmalte na parte de trás do vidro. 30 x 24 cm. Colônia: Museum Ludwig.
  - Gerhard Richter. *Alladin*. 2010. Laca na parte de trás do vidro. 50 x 37 cm. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen (empréstimo de uma coleção privada).
  - Gerhard Richter. *Alladin*. 2010. Laca na parte de trás do vidro. 50 x 37 cm. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen (empréstimo de uma coleção privada).
- Figura 40..... 62
- Claude Monet. *Monte de Feno, Efeito da Neve, Manhã*. 1890. Óleo sobre tela. 65 x 92 cm. Boston: Museum of Fine Arts.
  - Claude Monet. *Montes de Feno, Efeito de Geada Branca*. 1891. Óleo sobre tela. 65 x 92 cm. Edimburgo: National Gallery of Scotland.
  - Claude Monet. *Montes de Feno em Giverny*. 1886. Óleo sobre tela. 61 x 82 cm. São Petersburgo: The State Hermitage Museum.
  - Claude Monet. *Álamos nas Margens do Rio Epte*. 1891. Óleo sobre tela. 100 x 65 cm. Filadélfia: Museum of Art.
  - Claude Monet. *Álamos, Três Árvores Cor de Rosa, Outono*. 1891. Óleo sobre tela. 93 x 74 cm. Filadélfia: Museum of Art.
  - Claude Monet. *Três Álamos, Verão*. 1891. Óleo sobre tela. 92 x 73 cm. Tóquio: National Museum of Western Art.
  - Claude Monet. *Álamos nas Margens do Epte*. 1891. Óleo sobre tela. 88 x 93 cm. Coleção privada.
- Figura 41..... 63
- Claude Monet. *Catedral de Rouen em Plena Luz do Sol*. 1893. Óleo sobre tela. 107 x 73 cm. Paris: Musée d'Orsay.
  - Claude Monet. *Catedral de Rouen, Efeitos da Luz da Manhã*. 1893. Óleo sobre tela. 107 x 73 cm. Paris: Musée d'Orsay.
  - Claude Monet. *Catedral de Rouen, Noite*. 1894. Óleo sobre tela. 100 x 65 cm. Moscou: Pushkin Museum.
- Figura 42..... 64
- Claude Monet. *Lírios d'Água*. 1905. Óleo sobre tela. 90 x 100 cm. Boston: Museum of Fine Arts.
  - Claude Monet. *Lírios d'Água*. 1906. Óleo sobre tela. 88 x 93 cm. Chicago: Art Institute.
  - Claude Monet. *Lírios d'Água*. 1916. Óleo sobre tela. 200 x 200 cm. Tóquio: Bridgestone Museum of Art.
  - Claude Monet. *Lírios d'Água*. 1919. Óleo sobre tela. 100 x 200 cm. Coleção privada.
- Figura 43..... 66
- Diego Velázquez. *Las Meninas*. 1656. Óleo sobre tela. 318 x 276 cm. Madri: Museo del Prado.
  - Pablo Picasso. *Las Meninas*. 1957. Óleo sobre tela. 194 x 260 cm. Barcelona: Museu Picasso.
  - Pablo Picasso. *Las Meninas*. 1957. Óleo sobre tela. 46 x 38 cm. Barcelona: Museu Picasso.
  - Pablo Picasso. *Las Meninas (Infanta Margarida María)*. 1957. Óleo sobre tela. 100 x 81 cm. Barcelona: Museu Picasso.
  - Pablo Picasso. *Las Meninas (María Agustina Sarmiento)*. 1957. Óleo e lápis oleoso sobre tela. 45,9 x 38 cm. Barcelona: Museu Picasso.
  - Pablo Picasso. *Las Meninas*. 1957. Óleo sobre tela. 35 x 27 cm. Barcelona: Museu Picasso.
  - Pablo Picasso. *Las Meninas (Infanta Margarida María)*. 1957. Óleo sobre tela. 41 x 33 cm. Barcelona: Museu Picasso.
- Figura 44..... 67
- Eugène Delacroix. *As Mulheres de Argel*. 1834. Óleo sobre tela. 180 x 229 cm. Paris: Musée du Louvre.
  - Pablo Picasso. *As Mulheres de Argel (Versão "O")*. 1955. Óleo sobre tela. 114 x 146,4 cm. Coleção privada.

- Pablo Picasso. *As Mulheres de Argel*. 1955. Óleo sobre tela. 46 x 54,9 cm. São Francisco: São Francisco Museum of Modern Art.
- Edouard Manet. *O Almoço na Relva*. 1863. Óleo sobre tela. 208 x 265 cm. Paris: Musée d’Orsay.
- Pablo Picasso. *O Almoço na Relva*. 1960. Óleo sobre tela. 129 x 195 cm. Paris: Musée National Picasso.
- Pablo Picasso. *O Almoço na Relva*. 1962. Gravura sobre linóleo. 53,3 x 64,5 cm. Nova York: Museum of Modern Art.
- Nicolas Poussin. *O Rapto das Sabinas*. 1634-35. Óleo sobre tela. 154,6 x 209,9 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art.
- Jacques-Louis David. *A Intervenção das Sabinas*. 1799. Óleo sobre tela. 385 x 522 cm. Paris: Musée du Louvre.
- Pablo Picasso. *O Rapto das Sabinas*. 1962. Óleo sobre tela. 97 x 130 cm. Paris: Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou.
- Pablo Picasso. *O Rapto das Sabinas*. 1963. Óleo sobre tela. 195,5 x 130 cm. Boston: Museum of Fine Arts.

Figura 45..... 69

- Rembrandt van Rijn. *Mulher banhando-se num Riacho*. 1654 Óleo sobre carvalho. 61,8 x 47 cm. Londres: The National Gallery.
- Leon Kossoff. *A partir de Rembrandt: Mulher banhando-se num Riacho*. Gravura. 19 x 15 cm.
- Leon Kossoff. *A partir de Rembrandt: Mulher banhando-se num Riacho*. 1982. Óleo sobre painel. 58,4 x 48,3 cm. Coleção privada.
- Rembrandt van Rijn. *Ecce Homo*. 1634. Óleo sobre papel montado sobre tela. 54,5 x 44,5 cm. Londres: The National Gallery.
- Leon Kossoff. *A partir de Rembrandt: Ecce Homo*. Giz colorido sobre papel. 59,3 x 50,8 cm.
- Leon Kossoff. *A partir de Rembrandt: Ecce Homo*. 1999. Óleo sobre painel. 142 x 122 cm.
- Leon Kossoff. *King’s Cross, Evening II*. 1997. Carvão e pastel sobre papel. 59,5 x 84 cm. Coleção privada.
- Nicolas Poussin. *O Triunfo de Pan*. 1636. Óleo sobre tela. 135,9 x 146 cm. Londres: The National Gallery.
- Leon Kossoff. *A partir de Poussin: O Triunfo de Pan*. 1998. Óleo sobre painel. 135 x 143 cm.
- Leon Kossoff. *A partir de Poussin: O Triunfo de Pan*. Giz colorido sobre papel. 51,2 x 59,4 cm.
- Nicolas Poussin. *Céfalo e Aurora*. c. 1630. Óleo sobre tela. 96,9 x 131,3 cm. Londres: The National Gallery.
- Leon Kossoff. *A partir de Poussin: Céfalo e Aurora*. Pastel, carvão e tinta sobre papel. 57,8 74,9 cm.
- Leon Kossoff. *A partir de Poussin: O Rapto das Sabinas*. Giz preto e branco sobre papel. 56 x 76,5 cm. Coleção privada.

Figura 46..... 70

- Francisco de Goya. *The Madhouse*. c.1815-19. Óleo sobre painel. 45 x 72 cm. Madri: Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Leon Kossoff. *A partir de Goya: The Madhouse*. Giz preto sobre papel. 55,7 x 81,2 cm.

Figura 47..... 72

- Peter Dreher. *Tag um Tag ist Guter Tag, Nr. 8*. 1974. Óleo sobre tela. 25 x 20 cm.
- Peter Dreher. *Tag um Tag ist Guter Tag, Nr. 23*. 1981. Óleo sobre tela. 25 x 20 cm.
- Peter Dreher. *Tag um Tag ist Guter Tag, Nr. 1237*. 1996. Óleo sobre tela. 25 x 20 cm.
- Peter Dreher. *Tag um Tag ist Guter Tag, Nr. 233*. 1978. Óleo sobre tela. 25 x 20 cm.
- Peter Dreher. *Tag um Tag ist Guter Tag, Nr. 1354*. 1995. Óleo sobre tela. 25 x 20 cm.
- Peter Dreher. *Tag um Tag ist Guter Tag, Nr. 1718*. 1999. Óleo sobre tela. 25 x 20 cm.
- Peter Dreher. *Tag um Tag ist Guter Tag, Nr. 694*. 1985. Óleo sobre tela. 25 x 20 cm.
- Peter Dreher. *Tag um Tag ist Guter Tag, Nr. 1893*. 2009. Óleo sobre tela. 25 x 20 cm.
- Peter Dreher. *Tag um Tag ist Guter Tag, Nr. 1910*. 2009. Óleo sobre tela. 25 x 20 cm.
- Peter Dreher. *Tag um Tag ist Guter Tag, Nr. 2151*. 2005. Óleo sobre tela. 25 x 20 cm.

Figura 48..... 73

- Peter Dreher. *Tigela de Vidro com Lâmpada Nr. 1 (série Vitrines)*. 2004. 40 x 40 cm.
- Peter Dreher. *Tigela de Vidro com Berinjela (série Vitrines)*. 2004. 40 x 40 cm.
- Peter Dreher. *Flor de Cravo 1/59*. 1976. Óleo sobre cartão. 15 x 10 cm.
- Peter Dreher. *Flor de Cravo 10/59*. 1976. Óleo sobre cartão. 15 x 10 cm.
- Peter Dreher. *Flor de Cravo 15/59*. 1976. Óleo sobre cartão. 15 x 10 cm.
- Peter Dreher. *Crânio Nr. 4*. 2006. Guache sobre papel. 30 x 21 cm.
- Peter Dreher. *Crânio Nr. 22*. 2006. Guache sobre papel. 30 x 21 cm.
- Peter Dreher. *Crânio*. 2005. Guache sobre papel. 150 x 300 cm.

Figura 49..... 78

- Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato em grande formato. 2019. Tinta da China sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.
- Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato em grande formato. 2019. Tinta da China sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.

• Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato em grande formato. 2019. Tinta da China sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.	
Figura 50.....	80
• Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato. 2018. Lápis litográfico sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.	
• Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato. 2019. Caneta esferográfica sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.	
Figura 51.....	82
• Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato. 2018. Aquarela sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.	
• Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato. 2019. Aquarela sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.	
• Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato. 2019. Tinta acrílica sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.	
• Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato. 2019. Tinta acrílica sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.	
• Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato. 2019. Tinta da China e tinta guache sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.	
Figura 52.....	83
• Todas as imagens apresentam as mesmas indicações técnicas: Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato. 2019. Tinta da China sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.	
Figura 53.....	84
• Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato. 2019. Tinta da China sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.	
• Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato. 2019. Tinta da China sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.	
• Kalinka Serafim. Processo de desenvolvimento de autorretrato. 2019. Tinta da China sobre papel. Registro fotográfico: arquivo pessoal.	
Figura 54.....	85
• Todas as imagens apresentam as mesmas indicações técnicas: Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018. Lápis litográfico sobre papel. 32,5 x 25 cm.	
Figura 55.....	86
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018. Grafite sobre papel. 30,5 x 23 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018. Grafite sobre papel. 32,5 x 25 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018. Grafite sobre papel. 30,5 x 22,8 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018. Grafite sobre papel. 32,5 x 25 cm.	
Figura 56.....	87
• Todas as imagens apresentam as mesmas indicações técnicas: Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018. Tinta da China sobre papel. 35 x 25 cm.	
Figura 57.....	88
• Todas as imagens apresentam as mesmas indicações técnicas: Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e guache sobre papel. 40,7 x 29,7 cm.	
Figura 58.....	89
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 52,5 x 37,4 cm.	
Figura 59.....	91
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 40,7 x 29,7 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 40,7 x 29,7 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 32,5 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018. Tinta da China sobre papel. 32,5 x 25 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018. Tinta da China sobre papel. 40,7 x 29,7 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 32,5 x 25 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 40,7 x 29,7 cm.	
Figura 60.....	92
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018-19. Carvão, guache e tinta da China sobre papel. 32,4 x 25 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018-19. Tinta da China e guache sobre papel. 34,5 x 25 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018-19. Tinta da China e guache sobre papel. 34,9 x 25 cm.	

• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018-19. Carvão, guache e tinta da China sobre papel. 32,5 x 25 cm.	
Figura 61.....	95
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e aquarela sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e tinta sépia sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e tinta sépia sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China, tinta sépia e aquarela sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China, tinta sépia e aquarela sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e tinta sépia sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e aquarela sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 35 cm.	
Figura 62.....	97
• Todas as imagens apresentam as mesmas indicações técnicas: Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta acrílica sobre papel. 50 x 35 cm.	
Figura 63.....	98
• Todas as imagens apresentam as mesmas indicações técnicas: Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 35 cm.	
Figura 64.....	100
• Todas as imagens apresentam as mesmas indicações técnicas: Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 35 cm.	
Figura 65.....	101
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018. Tinta da China sobre papel. 40,7 x 29,7 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e aquarela sobre papel. 40,7 x 29,7 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Caneta esférogáfica e guache sobre papel. 50 x 32,5 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Caneta esférogáfica sobre papel. 50 x 32,5 cm.	
Figura 66.....	102
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018. Giz de cera sobre papel. 20,4 x 29,7 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018. Caneta de ponta de feltro sobre papel. 35,7 x 27,9 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018. Caneta de ponta de feltro sobre papel. 35,7 x 27,9 cm.	
Figura 67.....	103
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2018. Aquarela sobre papel. 29,7 x 20,3 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Aquarela sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Aquarela sobre papel. 50 x 35,5 cm.	
Figura 68.....	104
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e guache sobre papel marrom. 42 x 29,8 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e aquarela sobre papel. 20,3 x 14,8 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e aquarela sobre papel. 20,3 x 14,8 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e tinta sépia sobre papel. 12,5 x 8,8 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e tinta sépia sobre papel. 12,5 x 8,8 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e tinta marrom sobre papel. 17,4 x 12,5 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta acrílica sobre papel. 26,2 x 18,8 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta acrílica sobre papel. 26,2 x 18,8 cm.	
Figura 69.....	106
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta acrílica e guache sobre papel preto. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta acrílica sobre tela. 50 x 40 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 52,5 x 37,6 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 53 x 38 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China sobre papel. 50 x 35 cm.	
• Kalinka Serafim. <i>Autorretrato</i> . 2019. Tinta da China e tinta marrom sobre papel. 50 x 35 cm.	

## Introdução

O trabalho de projeto aqui apresentado aborda o conceito de autorrepresentação através da criação de autorretratos, e o tópico das variações sobre um tema. Ao se autorretratar, o artista torna-se o fundamento de sua obra; mergulha num mundo de caráter introspetivo, que se desenvolve de forma subjetiva. O mundo é feito por nós, afirma Goodman (1995); através de nosso conhecimento construímos versões de mundo, e ao desenvolver autorretratos criamos versões de nós mesmos, ou seja, versões particulares de nosso próprio universo, da forma como nos reconhecemos e entendemos. Essas versões são, no nosso caso, interpretações pessoais em forma de registros gráficos; a tradução do que os olhos do artista veem através do reflexo do espelho, ferramenta que dá o acesso ao olhar direto do nosso próprio rosto. Através do espelho, o artista, que se coloca na posição de criador e de criação, confronta-se diante de sua imagem refletida na busca de interpretações de si mesmo, conceções tanto externas quanto internas; uma análise, sobretudo, de dentro para fora. Segundo Ramos (2001), a prática do autorretrato permite que nos conheçamos enquanto seres e presenças reais em um mundo marcado pela efemeridade (p. 123). Encarar a própria imagem na busca de si é compreender que a cada vislumbre essa imagem já se torna diferente, pois mudamos a cada instante.

O objetivo desse trabalho é desenvolver um projeto gráfico de caráter experimental, explorando a linguagem do desenho através do autorretrato. O intuito desta investigação artística é explorar através das diversas formas de expressão gráfica, traduzidas em linhas, manchas e outras marcas, o rosto que se apresenta diante do espelho. Busca-se assim desenvolver interpretações de mim mesma que ultrapassam a ideia imediata do autorretrato como um mero registro mimético da imagem especular que se nos apresenta, mas que se desenvolve e se modifica através das experimentações artísticas ao longo do processo. Explorar as percepções do eu através do desenho, percepções que mudam a cada instante durante o processo de criação, é a ideia fundamental deste projeto de experimentação. De acordo com Ramos (2001), “o autorretrato é uma gravação de uma percepção do próprio artista e de como ele deseja ser lembrando” (p. 15), logo, desenhar-se a si próprio é criar ou reconhecer as múltiplas versões de si mesmo, e escolher as marcas gráficas que melhor representam essas versões.

A metodologia utilizada no desenvolvimento do projeto artístico assenta na da pesquisa experimental, na repetição e variação persistente e no método de tentativa e erro. Desenvolver um projeto artístico através do método de tentativa e erro contribui para a criação de desenhos de forma serial. Ou seja, a serielidade é utilizada como processo para a exploração do tema em questão, a autorrepresentação através do autorretrato. A utilização do espelho foi um pressuposto essencial, enquanto meio obrigatório utilizado no processo de desenvolvimento das séries de autorretrato: só ele permite a forma de perscrutar o rosto de forma mais direto; ele torna-se a janela para espreitar e investigar a representação do nosso eu de forma mais íntima e introspetiva. A cada autorretrato a identidade do artista se renova, pois implica novos registros gráficos resultantes de várias observações no decurso do tempo, momentâneo ou continuado, que se inscreve na evolução do trabalho. Durante o processo é necessário abraçar a mudança e entender que a cada desvio e retomada de olhar, o espelho reflete uma nova pessoa. Logo, o processo criativo desse trabalho abraça essas mudanças; incorpora as surpresas que surgem através da experimentação artística; aceita o acaso como parte importante do desenvolvimento do projeto; procura a experiência de confrontar abertamente a própria imagem e as múltiplas versões de si mesmo.

O trabalho aqui apresentado encontra-se organizado em três partes. As duas primeiras dizem respeito ao desenvolvimento teórico do projeto. A terceira compreende a memória descritiva do projeto artístico, ou seja, um relatório da parte prática do trabalho. A primeira parte, “Autorretrato e Autorrepresentação”, aborda a história do surgimento e desenvolvimento do autorretrato através dos tempos; o conceito de autorrepresentação na arte; e analisa quatro casos de estudo de artistas que se destacaram pela criação de autorretratos que foram relevantes para o nosso projeto: Rembrandt, Francis Bacon, Frida Kahlo e David Hockney. A segunda parte, inclui um capítulo sobre a “Serielidade”, abordando as questões do processo de desenhar em série, relacionando-a depois no capítulo seguinte, com a prática das variações sobre um mesmo tema. A terceira parte, “Memória descritiva”, reúne a descrição do desenvolvimento das séries, dos materiais e suportes utilizados, das técnicas exploradas, dos processos e experiências realizadas e a identificação das séries de autorretrato que foram criadas. Em anexo foram incluídos todos os desenhos selecionados das séries consideradas.

## 1ª PARTE

### Autorretrato e Autorrepresentação

#### I. O autorretrato através dos tempos

Fazer o registro da imagem faz parte da natureza humana. O ato de retratar tem origens remotas, porém o autorretrato nasceu sobretudo no Renascimento; com a exaltação do indivíduo, a representação do artista começou a ganhar autonomia. Logo, a identificação do criador de uma obra deixou de ser reconhecida apenas por meio de sua assinatura. O artista passou a colocar-se dentro da composição através do registro do próprio rosto, tornando-se assim modelo da própria criação; deixando sua presença na arte.

O autorretrato aparece nas mais diversas obras ao longo da história da arte. Muitas pinturas contêm autorretratos em suas composições mesmo este não sendo o intuito final da obra. Vários artistas se retrataram como um personagem fazendo parte de uma determinada cena em pinturas religiosas e históricas. *A Adoração dos Reis Magos* (c. 1475) de Sandro Botticelli (1444/5-1510) por exemplo, é uma obra que apresenta o artista como um personagem da composição. Nesse relato bíblico, Botticelli aparece no canto direito da cena, encarando o espectador. Andrea Mantegna (1431-1506) também se autorretratou como um dos personagens na obra *Apresentação no Templo* (c. 1460), seu rosto aparece no canto direito da pintura, quase que bisbilhotando a cena. O pintor florentino Benozzo Gozzoli (c. 1421-97) também acrescentou seu autorretrato no meio as muitas figuras que aparecem no afresco *Procissão do Rei Mais Jovem* (1459-60), que desenvolveu para decorar a capela do Palazzo Medici Riccardi, em Florença.

A minuciosa pintura intitulada *Giovanni Arnolfini e sua Esposa* (1434), famosa obra de Jan van Eyck (1390-1441), também apresenta um autorretrato em sua composição. Neste caso, o pintor colocou-se na cena não como um personagem, mas representando-se imperceptivelmente a si mesmo. A imagem de Van Eyck aparece

refletida no pequeno espelho posicionado no centro da pintura, e logo em cima vemos a inscrição “Johannes van Eyck esteve aqui em 1434”, atestando sua autoria. Dois séculos depois, Diego Velázquez (1599-1660), o maior pintor da escola espanhola, também registrou sua imagem em uma composição. Em *Las Meninas* (1656), sua mais famosa obra, Velázquez aparece na pintura segurando um pincel e uma paleta em frente a uma grande tela. “A preeminência do artista no quadro parece afirmar sua importância e o orgulho que sentia de sua arte.” (Chilvers, 2007, p. 547).



Figura 1 - (primeira banda, da esquerda para direita) *A Adoração dos Reis Magos* (c. 1475) de Sandro Botticelli, e detalhe do autorretrato do artista ao lado; *Apresentação no Templo* (c. 1460) de Andrea Mantegna, e detalhe do autorretrato do artista ao lado. (segunda banda, da esquerda para direita) *Procissão do Rei Mais Jovem* (1459-60) de Benozzo Gozzoli, e detalhe do autorretrato do artista ao lado. (terceira banda, da esquerda para direita) *Giovanni Arnolfini e sua Esposa* (1434) de Jan van Eyck, e detalhe do autorretrato do artista refletido no espelho ao lado; *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez, e detalhe do autorretrato do artista ao lado.

Muitos artistas desenvolveram autorretratos em algum momento de suas carreiras, mesmo que este não fosse o foco principal. Porém, enquanto alguns se colocavam dentro de suas obras representando um dos personagens da cena, outros se dedicaram a criar uma numerosa produção de obras cujo foco era a representação da própria imagem refletida no espelho. E assim, o ato de se autorretratar se transforma; “a pintura começa a ser autobiográfica, conta a vida do pintor e os marcos da sua vida” (Ramos, 2001, p. 11), tornando-se um registro pessoal.

O artista alemão Albrecht Dürer (1471-1528), um dos grandes pioneiros da arte do autorretrato, e o maior expoente da arte renascentista na Europa setentrional, desenvolveu diversos autorretratos. Dürer se autorretratou abordando temáticas diversas, transitando entre vários papéis, isso devido ao fato de ter vivido em contrastes, entre o Renascimento Italiano, e as crenças e tumultos da Reforma na Alemanha, o que influenciou na maneira como se representou. Foi uma figura importante na emergência do autorretrato enquanto novo gênero na arte; desenvolveu autorretratos na forma de pintura e desenho assumindo o retrato do artista como artista. Na obra *Autorretrato com Peliça* (1500), uma das mais importantes de sua carreira, Dürer é o foco da cena; apresenta um olhar vago, aparência divina, e os dedos em posição simbólica, assemelhando-se à Cristo ressuscitado. Em *Autorretrato aos 26 Anos* (1498), o artista é o foco da cena novamente; sua aparência é de confiança, e ele está vestindo trajes finos, luvas e chapéu. Já em *Autorretrato Nu* (c. 1505), Dürer se autorretratou de corpo inteiro e completamente nu, o que era incomum para a época. Assim como Dürer, Rembrandt (1606-69) sofreu influência da sua condição sociocultural ao desenvolver suas obras. Rembrandt foi um dos artistas que mais desenvolveu autorretratos ao longo de sua carreira artística. Interpretou diversos papéis e registrou sua imagem em diversos momentos de sua vida.

A partir dos séculos XVIII-XIX o poder demiúrgico dos artistas passa a ser exaltado e registrado em suas obras; “o autorretrato deixa de ser uma apologia da pintura para se tornar uma manifestação da arte do próprio artista” (Ramos, 2001, p. 11). Um bom exemplo é a famosa composição intitulada *O Ateliê do Pintor* (1855) de Gustave Courbet (1819-77). A obra trata de uma enorme tela que representa seu atelier, exaltando o poder do artista, e tendo o ato de criar como tema principal. Courbet se autorretratou no centro da composição pintando uma paisagem. Na sua direita aparece seus amigos, figuras do mundo da arte; na esquerda, pessoas comuns da quotidiana.



Figura 2 - (em cima) Autorretratos de Albert Dürer. (da esquerda para direita) *Autorretrato com Peliça* (1500); *Autorretrato aos 26 Anos* (1948); *Autorretrato Nu* (c. 1505). (embaixo) *O Ateliê do Pintor* (1855) de Gustave Courbet, e detalhe do autorretrato do artista ao lado.

O renascimento colocou o homem como figura central na arte, e assim, século após século, artistas de diferentes períodos e movimentos fizeram uso da própria imagem como tema principal de suas obras. A maneira como o artista se via, se transformou, e este passou a ter uma nova visão de si mesmo, e a buscar sua identidade através da arte. O autorretrato passou a assumir um caráter introspetivo, e se transformou em um encontro entre o artista e suas emoções. Durante o século XX o conceito de autorretrato se abrangeu ainda mais. “Deixando de lado as preocupações de semelhança que envolve a representação do rosto, o artista procura outros processos plásticos e conceituais de auto identificação” (Ramos, 2001, p.13). A falta de preocupação com a fidelidade da imagem refletida no espelho e a interpretação mais livre do eu, domina a obra de diversos artistas contemporâneos. Os autorretratos distorcidos de Francis Bacon (1909-92) são exemplos

de que na arte contemporânea, especialmente no período pós-guerra, “já não existe uma preocupação ao nível de representação às quais a noção de semelhança possa ser aplicada” (Ramos, 2001, p.13).

Assim como na obra de Bacon, os autorretratos do artista português João Jacinto (1966-) fogem de qualquer semelhança mimética com seu rosto. As representações do artista vão além das partes visíveis. Sua série de autorretratos apresenta uma crescente obliteração de sua aparência. Outro artista português que buscou a representação do rosto para além do visível foi Pedro Cabrita Reis (1956-). “Este pintor, ao sentar-se e olhar-se no espelho perde-se de si, e tudo o que representa sai de si como um grito perdido, sempre mudo” (Matias, 2010, p. 35). Em sua série de autorretratos intitulada *Os Cegos de Praga* (1998), o artista retratou sua imensidão interior, representando um encontro dele com ele mesmo.



Figura 3 - (esquerda) *Estudo para Autorretrato* (1980) de Francis Bacon. (centro) *Autorretrato* (2009) de João Jacinto. (direita) *Os Cegos de Praga XII* (1998) de Pedro Cabrita Reis.

Ao olhar para si e para os acontecimentos de sua vida, o artista retrata como se sente. Sua história e suas experiências influenciam na criação de seus autorretratos. As obras da artista sul-africana Marlene Dumas (1953-), nascida na Cidade do Cabo, representam confrontos da artista com sua história, e têm relação com a maneira como se via dentro do meio em que cresceu. Dumas fazia parte de uma minoria em um país segregado pelo regime do *apartheid*. O sentimento de “culpa” por ter nascido branca e privilegiada, influenciaram na maneira como se representou em suas pinturas, que possuem fortes referências ao regime. Suas obras são interpretações de sua identidade;

são emocionais, porém não contém sinais expressivos. No autorretrato *Het Kwaad is Banaal* (*O Mal é Banal*) de 1984, Dumas enfatizou os traços somáticos de uma pessoa branca, e o título da obra faz referência ao livro *A Banalidade do Mal* (1963), de Hannah Arendt<sup>1</sup> (1906-1975). Também na pintura intitulada *A Doença Branca* (1985), a artista apresentou um rosto albino manchado, que se parece uma máscara fantasmagórica.



Figura 4 - (esquerda) *Het Kwaad is Banaal (O Mal é Banal)* (1984) de Marlene Dumas. (direita) *A Doença Branca* (1985) de Marlene Dumas.

O autorretrato é um conceito vasto e cheio de possibilidades. Apesar de seu propósito ter se modificado ao longo dos séculos, sua prática não se perdeu na história da arte, sendo ainda hoje um tema muito abordado no trabalho de muitos artistas contemporâneos. A partir da experiência de observar o próprio rosto, e criar um autorretrato baseando-se nele, “o artista constrói uma imagem que é um julgamento de si mesmo e que parte das suas propriedades formais ou visíveis refletidas no espelho, suportando as variações que ocorrem a todo momento” (Ramos, 2001, p.14). Logo, autorretratar-se é tornar presente a percepção que o artista tem dele mesmo, como ele se vê, e como quer ser lembrado pelo mundo.

---

<sup>1</sup> Hannah Arendt foi uma filósofa judia alemã cuja obra *Banalidade do Mal* analisou a propensão do ser humano para a crueldade.

## **II. O autorrepresentar-se**

A autorrepresentação é um tema abrangente. Autorrepresentar-se está nas origens da arte, desde as pinturas encontradas nas paredes das grutas de Lascaux e Altamira, até os dias atuais, na arte contemporânea, onde o indivíduo se encontra no centro. “Representar é sempre uma forma de revolucionar. É sempre uma forma de protesto contra o desvanecimento do Ser no tempo” (Medeiros, 2000, p. 36).

Autorrepresentação e autorretrato são conceitos distintos. Todo autorretrato é uma autorrepresentação, porém nem toda autorrepresentação é um autorretrato. Representar-se a partir da própria imagem refletida no espelho é a mais tradicional forma de registrar o “eu”. Porém, o espelho, item indispensável para tantos artistas que se autorretrataram, deixa de ser um item obrigatório na autorrepresentação, já que o ato não implica, necessariamente, no registro do rosto.

O conceito de se autorrepresentar têm muitas interpretações, sobretudo quando diz respeito à arte contemporânea. Trata-se da representação da identidade e dos múltiplos sentidos que estão relacionados a ela; mais que o retrato da fisionomia do artista, trata-se de retratar seu mundo interior, sua subjetividade e aspectos biográficos. O termo abrange uma ampla gama de práticas, pelas quais os artistas fazem uso a fim de expressarem suas identidades pessoais. E assim, as fronteiras representacionais são ultrapassadas através dos mais variados meios: pintura, escultura, instalação artística, fotografia.

### **A ausência do artista na autorrepresentação**

Ao recorrer a modelos de representação que não partem mais de um reflexo especular, o indivíduo ultrapassa os mecanismos tradicionais do autorretrato. Passa, assim, a representar a essência do “eu” criativo a partir de características que vão além dos seus traços físicos. “A auto representação tem como pulsão primordial a comunicação, o dar-se a conhecer; trata-se da busca da essência do indivíduo, da sua própria melodia e ritmo” (Maio, 2010, p. 134). Ou seja, o ato de se autorrepresentar refere-se à interpretação de si através de meios que assumam a identidade do artista, mesmo quando sua imagem não se encontra presente.

A ausência do autor em sua obra pode ser considerada uma autorrepresentação, pois trata-se de uma síntese do estilo do artista, e de como ele se interpreta. Segundo Marcondes, a obra de um artista pode sempre ser considerada uma autorrepresentação pois o criador se coloca nela, mesmo sem demonstrar figurativamente o autorretrato. A obra representa o autor do projeto na ideia, na invenção e na elaboração da mesma (Marcondes, 2010, p. 143).

Através de meios que desconstruem a representação óbvia do indivíduo, a autorrepresentação recorre a elementos metafóricos e simbólicos que refletem o “eu” de forma indireta. O artista pode definir sua natureza, sua individualidade, sua identidade de diversas formas, sem mostrar seu rosto ou qualquer outra parte do corpo. Ao se autorrepresentar, o autor traduz o que sente e o que vê; edita e seleciona perspectivas de si mesmo, criando uma interpretação não pictórica de sua personalidade. É um trabalho de exploração, com carácter individualista e introspectivo. Seu rosto não aparece, logo a própria obra de arte se transforma no foco.

Diversos artistas se autorrepresentaram sem utilizar diretamente sua própria imagem como referência. O brasileiro José Leonilson (1957-1993) se autorrepresentou através de objetos que narraram sua história e sua luta contra o vírus da AIDS; a obra transcendeu sua aparência física. Após a descoberta do vírus, o artista mergulhou em sua intimidade, trazendo à tona, através de sua arte, sua perplexidade perante a morte anunciada (Barachini, 2010, p. 14). Leonilson “utilizava a palavra bordada sobre tecidos como reduto de resistência de sua permanência poética enquanto seu corpo e sua imagem esvaneciam” (Barachini, 2010, p. 13). Na obra *El Disierto* (1991), que faz referência a como o artista de sentia, aparece a inscrição do número 33, idade que Leonilson tinha na época que a desenvolveu.

A artista britânica Liz Rideal (1954-) se autorrepresentou a partir da composição de tiras de fotos feitas em cabines fotográficas. Em sua obra *Self-Portrait Right Thumb* (1991), a artista utilizou 385 tiras fotográficas para compor uma colagem que, quando vista de longe, representa sua impressão digital. Rideal utilizou as cabines fotográficas - algo tão comum e acessível - como parte de seu processo criativo. As pequenas fotografias foram produzidas em série, ao longo do tempo, e cada uma das tiras de quatro fotos é única, pois não possuem negativo, o que atribui ainda mais singularidade ao seu trabalho.

O artista argentino Jorge Macchi (1963-), um dos principais de seu país, fez uso da colagem de fragmentos de jornais para criar sua autorrepresentação. Na obra intitulada *Autorretrato* (2003), Macchi criou, a partir de frases recortadas de jornais, uma versão de si mesmo em forma de texto. Seu trabalho está relacionado a transformar coisas que são jogadas fora, ou objetos destinados ao esquecimento, em algo novo. O que para alguns pode ser considerado lixo, Macchi valoriza em seu trabalho. Neste caso, textos de jornais antigos, que ninguém mais lê.

Robert Rauschenberg (1925-2008), pintor e artista gráfico norte-americano, utilizava da combinação de materiais e objetos não tradicionais no desenvolvimento de seu trabalho. O artista criou uma interpretação de si mesmo de forma que fugia à representação mimética do seu rosto. Em sua obra *Booster* (1967), ele se autorrepresentou utilizando as técnicas de litografia e serigrafia, campo em que se destacou a partir da década de 60, quando se voltou para um trabalho em superfícies bidimensionais.



Figura 5 - (da esquerda para direita) *El Disierto* (1991) de José Leonilson. *Self-Portrait Right Thumb* (1991) de Liz Rideal. *Autorretrato* (2003) de Jorge Macchi. *Booster* (1967) de Robert Rauschenberg.

## A autorrepresentação na escultura e instalação artística

Se representar é interpretar uma ideia, autorrepresentar-se é criar interpretações de si mesmo, ou seja, demanda conhecimento. O ato de se autorrepresentar implica transformar - ou traduzir - esse conhecimento sobre si mesmo em obra plástica. No caso da autorrepresentação através da escultura e da instalação artística, essa tradução da

identidade do artista passa para o campo tridimensional, podendo ou não conter as características físicas do autor. A interpretação do “eu” pode acontecer de forma totalmente metafórica, onde o artista utiliza de meios ou objetos não convencionais para se autorrepresentar.

O artista holandês Mark Manders (1968-) utilizou materiais do dia a dia para desenvolver sua obra *Inhabited for a Survey (First Floor Plan from Self-Portrait as a building)* de 1986, na qual ele se autorrepresentou a partir da criação da planta de um prédio, construída utilizando lápis, canetas, borrachas, materiais de pintura, e tesoura. A leitura da obra de Manders é feita de forma incomum, pois o artista projetou uma autorrepresentação mental, onde cada observador constrói seus próprios pensamentos e interpretações a partir da linguagem visual da obra.

O artista italiano Maurizio Cattelan (1960-), conhecido por suas esculturas satíricas (e muitas vezes polêmicas), desenvolveu diversas autorrepresentações onde, em muitas delas, se representa de forma metafórica. Segundo Manacorda, as obras de Cattelan “traçam um caminho pessoal que reelabora traumas e vinganças, como atos de zombaria e rebelião dignos de um espírito indisciplinado que se recusa a se adaptar ao mundo adulto” (2006, p. 7 e 8). Em sua obra, Cattelan trabalha de forma teatral, melancólica, e com atitudes de zombaria. As temáticas estão relacionadas a ações do cotidiano (que cumprimos por obrigação), seu desgosto pelo período escolar, a questão da anarquia e da rebeldia relacionada a qualquer autoridade estabelecida, entre outros temas.

Muitos dos trabalhos de Cattelan podem ser entendidos como autorrepresentações internas e metafóricas, que trazem à tona a angústia do artista, e aspetos não resolvidos de sua existência. O trabalho de Cattelan apresenta, além das típicas características satíricas, um lado obscuro, trágico, e melancólico, em especial quando diz respeito a obras que refletem sua infância. Na instalação *Bidibibodibiboo* (1996), por exemplo, o artista representa um esquilo empalhado que cometeu suicídio em uma cozinha em miniatura, que faz alusão seu lar de infância. Já na obra *Spermini* (1997), Cattelan se autorrepresentou de forma mais literal ao criar máscaras de látex e tinta que representam autorretratos do artista. Cada cabeça é diferente, questionando a ideia da identidade.

A artista franco-americana Louise Bourgeois (1911-2010), que também se autorrepresentou de forma metafórica, ficou conhecida por suas esculturas e instalações

em grande escala. Sua obra é biográfica, criada a partir de memórias de infância, relações familiares, medos, estados mentais, e emoções. Esses sentimentos foram convertidos em autorrepresentações através de esculturas e instalações artísticas, mesclando sua vida e sua obra, transformando tudo em uma coisa só.

A série *Cells (Células)*, desenvolvida a partir dos anos 80, traduz a vida privada de Bourgeois, que fica exposta em sua obra e representa uma síntese metafórica de suas memórias. A artista explorou a representação de seus medos de infância a partir da criação de salas (células) onde são encontrados objetos e elementos esculturais criados por ela. Essas salas são ambientes com forte apelo memorial e com caráter teatral; se assemelham a espaços de isolamento, e representam os medos que a perseguiram desde criança. Boa parte das obras dessa série tem caráter voyeurista, permitindo que o interior seja visto pelo espectador. As obras *Cell (Hands and Mirror)* de 1995, e *Cell (You Better Grow Up)* de 1993, são exemplos de instalações que fazem parte desse conjunto.



Figura 6 - (em cima à esquerda) *Inhabited for a Survey (First Floor Plan from Self-Portrait as a building)* (1986) de Mark Manders. (em cima ao centro). *Bidibodibiboo* (1996) de Maurizio Cattelan. (em cima à direita) *Spermini* (1997) de Maurizio Cattelan. (embaixo à esquerda) *Cell (Hands and Mirror)* (1995) de Louise Bourgeois. (embaixo à direita) *Cell (You Better Grow Up)* (1993) de Louise Bourgeois.

Alguns artistas trabalham de forma mais figurativa para desenvolver suas autorrepresentação através da escultura, como é o caso do escultor australiano Ron Mueck (1958-). Nas obras *Mask* (1997) e *Mask II* (2002), Mueck apresenta seu rosto em grande escala e com um grau de realismo incrível. Suas esculturas são desenvolvidas em resina de poliéster (entre outros materiais), e assim como toda sua obra, apresentam muita sensibilidade, força, e detalhes meticulosos impressionantes. Outro artista que também trabalha com esculturas mais figurativas é o sul-africano Evan Penny (1978-). Suas obras enganam os olhos do espectador ao serem deformadas, mudando a percepção de quem as observa. Apesar da distorção, seu trabalho apresenta um alto grau de realismo, principalmente no tratamento da pele. Em *Self-Portrait* (2003), o artista apresenta uma escultura de sua cabeça e ombros, que parece ter sido achatada quando vista de lado.



Figura 7 - (em cima à esquerda) *Mask* (1997) de Ron Mueck. (em cima a direita) *Mask II* (2002) de Ron Mueck. (embaixo à esquerda) *Self-Portrait* (2003) de Evan Penny. (embaixo ao centro) Vista lateral de *Self-Portrait* (2003) de Evan Penny. (embaixo a direita) Detalhe de *Self-Portrait* (2003) de Evan Penny.

Utilizar o próprio corpo, ou parte dele, na criação de uma obra é a forma mais literal de representar a si mesmo. O artista britânico Marc Quinn (1964-) colocou-se

literalmente dentro de seu trabalho ao criar a série de esculturas intitulada *Self*, desenvolvida ao longo de alguns anos. A escultura *Self* de 1991, por exemplo, consiste no molde de sua cabeça cujo principal material utilizado no desenvolvimento foi seu sangue. “Quinn tirou cerca de 4,5 litros de seu próprio sangue (a quantidade média num corpo humano), que esculpiu a sua própria imagem, fundiu e congelou. É um estudo assustador do autorretrato, bem como da vitalidade e da mortalidade” (Dempsey, 2003, p. 246). Todas as esculturas da série apresentam uma aparência congelada, e precisam ficar refrigeradas.



Figura 8 - Esculturas da série *Self* de Marc Quinn. (da esquerda para direita) Esculturas desenvolvidas em 1991, 1996, 2001 e 2006.

### **A autorrepresentação na fotografia**

O conceito de autorretrato e autorrepresentação começou a se expandir a partir do século XIX com o surgimento da fotografia. Os métodos fotográficos ampliaram o processo criativo no desenvolvimento de imagens, e os artistas estiveram entre os primeiros utilizadores dessa técnica. “Se o retrato pintado foi durante muitos séculos o principal recurso de referência especular, a fotografia, a partir do primeiro daguerreótipo (datado de 1839), vem acentuar o espanto e o delírio provocados pela imitação” (Medeiros, 2000, p. 45). A fotografia abriu portas, expandiu conceitos, criou possibilidades que facilitaram o processo da autorrepresentação.

As técnicas fotográficas foram, e ainda são, utilizadas de maneiras diversas no processo criativo de vários artistas. Alguns buscaram interpretações menos diretas de si mesmo, como o fotógrafo americano Walker Evans (1903-1975), que se representou fotografando

sua sombra na parede. Outros, se divertiram ao fazerem experimentos fotográficos inventivos, como o galês Angus McBean (1904-1990) ao se autorrepresentar em uma fotografia onde aparece com a cabeça decapitada. Outros, ainda, mesclam processos ao trabalhar com fotografia e pintura ao mesmo tempo, como o austríaco Arnulf Rainer (1929-), que desenhou com tinta em suas imagens de grande formato, reforçando o drama de suas expressões faciais.



Figura 9 - (esquerda) *Self-Portraits* (1927) de Walker Evans. (centro) *Angus McBean* (1947) de Angus McBean. (direita) *Angst* (1969-73) de Arnulf Rainer.

Diversos artistas utilizaram de métodos fotográficos com o intuito de registrar suas autorrepresentações de forma mais direta. Colocaram-se na frente da câmara para expressarem suas múltiplas identidades, apresentando versões de si mesmo. Como, por exemplo, a artista francesa surrealista Claude Cahun (1894-1954), que desafiou convenções ao explorar o corpo feminino e sua subjetividade em seus experimentos fotográficos. Cahun quebrou os padrões de gênero de sua época em relação a representação do corpo feminino, rompendo fronteiras racionais através da criação de suas imagens. Enquanto artistas do sexo masculino retratavam a figura feminina de forma erotizada, artistas mulheres, como Cahun, buscavam outra vertente para exprimir a visão que tinham de si mesmas.

Seu trabalho inicial faz referência à cartazes de circo, cartões postais, tickets de teatro. A artista apresentou personalidades mutantes em suas imagens, ou seja, uma identidade não fixa. Assumiu o papel de vampira, coquete, anjo, *body builder*, tipos

masculinos como *dandy* e trabalhador civil, e também figuras andrógenas. A intenção de Cahun com suas fotografias não era a de seduzir, pelo contrário, a artista apresentava uma maquiagem exagerada, abusava da teatralidade, e por vezes, debochava de arquétipos.



Figura 10 - Autorrepresentações de Claude Cahun. (da esquerda para a direita) *Autoportrait* (1928); *I am in training, don't kiss me* (1927); *Self-portrait as Elle in Barbe Bleu* (1929).

Muitas das estratégias de representação de Cahun serviram de inspiração para artistas que vieram depois dela, como a americana Cindy Sherman (1954-). Diversos críticos comparam as duas, pois ambas criaram um grande corpo de trabalho fotográfico no qual se apresentam como sujeito principal da cena. Sherman chama atenção por sua maneira particular de se autorrepresentar, e por suas imagens com um peculiar poder de atração, gerando reações variadas nos observadores. Em suas fotografias, a artista interpreta personagens em cenas montadas, colocando-se em situações variadas com o intuito de expressar uma ideia, ou fazer uma crítica relacionada a alguma situação específica. Sua intenção não é a de criar autorretratos, porém acaba explorando a autorrepresentação naturalmente, já que usa a própria imagem.

Sherman trabalha sozinha, combinando os papéis de atriz, diretora, responsável pela maquiagem e figurino, cenário e luz. Sua inspiração para criar suas imagens parte de fontes variadas, algumas triviais outras com significados culturais fortes. Suas fotografias abordam ideias coletivas e individuais, contextos culturais, questões de gênero, desejos e medos. A artista desenvolveu diversas séries ao longo dos anos, entre elas *Untitled Films Stills* (*Cenas de Filme Sem Título*), iniciada em 1977, onde criou cenas nostálgicas em

preto e branco que parecem ter saído de filmes da década de 50 ou 60. Já na série *Sex Pictures (Fotografias Sexuais)*, de 1992, Sherman se ausenta fisicamente da cena, utilizando manequins e membros artificiais do corpo humano para construir imagens que dialogam com o horror e o grotesco.

Seja através do dispositivo representacional que for - fotografia, pintura, escultura, instalação artística -, a autorrepresentação é um tema mutável e, como vimos, pode ocorrer a partir de abordagens diversas. O conceito gira em torno da introspeção do sujeito, e da busca de interpretações de si mesmo. O artista que se autorrepresenta, ultrapassa a barreira da imagem pictórica e da semelhança do próprio rosto, mergulha completamente dentro de si, transformando sentimentos, pensamentos, sensações, e tudo aquilo que ele é, em linguagem plástica.



Figura 11 - Autorrepresentação de Cindy Sherman. (em cima, da esquerda para a direita) *Untitled #210* (1989); *Untitled #193* (1989); *Untitled #205* (1989). (embaixo, da esquerda para a direita) *Untitled Film Still #21* (1978); *Untitled Film Still #16* (1978); *Untitled #155* (1985), da série *Sex Pictures*.

### **III. Casos de estudo**

Diversos artistas ao longo da história da arte desenvolveram autorretratos no decorrer de suas carreiras. Dentre tantos que se destacaram pela sua produção relacionada a esse gênero, quatro artistas distintos foram escolhidos para serem estudados. Cada um deles destacou-se no meio artístico por causa de seu estilo, características particulares, e propósitos ao trabalhar com a temática, e são exemplos relevantes para este trabalho e experimentação artística. São eles: Rembrandt, Francis Bacon, Frida Kahlo e David Hockney.

#### **1. Rembrandt van Rijn**

Não é possível falar de autorretrato sem falar de Rembrandt (1606-1669), que foi um dos artistas que mais desenvolveu autorretratos ao longo de sua carreira artística. Através de suas obras, Rembrandt explorou de forma figurativa as características formais do rosto e suas feições, e trabalhou com maestria técnicas diversas e inovadoras para sua época. O trabalho do artista era apreciado e reconhecido dentro e fora da Holanda; diversas de suas imagens estavam em circulação, o que estimulou o interesse na figura do pintor como personalidade artística, transformando seus autorretratos em itens de interesse. Logo, sua fama foi um dos motivos que contribuiu para o desenvolvimento de sua numerosa produção de autorretratos, pois além dessas obras terem sido produzidas por um artista reconhecido, retratavam também o rosto do criador. Wetering (1999) explica que a ampla divulgação das gravuras de Rembrandt contribuiu para sua crescente reputação; desenvolver gravuras era uma das maneiras mais eficientes de alcançar a fama no período, e os artistas do século XVII estavam cientes disso (Wetering et al., 1999, p. 27).

De acordo com Manuth (1999), no desenvolvimento de seus autorretratos, Rembrandt se apoiava parcialmente em convenções que surgiram desde o Renascimento, as quais ele modificou e aprofundou. O artista procurava satisfazer as crescentes demandas dos colecionadores e amantes de arte, que demonstravam grande interesse em suas obras (Wetering et al., 1999, p. 40). Rembrandt desenvolvia seus autorretratos para divulgar seu trabalho e atrair o público comprador, ou seja, suas obras não eram frutos de análise pessoal. Muitos de seus autorretratos foram desenvolvidos para servirem como

divulgação de seu trabalho como artista, outros, no entanto, eram apenas estudos gráficos para serem utilizados em alguma obra. Esses esboços, que tinham aparência incompleta, eram exercícios de estudo de expressões faciais feitos a partir de sua imagem refletida. Nesse estudos, Rembrandt “explorou suas feições no espelho, fez caretas, fez estudos de sombras evocativas, dando pouca atenção às formalidades convencionais do retrato” (Chapman, 1990, p. 10).



Figura 12 - Estudos de expressões faciais de Rembrandt. (da esquerda para direita) *Autorretrato com Expressão de Raiva* (1630); *Autorretrato de Boca Aberta* (1630); *Autorretrato Sorrindo* (1630); *Autorretrato de Olhos Arregalados* (1630).

Os autorretratos de Rembrandt foram desenvolvidos a partir de várias técnicas. O artista trabalhava com luz e sombra com maestria, e o acabamento de suas obras era meticuloso. Possuía grande habilidade técnica, e prestava atenção aos detalhes, o que o destacou de seus contemporâneos holandeses. “Na década de 1640, quando passou a pintar sobretudo para si mesmo, seu tratamento tornou-se muito mais livre” (Chilvers, 2007, p. 442). O artista se aventurava nos experimentos gráficos, e alguns aspetos das técnicas utilizadas por ele eram considerados exóticos e peculiares para a época. “Rembrandt realizara experimentos arrojados em suas obras particulares, como quando, às vezes, usava o cabo do pincel para raspar a tinta” (Chilvers, 2007, p. 442). Suas gravuras apresentam uma aparência inacabada, com linhas irregulares e traços soltos, assim como algumas de suas pinturas. Wetering (1999) diz que a grande variação no acabamento dos detalhes nas pinturas e gravuras de Rembrandt foi considerada uma das propriedades mais notáveis de sua arte (Wetering et al., 1999, p. 34).

Inserir a própria imagem em uma pintura histórica era uma prática comum dos artistas do passado. Foi assim que Rembrandt começou a desenvolver seus primeiros autorretratos, inserindo sua figura em algumas de suas obras. Em *O Martírio de Santo*

*Estevão* (1925), o artista se colocou dentro da composição como um dos personagens; ele é reconhecido por sua cabeleira encaracolada e o olhar fixo no espectador. Na pintura *A Elevação da Cruz* (c. 1633), Rembrandt aparece como uma das figuras da cena bíblica; sua cabeça aparece em destaque na composição, e suas vestimenta são antigas, uma camisa com fendas e uma boina. No início de sua carreira, Rembrandt desenvolveu, além dos autorretratos inseridos em pinturas históricas, diversos autorretratos que são considerados *tronies*<sup>2</sup>. Esse gênero referia-se a pinturas ou gravuras que mostravam bustos de figuras imaginárias usando vestimentas específicas e apresentando características variadas, como jovens, idosos, pessoas exóticas. Parte da fama de Rembrandt baseou-se na produção de seus *tronies*.



Figura 13 - (esquerda) *O Martírio de Santo Estevão* (1925) de Rembrandt, e detalhe do autorretrato do artista ao lado. (direita) *A Elevação da Cruz* (c. 1633) de Rembrandt, e detalhe do autorretrato do artista ao lado.

Quando Rembrandt passou a se colocar como o tema e o foco principal de sua obra, e não mais como um dos personagens em uma composição histórica ou religiosa, o artista começou a chamar atenção pela sua personalidade. Segundo Chapman (1990), Rembrandt retratou-se em um número surpreendente de papéis, moldando sua identidade; assumiu o papel de cortesão Renascentista, santo, mendigo, artista em seu estúdio. Porém, ele raramente se apresentava como um cavalheiro contemporâneo, que era a convenção predominante do autorretrato na época (p. 3). Em alguns autorretratos, Rembrandt se apresentou em trajes informais de trabalho (como colete e chinelos), o que não era comum, já que a propensão de seus contemporâneos era de se retratarem utilizando

<sup>2</sup> No desenvolvimento de um *tronie*, qualquer modelo poderia ser usado como referência, a identidade do retratado não era a prioridade. Artistas frequentemente utilizavam a própria imagem no desenvolvimento de seus *tronies* pois era prático e barato.

vestimentas caras. Ao apresentar-se assim, o artista documentou a emancipação da profissão, recorrente do crescente interesse pelas personalidades artísticas. Na obra *Autorretrato na Janela, Desenhando em uma Placa de Gravura* (1648), Rembrandt se apresenta trabalhando em uma pequena mesa, próximo a uma janela; o artista está usando trajas casuais, como uma camisa, um casaco de pintor, e um chapéu.

Os trajes eram elementos importantes no desenvolvimento de suas obras. O artista utilizava uma grande diversidade de vestimentas e acessórios para compor seus autorretratos. Na maioria dessas obras, Rembrandt aparece usando trajes históricos, e não contemporâneos. Desde o início de sua carreira, ele já utilizava elementos do século XVI em seus autorretratos, como boinas e capas. Porém, com o passar dos anos, a representação dos detalhes das vestimentas em suas pinturas e gravuras se intensificou. Era comum utilizar trabalhos gráficos de antigos mestres como inspiração para o desenvolvimento de novas obras, e assim Rembrandt foi influenciado por uma série de retratos de artistas holandeses do século XVI. Inspirando-se nas vestimentas de retratos de outros artistas que vieram antes dele, Rembrandt combinava elementos de diversas obras para compor os trajes que usava em seus autorretratos. Em *Autorretrato em Vestimentas do Século XVI* (1638), o artista se apresenta vestindo trajes históricos, como uma boina de veludo com uma pluma, e uma capa forrada de pele. Já em *Autorretrato em Traje Oriental com Poodle* (1631-33), Rembrandt aparece de corpo inteiro usando vestimentas com inspiração oriental. Seu porte nessa pintura é de alguém com autoridade, e junto aos seus pés encontra-se um poodle, que era usado como cão de caça na época, tornando-se um símbolo de status.



Figura 14 - Autorretratos de Rembrandt. (da esquerda para direita) *Autorretrato na Janela* (1648); *Autorretrato em Vestimentas do Século XVI* (1638); *Autorretrato em Traje Oriental com Poodle* (1631-33).

O termo “autorretrato” não existia na época de Rembrandt, esse categoria de obra era descrita como “um retrato do artista criado por ele mesmo”, e Rembrandt foi um dos artistas que mais desenvolveu obras desse gênero. “Ele pintou, gravou e desenhou a própria imagem pelo menos setenta e cinco vezes ao longo de mais de quarenta anos” (Chapman, 1990, p. 3). Em seus autorretratos, o transcorrer do tempo era um fator importante na execução da obra; cada momento fixado em forma de traço era resultado de observações de si mesmo durante um determinado período, pois o rosto diante do espelho está em constante movimento. “Em cada retrato de Rembrandt, o momento exposto parece conter todo o impulso que vitalmente aponta sobre ele” (Ramos, 2010a, p. 132).

Os autorretratos de Rembrandt são referências importantes para o desenvolvimento do trabalho artístico aqui apresentado, pois trata-se da criação de desenhos realizados a partir do confronto com o espelho, que expõe a investigação do “eu” versus a “persona”. A questão do tempo era um fator essencial no desenvolvimento das obras de Rembrandt: também os desenhos criados durante o processo de desenvolvimento deste trabalho focam o registro do momento presente, no estudo das características do rosto e das feições refletidas no espelho durante o período de desenvolvimento dos autorretratos, apresentando um rosto em constante transformação.

## **2. Francis Bacon**

O artista britânico Francis Bacon (1909-92) evitava a reprodução clássica do rosto em suas pinturas; a abordagem do artista perante a própria imagem fugia da representação mimética de si mesmo, sendo o acaso uma das principais características de seu processo criativo. Apesar da obra de Bacon não ter como foco principal o desenvolvimento de autorretratos, o artista criou diversas pinturas a partir de processos não convencionais, cujo assunto principal era ele mesmo. Bacon foi um dos grandes nomes da arte contemporânea, considerado por muitos críticos como um dos maiores artistas vivos de seu tempo. Apesar de não ter recebido um ensino formal na pintura, obteve

reconhecimento internacional, participando de diversas exposições coletivas e individuais.

Bacon desenvolvia seu trabalho como uma forma de estímulo pessoal; trabalhava para si mesmo, e não para uma audiência específica. O artista afirmou que quando começou a pintar, não esperava que ninguém comprasse seu trabalho, que o fazia para sua própria satisfação, e que sempre se surpreendia quando alguém mais gostava de suas obras (Sylvester, 1985, p. 198). Era indiferente a opiniões alheias em relação a sua prática artística; criava de modo livre buscando satisfazer apenas suas vontades.

A obra baconiana afasta-se da representação clássica. As imagens são carregadas de força, são ambíguas, desfiguradas, tumultuosas, e por vezes até violentas, causando impacto emocional e estranheza em quem as observa. O próprio artista afirmava que: “A arte é um método para despertar novas áreas de sentimento, e não uma mera ilustração de um objeto” (Chilvers, 2007, p. 38). Bacon fugia do conceito de narrativa, acreditava que a partir do momento em que o artista sabia exatamente o que fazer, criava apenas mais um tipo de ilustração. Apesar do fato de que não buscava analisar profundamente o significado de seu trabalho, pensava que sem intenção não havia como começar uma obra

Em seu livro *Francis Bacon and the Loss of the Self* (1992), Ernst van Alphen afirma que as pinturas de Bacon contêm proposições importantes que estão no centro da cultura contemporânea, como questões de representação, de gênero, de corpo, e de visão. Suas imagens atingem o sistema nervoso, não apenas do espectador, mas também da cultura ocidental e suas tradições artísticas. Segundo Van Alphen, a obra baconiana discute convenções de linguagem e representação que são centrais para a história da arte ocidental (Van Alphen, 1992, p.11).

Bacon pintou diversos autorretratos ao longo de sua carreira como artista, não por gostar de registrar sua própria imagem, mas porque, segundo ele, não havia mais ninguém para pintar. Em entrevista concedida a David Sylvester em 1975 Bacon afirma: “Fiz muitos autorretratos, isso porque as pessoas andaram morrendo à minha volta como moscas e eu não tinha ninguém mais para pintar a não ser eu mesmo” (Sylvester, 1985, p. 129). Na criação de seus autorretratos, o artista utilizava espelhos, fotografias, e diversas referências pessoais para construir suas imagens. Bacon se colocava na tela.

Ao olhar para os autorretratos e retratos desenvolvidos pelo artista, fica evidente que ele fugia de uma representação literal do rosto. Buscava criar suas imagens de forma

distorcida e artificial. Para ele, quanto mais artificial, maior a chance de parecer real (Sylvester, 1985, p. 147). Em outras palavras, Bacon procurava, através de um registro indireto do rosto, uma semelhança com a aparência real do retratado. O artista não trabalhava a distorção da imagem com a intenção de desenvolver figuras que se parecessem com monstros. Segundo ele, seu intuito não era criar aberrações, embora parecesse que muitas pessoas acreditassem que suas imagens resultassem nisso (Russel, 1996, p. 99). “Se eu faço as pessoas parecerem pouco atraentes, não é porque eu quero”, disse Bacon certa vez, “eu gostaria que elas parecessem tão atraentes quanto realmente são” (Russel, 1996, p.99).

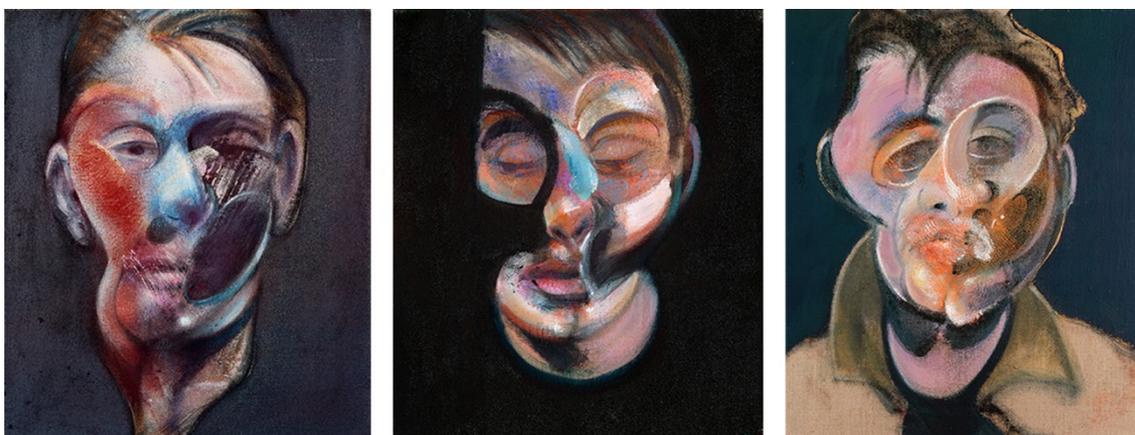


Figura 15 - (da esquerda para direita) Autorretratos de Francis Bacon desenvolvidos em 1976, 1972 e 1969.

Bacon foi um dos artistas mais controversos da Inglaterra; sua obra é um misto de acaso e intenção. Seu processo criativo, no geral, tinha o acaso como um dos aspectos mais importantes do trabalho. O artista utilizava o acidente como base na criação de suas obras, porém de maneira controlada e seletiva, não desleixada. Ou seja, valorizava a criação a partir do acaso, mas sem perder o controle e a clareza, preservando assim as partes que mais lhe interessavam na obra. Nas palavras de Bacon: “Eu quero uma imagem muito ordenada, mas quero que aconteça ao acaso” (Sylvester, 1985, p. 56).

O tratamento das tintas era feito de tal forma que desfigurasse o rosto, criando autorretratos anamórficos, imagens oníricas, quase irreais. Para deformar as figuras e criar marcas acidentais, o artista empregava uma série de procedimentos: utilizava pinceis grandes, de forma que não sabia exatamente como a tinta se comportaria, e como a imagem ficaria no final; jogava tinta sobre tela com as próprias mãos, sem saber

exatamente o que iria acontecer; esfregava livremente a superfície da pintura com uma esponja ou um pano impregnado com pigmentos, criando assim uma rede de cores em cima da imagem.



Figura 16 - Autorretratos de Francis Bacon. (em cima, da esquerda para direita) Autorretratos desenvolvidos em 1969 e 1973. (embaixo, da esquerda para direita) *Autorretrato com Olho Machucado* (1972); *Estudo para Autorretrato* (1973); *Autorretrato* (1972).

O artista, ao fazer as marcas na tela de forma inesperada, e suspendendo decisões conscientes, utilizava o instinto como guia. Essas formas originárias de processos acidentais foram descritas por ele como “frescas”, e mais orgânicas do que as pinceladas intencionais. Em uma entrevista concedida a Sylvester em 1966, Bacon explicou que muitas vezes essas marcas criadas de forma involuntária são profundamente mais sugestivas que outras, e são nesses momentos que você sente que tudo pode acontecer (Sylvester, 1985, p. 56).

Geralmente, Bacon não fazia estudos antes de começar uma obra nova, no máximo um esboço grosseiro e vago, começando a trabalhar em seguida com pincéis grandes, que

gradualmente construíam a imagem. De acordo com o artista, a textura, a cor, a maneira como a tinta se comporta, são tão acidentais que qualquer esboço que fizesse antes poderia criar um certo esqueleto. Segundo Bacon, em entrevista concedida a Sylvester em 1962, ele previa uma imagem da obra em sua mente antes de executá-la, porém dificilmente o resultado saía como o concebia. Isso porque a obra se transformava por si só através do comportamento e da maleabilidade das tintas utilizadas no desenvolvimento (Sylvester, 1985, p.17). Ou seja, a imagem se transformava no processo de execução do trabalho.

Bacon, frequentemente, fazia trabalhos em série, isso porque via suas imagens de forma inconstante, como uma sequência em transformação. Em suas séries, uma imagem reflete a outra continuamente, e, por vezes, as obras funcionam melhor como um grupo do que cada uma separadamente. Para ele, uma obra sugeria o desenvolvimento da seguinte, então as produzia uma após a outra e não ao mesmo tempo (Sylvester, 1985, p. 21).

O conceito de desenvolver obras em sequência demonstra a influência do trabalho do fotógrafo britânico Eadweard Muybridge (1830-1904) - que foi pioneiro da fotografia em movimento<sup>3</sup> - na produção artística de Bacon. As fotografias sequenciais em *stop-motion* de Muybridge influenciaram a maneira como Bacon expressava os movimentos do corpo humano em suas pinturas. A forma como o artista pintava seus autorretratos e retratos passava a ideia de movimentos em sequência, como se a figura tivesse se mexido no meio do processo da pintura, e todos os seus movimentos ficassem registrados na tela. O uso das pinceladas variadas transmite essa sensação de deslocamento do corpo. Em algumas obras, Bacon chegou a copiar literalmente o movimento de certas figuras das fotografias seriais de Muybridge, assim como outros artistas o fizeram.

A maneira como Bacon trabalhava na criação de suas obras foi uma importante referência para o processo de criação do trabalho artístico aqui apresentado, ou seja, a utilização do acaso e da serielidade. Assim como nas obras de Bacon, criar manchas e texturas a partir de técnicas que valorizam o acaso foi uma prática essencial na produção de autorretratos que se afastam da representação mimética do rosto, permitindo a criação

---

<sup>3</sup> Muybridge registrou milhares de imagens seriais de figuras em movimento, como pessoas correndo, saltando, lutando, levantando objetos pesados, subindo escadas, se sentando. Também desenvolveu longas séries fotográficas com o intuito de capturar e estudar os movimentos dos animais, muitas vezes difíceis de serem distinguidos a olho nu.

de imagens com aparência mais orgânica e não planejada. Desenvolver obras em série, e permitir que um autorretrato inspire a criação do próximo também foi uma fator importante para a transformação e evolução das séries de autorretratos desenvolvidas neste trabalho.

### **3. Frida Kahlo**

A artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954) consagrou-se como uma das artistas mulheres mais importantes na história da arte do século XX, e teve como foco principal no desenvolvimento de seu corpo de trabalho, a criação de autorrepresentações baseadas em sua biografia. Kahlo chamava atenção por onde quer que passasse por causa de sua aparência, e a maneira exótica de se vestir. A artista exagerava na feminilidade ao mesmo tempo que enfatizava seus atributos masculinos. Adornava-se com joias, saias esvoaçantes, e fitas no cabelo, enquanto evidenciava suas sobrancelhas grossas e o bigode. Esses atributos físicos da artista são claramente apresentados nos muitos autorretratos que ela desenvolveu ao longo de sua carreira artística.

Sua biografia de dor e sofrimento foi incorporada no seu trabalho, que consta de mais de 200 quadros, sendo a grande maioria autorretratos baseados nas experiências marcantes de sua vida. Suas obras abordam conflitos primitivos da necessidade de pertença e de senso de identidade, dialoga com a cultura mexicana, com a política e a história. Suas pinturas altamente expressivas possuem uma linguagem visual realista que apresentam sugestões oníricas, o que levou alguns críticos a considerarem a artista uma surrealista<sup>4</sup>. Apesar de Kahlo ter tido contato com os surrealista parisienses, não aceitou essa classificação, pois seus quadros eram retratos de sua realidade, imagens criadas a partir de acontecimentos da sua vida, e não baseados em sonhos.

Kahlo fez de sua tragédia pessoal o material da qual sua arte emerge. Suas obras são testemunhos atormentados do seu sofrimento físico e mental, e são carregadas de conteúdo emocional. Sua vida foi uma luta constante entre a vida e a morte. Quando

---

<sup>4</sup> O surrealismo, movimento artístico que floresceu nas décadas de 20 e 30 na França, abrangeu técnicas e doutrinas diferentes, que nem sempre eram coerentes entre si, porém todas se caracterizavam pela exploração do imaginário e dos sonhos, pelo rompimento do controle do inconsciente, valorizando o bizarro e o irracional. André Breton (1896-1966), poeta e crítico francês, foi o principal teórico do movimento.

criança, precisou ficar de cama durante meses devido a poliomielite, o que resultou em uma deformação no pé direito, fazendo com que a artista ficasse manca ainda criança. Em 1925, aos 18 anos de idade, Kahlo sofreu um acidente de autocarro que mudou sua vida. Sofreu múltiplas fraturas na coluna vertebral, na bacia e na perna, o que a fez passar por diversas cirurgias, e longas temporadas de repouso. Foi durante o período de hospitalização após o acidente que Kahlo começou a desenhar e a pintar. Em seus autorretratos, se representou diversas vezes quebrada, rachada, referindo-se às múltiplas intervenções cirúrgicas que teve que se submeter ao longo de anos.

O autorretrato *A Coluna Partida* (1944), foi realizado após Kahlo ter passado por uma intervenção cirúrgica na coluna. Por causa da operação a artista precisou usar um colete metálico que ajudava a atenuar as dores fortes que sentia. Na pintura, Kahlo expressou sua angústia de maneira direta. Seu corpo aparece envolto em um espartilho de metal, a coluna vertebral foi substituída por uma coluna fraturada, seu corpo apresenta pregos cravados, simbolizando suas dores, e seu rosto contém lágrimas. No autorretrato *Sem Esperança* (1945), a artista aparece deitada na cama, e sobre ela tem um cavalete, que ao invés de uma tela, suporta um funil com vários alimentos. Essa pintura representa a situação de Kahlo ao ser submetida a um regime para ganhar peso, pois devido a cirurgias e doenças ela sofria de falta de apetite e desnutrição. Na parte de trás do quadro aparece escrito “A mim já não resta a menor esperança... Tudo se move ao compasso do que a barriga contém”, um testemunho da dieta que estava fazendo.



Figura 17 - (esquerda) *A Coluna Partida* (1944) de Frida Kahlo. (direita) *Sem Esperança* (1945) de Frida Kahlo.

Kahlo teve uma vida amorosa conturbada, o que a levou a desenvolver diversos autorretratos relacionados a situações que passou com seu infiel marido Diego Rivera (1886-1957). A artista o adorava, atribuindo a ele sua sensação de totalidade, como se eles fossem apenas um indivíduo. Chegou a criar uma persona, um eu inventado para agradar a Rivera. Usava o tradicional vestido de Tehuana, deixou o cabelo crescer e o usou em tranças, se adornava com enfeites mexicanos, e joias pesadas, tudo para manter o interesse do marido. Essa recriação afetou sua pintura, e a maneira como se autorrepresentava. O casal chegou a se separar formalmente após Kahlo ter descoberto o caso entre Rivera e sua irmã mais nova, Cristina. Durante essa separação, a artista deixou de usar as roupas tradicionais mexicanas e cortou o cabelo curto. Kahlo estava deprimida e havia perdido o senso de si mesma. Assim que o casal reatou, ela voltou a se vestir como antes.

O autorretrato *As Duas Fridas* (1939) explorou a questão da dupla personalidade da artista, e foi pintado logo após a separação. Na obra aparecem duas Fridas sentadas lado a lado e de mãos dadas, os corações estão conectados por uma artéria. Uma das figuras está sangrando, pois não tem o amor de Rivera. Essa pintura demonstra como Kahlo dependia emocionalmente do marido, acreditando que era o amor dele que a mantinha viva. No ano seguinte desenvolveu a obra *Autorretrato com Cabelo Cortado* (1940), que é interpretado como uma reação direta ao divórcio de Rivera, e ao seu orgulho feminino que estava ferido. Essa pintura mostra como o senso que tinha de si mesma estava confuso. Em *Autorretrato como uma Tehuana*<sup>5</sup> (1943), Kahlo se apresenta vestindo um traje típico de uma Tehuana, usado em ocasiões cerimoniais, e expressa seu desejo de possuir Rivera novamente. “Seu Diego está constantemente em sua mente, visualmente inscrito em sua testa nesse autorretrato” (Dexter & Barson, 2005, p. 138). Kahlo começou essa pintura em 1940, após o divórcio, porém finalizou a obra apenas em 1943.

Por causa do acidente de 1925, Kahlo ficou impossibilitada de ter filhos, e sofreu alguns abortos ao longo de sua vida. A artista e seu marido viveram nos Estados Unidos por alguns anos (entre 1930 e 1934), e durante esse período, Kahlo sofreu um dos abortos que resultou no desenvolvimento de uma de suas obras relacionados ao tema. Na pintura

---

<sup>5</sup> Essa obra também é conhecida como *Diego em meus Pensamento* ou *Pensando em Diego*.

*Hospital Henry Ford* (1932), o nome do hospital onde foi atendida foi utilizado para nomear o quadro. A composição mostra a artista desamparada e ensanguentada no meio de uma cama. Alguns elementos aparecem voando ao seu redor, conectados por fitas vermelhas: como um feto, um modelo anatômico da zona pélvica, o osso da bacia, uma orquídea, um caracol, simbolizando a lentidão do processo. Na litografia *Frida e o Aborto* (1932), a artista retratou-se de pé, nua, e com grandes lágrimas no rosto. No seu ventre tem um feto, que está ligado por um cordão umbilical a um segundo feto do sexo masculino. Ao longo de sua perna escorre sangue, que ao cair na terra dá origem a plantas com formatos de partes do corpo, como mãos e órgão genitais masculinos. Na obra, a artista segura uma paleta com a forma de um coração.



Figura 18 - Autorretratos de Frida Kahlo. (em cima, da esquerda para direita) *As Duas Fridas* (1939); *Autorretrato com Cabelo Cortado* (1940); *Autorretrato como uma Tehuana* (1943). (embaixo, da esquerda para direita) *Hospital Henry Ford* (1932); *Frida e o Aborto* (1932).

Kahlo desenvolveu diversos autorretratos acompanhada de seus animais de estimação (macacos aranha, cães, papagaios), que substituíam a presença dos filhos que não podia ter. A obra *Autorretrato com Pequeno Macaco* (1945), por exemplo, mostra a artista com penteado e vestimentas indígenas, no seu colo encontra-se seu cachorro, e atrás dela um macaco aranha encarando o observador de frente. Outra obra que envolve a representação de algum animal é *O Cervo Ferido* (1946); trata-se de um autorretrato onde a cabeça da artista funde-se ao corpo de um cervo ferido em uma clareira com árvores secas ao redor. Nessa obra, que possui múltiplas interpretações, a artista se apresenta metade humana e metade animal selvagem, com o corpo perfurado por flechas. "O trabalho tem sido interpretado como relacionado ao sofrimento de Kahlo devido à sua saúde debilitada e à crueldade de Rivera" (Dexter & Barson, 2005, p. 42).

A artista frequentemente utilizou a dualidade em sua arte, forças opostas eram um denominador comum em suas obras: dia e noite, caos e ordem, passado e presente, saúde e doença, mulher amada e rejeitada, Rivera e ela, cultura europeia e mexicana, ou cultura americana e mexicana. Durante o período que morou nos Estados Unidos com seu marido, Kahlo desenvolveu autorretratos que mostram esse sentimento de dualidade de forma evidente. A obra *Autorretrato ao Longo da Fronteira entre México e Estados Unidos* (1932) é um bom exemplo de pintura na qual a artista abordou a dualidade de forma literal. Kahlo retratou de um lado a natureza e alguns símbolos culturais do México, e do outro maquinários e fábricas representando Estados Unidos. Em uma mão ela aparece segurando um cigarro, e na outra uma bandeira do México, símbolo de lealdade ao seu país.



Figura 19 - Autorretratos de Frida Kahlo. (esquerda) *Autorretrato com Pequeno Macaco* (1945); *O Cervo Ferido* (1946); *Autorretrato ao longo da Fronteira entre México e Estados Unidos* (1932).

Frida Kahlo é uma referência importante para o desenvolvimento deste trabalho, pois sua obra é um exemplo de autorrepresentações desenvolvidas a partir de registros de momentos específicos: no caso de Kahlo, elementos autobiográficos a partir dos quais ela criou narrativas. A artista utilizava o autorretrato como veículo para criar representações da sua identidade e mundo interior: mais do que a representação figurativa do rosto, usou estratégias como a da reconfiguração e transfiguração.

#### **4. David Hockney**

O pintor, desenhador e fotógrafo David Hockney (1937-) é um dos artistas britânicos mais conhecidos de sua geração, e um dos mais inovadores e produtivos da atualidade. “Seu sucesso fenomenal baseia-se não só no brilho e na versatilidade de sua obra, mas também em sua colorida personalidade, que fez dele uma figura reconhecível” (Chilvers, 2007, p. 257). Segundo Geldzahler (1988), o básico da arte de Hockney tem sido a de se comunicar diretamente com o espectador, e de ser entendido com clareza, e essa é a base de sua grande popularidade (p. 13). Hockney é um artista articulado e de diversos talentos, seu trabalho é inventivo e abrange diversas áreas, como pintura, desenho, fotografia, gravura, arte digital, cenografia, entre outras. O artista também é um comentarista de arte, e está sempre a par do que está acontecendo no mundo artístico. Publicou uma obra própria intitulada *David Hockney by David Hockney* (1977), que se trata de um relato de sua carreira multifacetada.

Hockney é um artista versátil e dedicado, produz obras em abundância abordando temáticas variadas. “Eu sou um artista eclético. Eu sinto que não há nada que me impeça de pintar quase qualquer coisa”, afirmou Hockney (Hockney, 1977, pp. 129-130). Seus interesses evoluíram ao longo dos anos, o que reflete na sua prática artística, nas temáticas trabalhadas, e nas técnicas exploradas, resultando em mudanças constantes. Dentre todos os assuntos abordados pelo artista em sua obra, a representação da figura humana sempre teve um lugar de destaque. Desde que começou a estudar arte, se mostrou interessado e fascinado pelo assunto, e ao longo de sua carreira artística desenvolveu diversos retratos e autorretratos. Hockney retratou as pessoas ao seu redor: amigos de longa data,

familiares, famosos, amantes, e até mesmo seus cachorros; e autorretratou-se mais de 300 vezes em momentos variados ao longo de sua vida.

Assim como muitos outros artistas, a base artística de Hockney foi consolidada através do estudo conservador do desenho da figura humana, ministrado nas academias de arte. O artista, porém, não se limitou às técnicas tradicionais de representação no desenvolvimento de suas obras, buscando sempre aprender algo novo e inovar em seus métodos; é um artista adaptável, que aprecia explorar técnicas com as quais nunca trabalhou. Devido ao seu grande interesse pela figura humana e pela vontade de experimentar métodos novos, Hockney desenvolveu muitos autorretratos explorando técnicas e grafismos variados. O artista trabalhou com grafite, carvão, gravura, fotografia, litografia, giz de cera, aquarela, tinta a óleo, acrílica, guache, técnicas de impressão caseira, entre outras. A forma como se autorrepresentou variou muito; desenvolveu desenhos realistas a partir da observação, mas também abordou uma linguagem mais abstrata e casual. Desde muito jovem, valorizou a liberdade de trabalhar com diferentes estilos ao invés de seguir apenas um, chamou essa mistura de “*marriage of style*” (“casamento de estilo”). De acordo com Livingsstone (1996), Hockney encontrou um meio de escapar dos limites de um estilo rígido e inflexível ao entender a liberdade que se obtém ao emprestar ideias de qualquer fonte que seja: sua própria vida, imaginação, objetos comuns, revistas, fotografias, poesia, ou o trabalho de outros artistas (p. 24). Sua prática artística, e forma de trabalhar mesclando estilos e técnicas, sofreu forte influência da variedade estilística no trabalho de Picasso (1881-1973), artista que Hockney sempre admirou.



Figura 20 - Autorretratos de David Hockney. (da esquerda para direita) *Self-Portrait* (1954); *Self-Portrait* (1954); *Self-Portrait, Los Angeles, October 5, 2000* (2000); *Self-Portrait in Black Sweater* (2003).

O corpo de trabalho de Hockney que aborda o gênero do autorretrato é extenso e variado; o artista explorou diversos meios na execução dos desenhos. Se autorretratou desenhando o reflexo de sua imagem no espelho diversas vezes; esses desenhos são resultados de muita observação, e concentram-se nos elementos essenciais, enfatizando algumas partes mais do que outras. Segundo Heymer (2003), esses autorretratos são diálogo internos, e apresentam uma comunicação direta com o artista; são registros profundos e documentais, sugerindo uma relação entre ação e representação (Livingstone & Heymer, 2003, p. 34). Hockney registrou sua imagem executando o próprio desenho; apresentou-se com uma atitude segura de si, se autorretratando com e sem óculos, com vestimentas variadas que por vezes são mais detalhadas, e outras não passam de detalhes de contorno. Em outros trabalhos, Hockney, assim como Rembrandt, registrou suas expressões faciais fazendo caretas diante de um espelho, apresentando mudanças de humor; alguns desses autorretratos apresentam feições exageradas.



Figura 21 - Autorretratos de David Hockney. (em cima, da esquerda para direita) *Self-Portrait with Mouth Open* (1983); *Self-Portrait with Tie* (1983); *Self-Portrait, Baden-Baden, 10th June 1999* (1999); *Self-Portrait without Shirt* (1983). (embaixo, da esquerda para direita) *Self-Portrait, London, 13th June 1999* (1999); *Self-Portrait 25th Oct. 1983* (1983); *Self-Portrait with Check Jacket* (1983); *Self-Portrait with Striped Shirt and Tie* (1983).

Em alguns autorretratos de Hockney, o artista não se apresenta sozinho na cena, como por exemplo na obra *My Parents and Myself* (1975), onde o artista retratou seus

pais, incluindo seu próprio reflexo no espelho no centro da cena. Em *Myself and My Heroes* (1961), Hockney aparece ao lado de Walt Whitman (1819-1892) e Mahatma Gandhi (1869-1948), seus heróis na época. O artista se apresenta como um jovem magro e de óculos, e se identifica por escrito através da frase “Tenho vinte e três anos e uso óculos”. Já em *Artist and Model* (1973-74), Hockney se autorretrata juntamente com ídolo e fonte de inspiração, Pablo Picasso.

Hockney também desenvolveu autorretratos fotografados, e a partir de colagens de fotos, criando composições inovadoras com montagens de diversas fotografias fragmentadas que quando montadas formam a cena. Inspirado pelos princípios do cubismo, desenvolveu diversas obras que abordam essa maneira de representar a figura. O autorretrato *Photographing Annie Leibovitz While She's Photographing Me, Mojave Desert, Feb. 1983* (1983) é um exemplo deste estilo de montagem fotográfica; trata-se de um retrato duplo do artista e da fotógrafa Annie Leibovitz (1949-), um fotografando o outro. Hockney também desenvolveu autorretratos a partir de experimentos com técnicas de impressão caseira, como na obra *Man Looking for His Glasses, April 1986* (1986), onde o artista se representou de forma simples, como um homem míope curvado procurando por seus óculos. *Self-Portrait, July 1986* (1986) também foi desenvolvido a partir de técnicas caseiras de impressão; nesta obra, Hockney colocou uma camisa listrada na fotocopadora para incorporar a estampa ao autorretrato.



Figura 22 - Autorretratos de David Hockney. (em cima, da esquerda para direita) *My Parents and Myself* (1976); *Myself and My Heroes* (1961); *Artist and Model* (1973-74). (embaixo, da esquerda para direita) *Photographing Annie Leibovitz While She's Photographing Me, Mojave Desert Feb. 1983* (1983); *Man looking for his Glasses, April 1986* (1986); *Self-Portrait, July 1986* (1986).

Diversos aspetos do trabalho versátil de David Hockney são referências para o trabalho prático aqui apresentado. A utilização de meios variados para desenvolver seus autorretratos, por vezes mesclando materiais, e trabalhando em mais de um estilo ao mesmo tempo, são características importantes no trabalho do artista, e foram abordadas neste projeto; assim como aspeto da investigação de novas técnicas inovadoras. A representação do rosto ora de forma clássica, ora de forma mais livre, não se atendo à representação mimética da face, também é um aspeto importante na evolução deste trabalho, assim como na prática artística de Hockney. Outro aspeto é o da utilização do espelho para registrar através do desenho as expressões do rosto a partir da observação das feições, que mudam constantemente, tal como vimos com os trabalhos de Rembrandt.



## 2ª PARTE

### Serialidade e Variações sobre um Tema

#### IV. Serialidade

Desenhar em série faz parte do processo criativo e da metodologia de muitos artistas, principalmente a partir do século XX, com o surgimento da arte moderna. O conceito de serialidade, no geral, está implícito no processo criativo dos artistas, visto que desenhar em série se trata de uma metodologia, um método de experimentação, de tentativa e erro. O número de obras que constituem uma série deve ser igual ou superior a dois, ou seja, uma única obra não pode ser considerada uma série. Segundo Coplan, imagens seriais são capazes de expansão infinita, pois não há limite na quantidade de trabalhos que não seja aquele determinado pelo próprio artista. Uma série, uma vez começada, pode continuar aberta por tempo indeterminado; pode ser considerada fechada a qualquer momento, e reaberta no futuro. Tudo depende das intenções e do procedimento de trabalho do artista (Coplan, 1968, p. 77).

No desenvolvimento de uma série “a noção de obra-prima é abandonada” (Coplan, 1968, p. 79). Ou seja, dentro de um conjunto de obras, que foram desenvolvidas para serem apresentadas em grupo, cada uma delas têm igual valor. “Suas qualidades são significativamente mais enfáticas quando vistas em contexto do que isoladamente” (Coplan, 1968, p. 79). Porém, apesar de obras desenvolvidas dentro do conceito de série fazerem parte de um todo, cada uma deve ter autonomia, e poder ser apresentada isoladamente, isto é, ser completa por si só. Em algumas séries, a ordem em que os trabalhos são apresentados não é relevante, trata-se apenas de uma questão estética. Já em outras, a sequência na qual as obras são dispostas é essencial para transmitir a mensagem do artista.

No caso da série *Homage to the Square* (começada em 1950), do artista germano-americano Josef Albers (1888-1976), a ordem de apresentação das obras é muito importante. Albers explorou a simplicidade do quadrado, e incorporou um estudo de cores

aos trabalhos dessa longa série. O artista trabalhou com as cores de forma muito precisa, preocupando-se com a composição, e a interação cromática. “As pinturas dessa série consistem em quadrados no interior de outros quadrados, com dimensões precisamente calculadas e uma sutil variação de tons, dentro de um espectro limitado de cores” (Chilvers, 2007, p. 10).

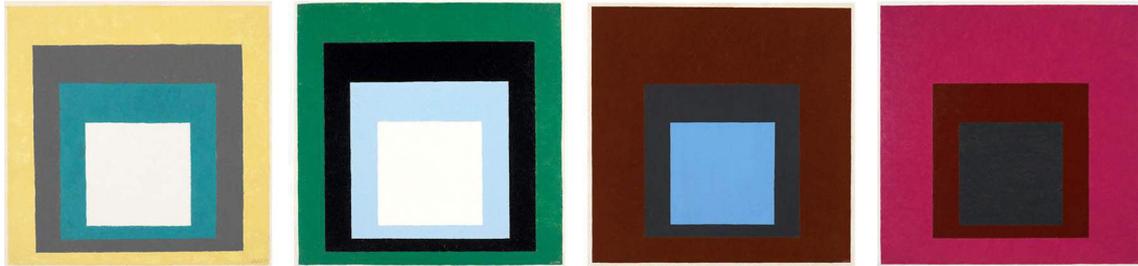


Figura 23 - Seleção de obras da série *Homage to the Square* de Josef Albers. (da esquerda para direita) *Homage to the Square* (1950-1954); *Homage to the Square: Advancing Spring* (1952); *Homage to the Square: Into the Open* (1952); *Homage to the Square: Guarded* (1952).

Todo trabalho desenvolvido serialmente, ou seja, de forma sistemática, faz parte de uma série. Porém, nem todos os trabalhos de uma série necessariamente foram feitos serialmente. Coplan explica que imagem serial é um tipo de forma ou estrutura repetida que é compartilhada igualmente por cada trabalho, dentro de um grupo de trabalhos que se relacionam, feitos por um mesmo artista. O autor complementa dizendo que pintar em série e a similaridade do tema dentro de um grupo, não necessariamente implica no desenvolvimento de imagens seriais (Coplan, 1968, p.77). O que define determinadas obras como sendo parte de uma série pode ser apenas a temática abordada, sendo esta a característica que as unifica. Neste caso, cada obra pode ter sido desenvolvida em momentos distintos, e com técnicas variadas, e não uma em sequência da outra.

O conceito de arte serial reflete o ambiente contemporâneo. Segundo Coplan isso se dá “devido à natureza aberta e não planejada de seu diálogo interno, seu processo de produção altamente sistemático, porém flexível, seu alto grau de especialização e seu foco profundo em um único assunto” (Coplan, 1968, p. 91). Arte serial pode ser entendida como um ramo da arte sistêmica<sup>6</sup> que se caracteriza pela repetição de elementos de formas

---

<sup>6</sup> Arte sistêmica é um termo cunhado pelo crítico Lawrence Alloway (1926-1990) em 1966. Esse tipo de arte pode ser considerada um ramo do minimalismo.

simples, geralmente geométricas, dispostas segundo um princípio modular restrito, que seja visivelmente padronizado.

### **Minimalismo, arte abstrata e o desenvolvimento de séries**

A arte minimalista tem relação com a repetição, arte que se desenvolve automaticamente. O termo minimalismo surgiu nos Estados Unidos nos anos 60, e define uma tendência que se caracteriza pelo uso de formas geométricas simples, clareza nas formas, abstracionismo, e o mínimo de composição na apresentação. “Os artistas minimalistas dedicaram notável atenção à obra dos construtivistas<sup>7</sup> e suprematistas russos<sup>8</sup>, sobretudo àqueles artistas cujas criações tendiam a uma abstração pura” (Dempsey, 2003, p. 236). A concepção impessoal do minimalismo é vista como uma reação às características emocionais do expressionismo abstrato<sup>9</sup>. Quando o conceito surgiu, foi julgado como uma arte fria e anônima, desenvolvida a partir de materiais industriais pré-fabricados que não pareciam arte. O escultor norte-americano Donald Judd (1928-94) foi um dos grandes expoentes do minimalismo. Em diversas de suas obras, o artista trabalhou com séries de repetição de caixas, feitas de materiais variados, como metal, concreto e madeira. Seu trabalho não expõe nuances emocionais, o que é característica marcante da arte minimalista.

Diversos artistas influenciaram o desenvolvimento do minimalismo, o pintor norte-americano Ad Reinhardt (1913-67) foi um deles. Reinhardt acreditava na separação entre a vida e a arte, e valorizava a redução da forma. Durante sua carreira, o artista evitou colocar qualquer toque pessoal em suas obras, assim como defini-las através títulos. Apesar de Reinhardt ter sido um artista abstrato desde o início de sua carreira, seu estilo foi se modificando ao longo do tempo. Na década de 30 suas obras seguiam uma linha geométrica com contornos marcados. Na década de 40 sua pintura caracterizou-se pelo

---

<sup>7</sup> Movimento de arte abstrata geométrica fundado na Rússia por Vladímir Tatlin (1885-1953) por volta de 1913. Uma das diretrizes do movimento era a de “construir” a arte, ideia de onde deriva o nome do movimento. A arte construtivista fazia uso de materiais industriais como plástico e vidro, que refletiam a tecnologia e a modernidade dos maquinários.

<sup>8</sup> Movimento de arte abstrata fundado na Rússia por Kazimir Malevitch (1878-1935) em 1915. Caracterizou-se pela austeridade, pelo emprego de formas geométricas básicas, e uma pequena gama de cores.

<sup>9</sup> Movimento de arte abstrata desenvolvido em Nova York nos anos 40. Caracterizou-se pela renúncia aos cânones estéticos tradicionais, em defesa da liberdade de expressão espontânea.

estilo *all-over*<sup>10</sup>. Já na década de 50, focou na pintura monocromática. Foi nesse período que desenvolveu sua série mais famosa, conhecida por *Black Paintings*, que o deixou conhecido no mundo da arte como o “Monge Preto”. Essa série apresenta quadros com mínimas gradações de tonalidade, pinturas pretas com imagens geométricas que passam quase que despercebidas pelo olhar do observador. “O preto de Reinhardt aniquilou toda a forma. As divisões internas, em cruz ou tripartidas, por vezes detectáveis nas composições (...) não têm significado formal, muito menos simbólico” (Ruhrberg, 2012, p. 294).

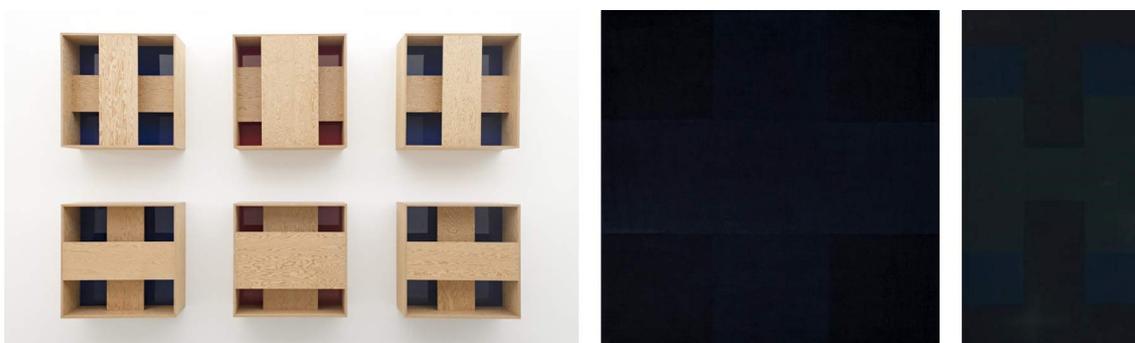


Figura 24 - (da esquerda para direita) *Sem título* (1991) de Donald Judd. *Abstract Painting* (1962) de Ad Reinhardt. *Black* (c. 1954) de Ad Reinhardt.

Os artistas abstratos das décadas de 50 e 60 evitaram o emocionalismo do expressionismo abstrato ao substituírem as pinceladas gestuais por estilos abstratos mais anônimos e sem emoção. Dessa forma, diversos artistas que não necessariamente foram considerados minimalistas, produziram obras que compartilharam certas características visuais e técnicas do minimalismo. O pintor norte-americano Frank Stella (1936-) é um exemplo de artista que se destacou na década de 60 ao desenvolver trabalhos com qualidades minimalistas. Entre 1958 e 1960, Stella criou sua mais famosa série conhecida por *Black Paintings*. Essa série é composta por enormes telas com listas pretas pintadas por cima de um desenho geométrico, onde o artista evitou mostrar qualquer caráter pessoal no seu desenvolvimento. Para Stella, a pintura é apenas uma superfície coberta por tinta; trata-se um objeto físico, e não uma metáfora para representar alguma coisa.

---

<sup>10</sup> Termo que designa um estilo de pintura que se caracteriza pelo tratamento uniforme da superfície, e do abandono da noção de composição.

O pintor norte-americano Kenneth Noland (1924-2010) foi outro artista que desenvolveu séries em reação à espontaneidade e ao tratamento pictórico do expressionismo abstrato. Noland foi um grande expoente do *color field painting* (“pintura de campo de cor”), um tipo de pintura abstrata que consiste em tingir as fibras da tela, eliminando quaisquer qualidades táteis da superfície, e a sensação da presença do artista na obra. A pintura de Noland é geométrica, composta por elementos básicos como círculos, cruces, e linhas retas que se encontram formando formas geométricas. Seu trabalho aproxima-se da pintura *hard edge* (“canto duro”), onde as formas apresentam contornos claramente definidos, e são criadas com cores puras. Noland desenvolveu diversas séries onde pintou círculos concêntricos dentro de telas quadradas; faixas coloridas que se encontram no centro da tela; e linhas horizontais que se estendem por telas retangulares compridas.



Figura 25 - (da esquerda para direita) *The Marriage of Reason and Squalor, II* (1959) de Frank Stella. *Turnsole* (1961) de Kenneth Noland. *Blue Veil* (1963) de Kenneth Noland.

Morris Louis (1912-62), pintor norte-americano, e um dos principais expoentes do *color field painting*, desenvolveu diversas obras a partir dessa técnica ao longo de sua carreira. Uma de suas séries mais famosas é conhecida por *Veil Paintings*, que foi desenvolvida em 1954, e novamente entre 1956 e 1960. No processo “a tinta era vertida sobre a tela em padrões estriados, formando áreas parcialmente sobrepostas de tinturas translúcidas” (Chilvers, 2007, p. 316). Com esse método de pintura, Louis eliminou qualquer vestígio de figuração, o caráter gestual, e a qualidade tátil da tinta. O artista realizou diversas experimentações a partir dessa técnica, e essas experiências deram origem a série *Unfurled Paintings* (1960-1961), que consiste em mais de 100 pinturas onde a tinta corre diagonalmente sobre a tela (formando uma meia pirâmide), deixando o centro da tela sem pigmentos. “A técnica única e os enormes formatos destas obras dão a

impressão de que as imagens pairam entre a materialidade a imaterialidade, entre uma extensão bidimensional e uma profundidade tridimensional” (Ruhrberg, 2012, p. 286). Em 1961 Louis deu início a sua última série intitulada *Stripe Paintings*, que consiste em feixes verticais de cor.



Figura 26 - (esquerda) *Salient* (1954) da série *Veil Paintings* de Morris Louis. (centro) *Beta Alpha* (1960) da série *Unfurled Paintings* de Morris Louis. (direita) *Hird Element* (1961) da série *Stripe Paintings* de Morris Louis.

A obra dos novos realistas europeus<sup>11</sup> chama a atenção pela amplitude de meios e a diversidade de estilos no desenvolvimento de suas obras. Yves Klein (1928-62), pintor e artista experimental francês, foi o artista mais conhecido desse grupo. Klein foi um dos personagens mais influentes da arte de vanguarda europeia, desenvolveu diversas séries ao longo de sua carreira, e para tal utilizou métodos diversos, muitos deles pouco ortodoxos. O artista ficou conhecido por causa de sua série de monocromos desenvolvida em 1957, onde saturou grandes telas com uma única cor, o azul IKB<sup>12</sup>. O resultado foi uma série de pinturas similares, criadas com o intuito de individualizar a cor. Klein utilizou a cor IKB em diversas outras obras, como na série *Antropometrias*<sup>13</sup> (1960), onde criou impressões do corpo humano a partir do corpo de mulheres nuas tingidas de tinta. Já na série *Cosmogonias* (1960-61), Klein pintou telas a partir da ação momentânea da natureza. O artista depositou pigmentos de tinta em plantas, e deixou que a ação do vento “pintasse” a superfície; expos também as telas a chuva para capturar a marca das gotas de

<sup>11</sup> Termo aplicado para designar as correntes de pintura do fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, que exploraram a utilização de imagens triviais da massa, e o emprego de objetos reais no desenvolvimento das obras.

<sup>12</sup> Klein nomeou e patenteou a cor azul que utilizava no desenvolvimento de suas obras, nomeando-a de IKB, as iniciais para *International Klein Blue*.

<sup>13</sup> No desenvolvimento dessa série, as modelos pressionaram seus corpos em grandes telas, sob a orientação do artista. Foi um evento performático que aconteceu diante de um público ao som da Sinfonia Monótona, composta por uma única nota que se repete.

chuvisco. Sua produção variada exerceu grande influência em muitas áreas artísticas do final do século XX, como a arte performática, *body art*<sup>14</sup>, e minimalismo.



Figura 27 - (esquerda) *Untitled Blue Monochrome (IKB 103)* (1956) de Yves Klein. (centro) *Untitled Anthropometry (ANT 29)* (1960) da série *Antropometrias* de Yves Klein. (direita) *Colored Water, Leaves and Branches (COS 1)* (1960) da série *Cosmogonias* de Yves Klein

### A metamorfose estilística nas séries de Vincent van Gogh

O pintor e desenhador holandês Vincent van Gogh (1853-90) influenciou a arte do século XX, sobretudo no que diz respeito ao expressionismo<sup>15</sup> e ao fauvismo.<sup>16</sup> Teve uma vida solitária, tumultuada, e repleta de dramas. No entanto, sua devoção à arte o motivou a trabalhar em ritmo frenético ao longo de sua curta carreira artística de apenas 10 anos. Van Gogh desenvolveu um estilo próprio marcante, e deixou uma produção artística impressionante, com mais de 800 quadros e desenhos. Ao longo dos anos que se dedicou à arte, desenvolveu diversas séries que refletiam sua vida e seus interesses: cenas do campo, temas naturais como paisagens e flores, e uma grande série de autorretratos.

Van Gogh tinha um estreito contato com a vida simples, a carência, e a miséria. As pinturas e desenhos que desenvolveu no início de sua carreira - quando ainda morava na Holanda -, demonstram a preferência do artista por retratar motivos singelos, como

<sup>14</sup> Estilo de arte conceitual, onde o próprio corpo é usado como meio de expressão.

<sup>15</sup> Termo aplicado a toda arte em que o conceito tradicional do naturalismo é abandonado; e o artista expressa suas emoções através do exagero e distorção das cores e formas.

<sup>16</sup> Estilo baseado no uso de cores intensas e não naturalista.

cenas do cotidiano, objetos do dia a dia, paisagens de sua terra, e retratos de trabalhadores rurais. Sua pintura passou por uma profunda metamorfose resultante de influências impressionistas que sofreu quando se mudou para Paris em 1886. Os quadros que desenvolveu nesse período mostram a mudança de atitude do artista referente ao uso da cor, e ao estilo da pincelada, que se tornou mais larga e solta. Apesar de sofrer influência dos impressionistas, Van Gogh ultrapassou o método do movimento à medida que trabalhou os efeitos cromáticos em suas telas de forma a expressar seus sentimentos. Começou a utilizar a cor de forma arbitrária em seus quadros, guiado por seus valores simbólicos e expressivos

Em busca de uma natureza mais colorida e luminosa, estabeleceu-se em Arles em 1888, pois no sul da França acreditava “aproximar-se da sua profissão de pintor dos camponeses e poder transformar a sua predileção pelas estampas japonesas em pinturas próprias” (Beaujean, 2006, p. 51). Os campos e prados de Arles e da região constituíram a temática que Van Gogh registrou em vários momentos do dia, captando a luz plena do sol da Provença, desenvolvendo assim uma série de obras registrando as paisagens da região. O artista utilizou cores puras e luminosas, aplicando-as diretamente sobre a tela com pinceladas rápidas e amplas; substituiu as cores locais por cores próprias, como uma projeção sentimental, estabelecendo contrastes com cores complementares. Foi nesse período que sua paleta se tornou mais subjetiva, e quando Van Gogh verdadeiramente consolidou seu estilo.



Figura 28 - Paisagens que Van Gogh pintou em Arles e na região. (esquerda) *Paisagem perto de Auvers: Campos de Trigo* (1890). (direita) *Campo de Trigo com Ceifeiro ao Nascer do Sol* (1889).

Nessa fase, entre 1888 e 1889, o artista também pintou diversas variações dentro da temática girassol, que eram flores decorativas muito apreciadas na época, e tinham um significado especial para o artista, o de gratidão. Pintava entre 12 e 14 girassóis dentro de um vaso em cada tela, utilizando três tons de amarelo apenas; representava as flores em vários períodos de crescimento, como na obra *Vaso com Quatorze Girassóis* (1888). “Só em agosto de 1888 pintou seis quadros, repetindo vários deles em janeiro do ano seguinte” (Beaujean, 2006, p. 54). As pinturas de girassóis estão entre as mais famosas de Van Gogh.



Figura 29 - Girassóis de Van Gogh. (da esquerda para direita) *Vaso com Quatorze Girassóis* (1888); *Vaso com Doze Girassóis* (1888); *Girassóis* (1889)

Em 1889, após sofrer a crise nervosa que o levou a cortar um pedaço da própria orelha, internou-se voluntariamente em um asilo em Saint-Remy, onde, no decorrer do período de internação, pintou em ritmo frenético, desenvolvendo uma série de obras - por volta de 150 trabalhos. As obras criadas durante seu internamento psiquiátrico mostram com mais intensidade o uso arbitrário das cores, os traços rápidos, as pinceladas vigorosas em forma de redemoinhos, e a aplicação da tinta com relevo. Foi em Saint-Remy que Van Gogh pintou a famosa obra *Noite Estrelada* (1889), que sintetiza o estilo do artista nesse período. A composição agrupa elementos como linhas enroladas que se transformam em estrelas, e pinceladas rápidas dando forma a picos de ciprestes.

Van Gogh desenvolveu também uma série de autorretratos no decorrer de sua vida artística, reproduzindo em telas o olhar que tinha de si mesmo. O fazia não apenas como

uma maneira de se observar e conhecer, mas também para trocar retratos com outros artistas. “A troca de retratos com amigos havia de constituir a base de uma coleção e substituir a presença física deles” (Beaujean, 2006, p. 79). Seus autorretratos seguem a mesma linha do estilo de pintura que marcou suas obras, ou seja, pinceladas rápidas e cores arbitrarias. Van Gogh, que não representava a realidade de forma naturalista, e que buscava “realizar as suas impressões momentâneas através da cor, dificilmente iria recorrer a um realismo fiel para o seu próprio retrato” (Beaujean, 2006, p. 79). Uma das pinturas dessa série é o famoso autorretrato onde o artista registrou-se após sua crise paranoica que o levou a cortar a orelha. O incidente ficou registrado em forma de pintura, no *Autorretrato com Orelha Enfaixada* (1889).



Figura 30 - (em cima, da esquerda para direita) *Noite Estrelada* (1889); *Ciprestes* (1889); *Ciprestes com Duas Figuras Femininas* (1889). (embaixo) Autorretratos de Van Gogh. (da esquerda para direita) *Autorretrato com Orelha Enfaixada* (1889); *Autorretrato com Chapéu de Feltro Cinza* (1887); *Autorretrato* (1887).

## As séries de Picasso ao longo de suas fases

O pintor, escultor, ceramista, e artista plástico espanhol Pablo Picasso (1881-1973) foi um dos mais versáteis artistas do século XX, e um “grande incentivador da maioria das mudanças revolucionárias ocorridas nesse período” (Chilvers, 2007, p. 408). O polimorfismo é uma característica de sua obra; o artista trabalhou ao mesmo tempo em temáticas variadas, adotando diferentes estilos para se expressar. Picasso foi tradicional e revolucionário, “ele foi capaz, como nenhum outro artista deste século, de inovações radicais e soube, ao mesmo tempo prolongar e desenvolver a tradição” (Warncke, 2006, p. 230). Ao longo de sua carreira, criou diversas séries que sofreram influências de movimentos e estilos variados. Desenvolveu suas obras com maestria técnica, e demonstrou um amplo espectro emocional ao lidar com os temas que caracterizaram cada um de seus períodos. Sua obra é dividida em fases, como a Fase Azul, a Fase Rosa, o Cubismo, e a série de obras relacionadas a guerra e política, entre outros.

O período entre os anos de 1900 e 1904 ficou conhecido como Fase Azul. A série de quadros desenvolvidos nessa fase concentram-se em temáticas específicas e retratam, como um fragmento da realidade, a miséria humana, representada por seres que estavam à margem da sociedade: trabalhadores, mendigos, prostitutas, pessoas embriagadas. Os personagens aparecem sós ou acompanhados, sentados à mesa, agachados junto ao chão enlaçando o próprio corpo. São “retratados com uma melancolia levemente sentimentalizada, expressa em frios e etéreos tons de azul” (Chilvers, 2007, p. 408). As pinturas *A Refeição do Cego* (1903), *As Duas Irmãs* (1902) e *O Velho Guitarrista* (1903) são exemplos de obras características dessa fase. No entanto, *A Vida* (1903) é uma das mais importantes pinturas desse ciclo, pois se trata de uma síntese do período, “Todos os aspectos da melancolia e da simbólica existencial acharam a sua expressão acabada nesta ambiciosa composição” (Warncke, 2006, p. 4).

A partir de 1904, após se estabelecer em Paris, Picasso deu início ao seu novo período artístico, a Fase Rosa. “Os tons azuis até então predominantes cederam lugar a rosas e cinzas, e o espírito das obras tornou-se menos austero. Seus temas favoritos agora eram acrobatas e dançarinos, com uma predileção especial pela figura do Arlequim” (Chilvers, 2007, p. 408 e 409). A nova temática abordada na série de obras dessa fase é fruto de uma oposição às convenções do período, “os arlequins, os saltimbancos e os distraídos do público são todos atores de um jogo de papéis cujo objeto é sempre o

mesmo: a autoafirmação do artista” (Warncke, 2006, p. 50 e 51). A obra que mais marcou esse ciclo foi a *Família de Saltimbancos* (1905), que retrata a reflexão de Picasso em relação a existência do artista.



Figura 31 - (em cima) Série de pinturas da Fase Azul de Picasso. (da esquerda para direita) *A Refeição do Cego* (1903); *As Duas Irmãs* (1902); *O Velho Guitarrista* (1903); *A Vida* (1903). (embaixo) Série de pinturas da Fase Rosa de Picasso. (da esquerda para direita) *A Família de Saltimbancos* (1905); *O Ator* (1904-5); *Os Dois Saltimbancos* (1901).

A partir de 1906, Picasso “perseguiu um caminho independente, concentrando-se na análise e na simplificação da forma” (Chilvers, 2007, p. 409), é o início da Fase Cubista. O artista passou a trabalhar a figura humana focando em seu volume plástico, e cada vez menos na representação pictórica. Seus traços ficaram mais estilizados, e os volumes limitaram-se a blocos. “Os contornos e a cor já se não combinam com vista a produzirem um efeito ilusionista, eles são justapostos sem transição, e só o propósito comum que consiste em gerar uma forma lhes confere uma coerência” (Warncke, 2006, p. 61). As longas séries de estudos relativos a esse estilo culminaram em uma de suas mais famosas pinturas, *As Meninas de Avignon* (1907), que apresenta traços angulosos e retos, formas fragmentadas e com ar artificial, e exclui contornos orgânicos e naturais.

Picasso também realizou uma série de obras históricas que abrangeram temáticas relacionadas a questões humanitárias, como guerra e política. O estilo do artista nesse período resume-se a figuração limitada à contornos, fazendo referência a representação infantil das formas, e a composição simples das figuras. Foi nessa fase que Picasso desenvolveu sua grande obra histórica, *Guernica* (1937), que faz referência ao bombardeamento da cidade de Guernica y Luno durante guerra civil no país Basco. A pintura é repleta de linguagem simbólica, e representa “o aniquilamento da cultura pela guerra” (Warncke, 2006, p. 153). Ainda nessa fase, Picasso desenvolveu outras obras relacionadas à temática guerra, como os frescos *Guerra e Paz* (1952), que foram pintados em uma capela do século XIV, localizada em Vallauris. Nesta obra, “a guerra é simbolizada por uma espécie de friso que representa uma campanha militar. Emparelha com uma imagem de alegria de viver que contrasta com ela” (Warncke, 2006, p. 185).



Figura 32 - Série de pinturas Cubistas e históricas de Picasso. (em cima, da esquerda para direita) *As Meninas de Avignon* (1907); *Guernica* (1937); *A Guerra* (1952); *A Paz* (1952).

### **Andy Warhol e o uso mecânico da repetição serial**

O pintor, artista gráfico e cineasta Andy Warhol (1928-87), uma das figuras de destaque do movimento da arte pop nos Estados Unidos e da cultura contemporânea, fez

grande uso da repetição serial em suas obras. Warhol foi um dos artistas mais influentes do século XX, modificou a estética cultural de sua época ao utilizar a repetição de imagens de produtos banais em suas obras. Foi um artista literal, explorou a cultura popular norte-americana insistindo no poder do familiar, fosse com o uso de imagens de produtos do dia a dia, fotografias de celebridades, ou de manchetes de jornais. O uso dessas imagens causou impacto e obtiveram sucesso por causa da associação que traziam, ou seja, o espectador se familiarizava com o assunto e se conectava de alguma forma com o tema. Warhol desenvolvia suas obras de forma serial e mecânica, produzia em ritmo industrial, inclusive nomeou seu estúdio de *The Factory* (A Fábrica). Empregava com frequência fileiras de imagens repetidas em forma de grade; o processo serigráfico utilizado por ele permitia a reprodução da mesma figura inúmeras vezes, tanto no mesmo suporte, quanto utilizando telas e papéis individuais.

Warhol desenvolveu diversas séries a partir da repetição mecânica de imagens relacionadas a bens de consumo direcionados a massa, como em *210 Coca-Cola Bottles* (1962), *80 Two-Dollar Bills* (1962), e *32 Soup Cans* (1962), que consiste na sua famosa sequência de serigrafias responsável pela súbita ascensão do artista a fama no início da década de 60, em Nova York. Também empregou a técnica da repetição para produzir esculturas, como na série de caixas de sabonete Brillo desenvolvida em 1964. “As caixas foram expostas em pilhas casuais, como se as repetições em grade de suas pinturas tivessem entrado em um estado tridimensional” (Ratcliff, 1983, p. 46). Warhol produziu outras séries de esculturas que seguiram essa mesma linha, utilizando produtos de consumo diário na vida dos norte-americanos.



Figura 33 - Obras de Warhol. (da esquerda para direita) *210 Coca-Cola Bottles* (1962); *80 Two-Dollar Bills* (1962); *32 Soup Cans* (1962).

O artista também desenvolveu séries utilizando imagens da mídia relacionadas a celebridades. Warhol não fazia distinção na maneira com que trabalhava as imagens que utilizava na criação de suas obras; tratava da mesma forma tanto as figuras de ícones, quanto as de objetos banais de consumo. Uma das séries mais famosas e emblemáticas que Warhol desenvolveu é a relacionada a Marilyn Monroe (1926-1962). Após a trágica morte da atriz no início dos anos 60, Warhol passou a produzir diversas serigrafias tendo Marilyn como assunto de destaque, utilizando sua imagem como um produto da cultura popular. Outra série relacionada ao culto às celebridades é a intitulada *Red Elvis* (1962), onde Warhol repetiu o rosto do cantor Elvis Presley (1935-1977) mais de trinta vezes utilizando serigrafia (tinta preta sobre um fundo vermelho). Nas últimas repetições o rosto de Elvis perde intensidade, deixando manchas desbotadas no lugar do efeito preto da tinta, fazendo com que o vermelho preencha a maior parte da pintura.

Na década de 60, Warhol iniciou a série intitulada *Death and Disaster* (Morte e Desastre), onde utilizou a repetição serial de fotografias relacionadas a acidentes e desastres encontradas em manchetes de jornais e revistas. Acidentes automobilísticos e de avião, cadeiras elétricas, intoxicação alimentar, doenças mentais, imagens de tragédias globais, como a bomba atômica, compunham o repertório dessa série. Warhol acreditava que a repetição de uma imagem angustiante diminuía seu efeito negativo. Uma das obras dessa série é a *Optical Car Crash* (1962), que se trata de uma imagem turva de uma vítima de acidente, as diversas camadas aleatoriamente repetidas passam a impressão de que o próprio processo de impressão parece ter sofrido uma catástrofe (Ratcliff, 1983, p. 37).

Warhol não utilizava sua arte como um veículo de revelação do seu eu, apesar de ter produzido vários autorretratos, evitava se colocar nas obras. Neste quesito, dividia algumas características com o minimalismo, como a impessoalidade e o tratamento frio do assunto. Porém, apesar dessa impessoalidade, e do desejo do artista de se tornar uma máquina ao produzir em ritmo industrial, suas obras são carregadas de emoções fortes, e facilmente reconhecíveis como sendo dele. Warhol desenvolveu uma estética forte e criou obras atemporais. O artista transformou a maneira como vemos o mundo ao nosso redor, e ajudou a expandir a ideia de mercado, onde tanto sopas e produtos de limpeza quanto a aura glamourosa de celebridades são vendidos.

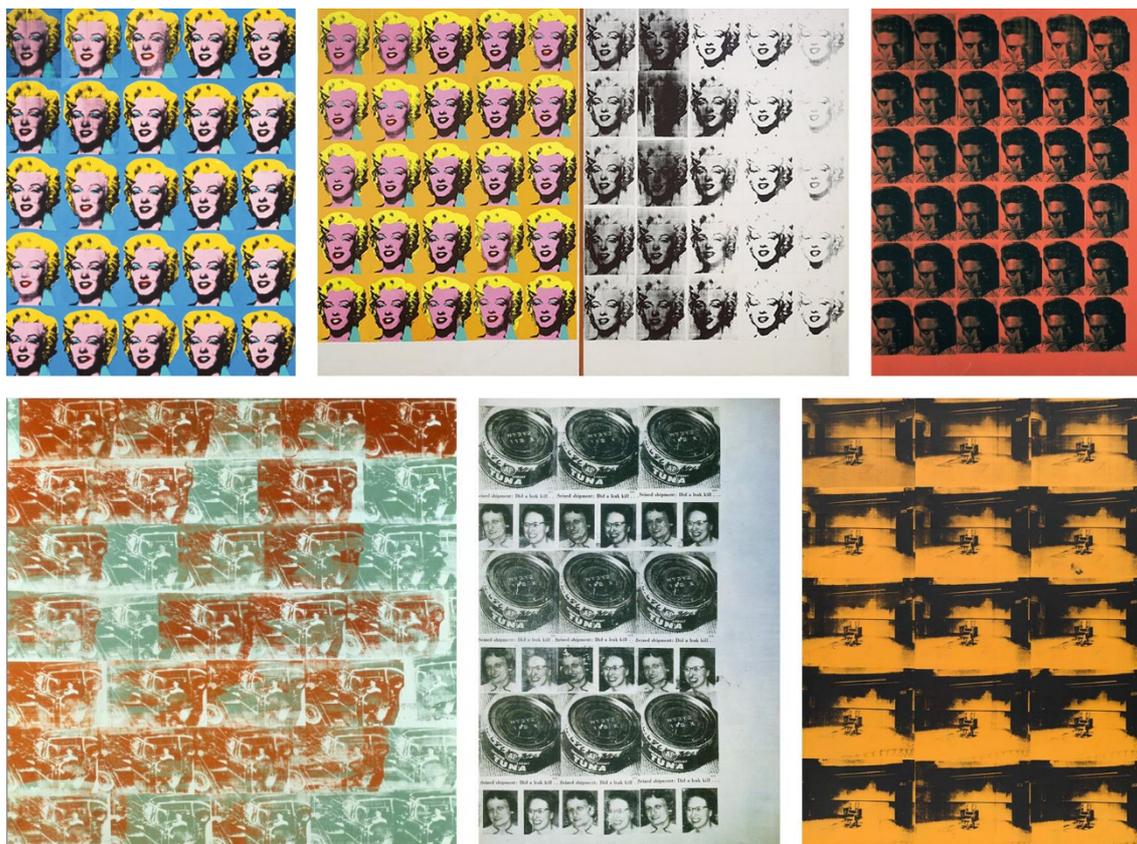


Figura 34 - Obras de Andy Warhol. (em cima, da esquerda para direita) *Twenty-Five Colored Marilyns* (1962); *Marilyn Diptych* (1962); *Red Elvis* (1962). (embaixo, da esquerda para direita) *Optical Car Crash* (1962); *Tunafish Disaster* (1963); *Orange Disaster #5* (1963).

### A diversidade nas séries de Gerhard Richter

O artista alemão Gerhard Richter (1932-), considerado um dos artistas vivos mais influentes do nosso tempo, desenvolveu um corpo de trabalho com grande diversidade e contradições ao longo de sua carreira artística. Seu trabalho é heterogêneo, não segue um estilo específico, e funciona em diversos níveis de significação. Criou diversas séries que abordam temáticas distintas, e que transitam entre o figurativo e o abstrato. “A sua obra é a obra de um artista que está sempre em movimento, que está sempre em busca, que investiga constantemente a realidade e a põe em questão” (Ruhrberg, 2012, p. 342).

Com o intuito de estimular novas ideias visuais para suas pinturas, Richter criou seu *Atlas*, um compêndio de material visual selecionado a partir de fotografias, imagens de jornais, revistas, enciclopédias, e esboços, que acumulou desde o final dos anos 50. A diversidade de material disponível através dessas media, possibilitou que Richter entrasse em contato com uma grande gama de experiências visuais. Essa compilação de imagens

foi um material de apoio fundamental para o processo criativo de grande parte de suas séries. O *Atlas* adquiriu status de obra de arte, e foi exibido diversas vezes, apresentado em painéis e agrupados por temas.

Richter desenvolveu várias séries inspiradas em fotografias de eventos que estavam acontecendo no momento. Nos anos 60, o artista (assim como Warhol) trabalhou com temática “morte”. As obras *Morte* (1963), que mostra o corpo de uma homem esmagado por um bloco de gelo; *Mulher com Guarda-chuva* (1964), que reproduz Jackie Kennedy chorando após o assassinato do marido; *Oito Estudantes de Enfermagem* (1966), que consiste no retrato de oito jovens vítimas de um assassinato em massa em Chicago, são exemplos de obras dessa série. Em 2003, Richter desenvolveu uma outra série inspirada em eventos atuais, chamada *Silicato*. Essa série consiste em grandes pinturas abstratas e biomórficas representando formações celulares e sequencias genéticas vistas ao microscópio. Foi inspirada em um artigo que falava sobre visão microscópica, e as imagens de referência utilizadas foram retiradas de seu *Atlas*.



Figura 35 - (em cima, da esquerda para direita) *Morte* (1963); *Mulher com Guarda-chuva* (1964); *Oito Estudantes de Enfermagem* (1966). (embaixo, da esquerda para direita) Três obras da série *Silicato* (2003); *Atlas*, folha: 743 (2006)

Nos anos de 60, Richter começou a trabalhar com abstração geométrica, como em sua série intitulada *Color Charts* (1966). Em entrevista com Benjamin Buchloh em 1968,

Richter explica que suas tabelas de cores sofreram influências de Palermo<sup>17</sup>, da arte minimalista, e, principalmente, da arte pop. Suas tabelas eram cópias de cartões de amostra de tinta (Richter, 2009, p. 169). Nos anos 70, Richter voltou a trabalhar em uma série similar, porém, desta vez, o artista introduziu o elemento do acaso na seleção das cores das tabelas. As cores se diversificaram, e as tabelas variaram nos tamanhos, apresentando tanto 4 cores, quanto 4096 quadrados de cores.



Figura 36 - (esquerda) *Eighteen Colour Charts* (1966) de Gerhard Richter. (direita) *1024 Colours* (1973) de Gerhard Richter.

A relação entre fotografia e pintura se tornou um dos pilares da prática artística de Richter a partir dos anos 60, ao desenvolver pinturas inspiradas em imagens de eventos atuais, como já foi dito anteriormente. Ao pintar a partir de imagens, Richter eliminava o processo consciente, o que o libertava da experiência pessoal. Uma das séries que o artista elaborou utilizando a fotografia como ponto de partida foi *48 Retratos* (1971), desenvolvida para representar a Alemanha na 36ª Bienal de Veneza. As pinturas foram realizadas a partir de imagens que se encontravam no *Atlas*, e representavam homens famosos, como cientistas, filósofos, escritores e compositores. As pinturas foram apresentadas em close, em formato padronizado, e todas em escala de cinza. É uma série uniforme, onde o artista homogeneizou as características dos retratados, os tratando como figuras anônimas. Richter afirmou: "eu não queria intimar nenhuma ideologia ou tema

---

<sup>17</sup> O artista alemão Blinky Palermo (1943-1977) foi colega de Richter na Academia de Düsseldorf. Seu trabalho é composto por abstrações modernas, com características minimalistas, composições simples, e uma paleta de cores vibrantes.

específico. Eu queria imagens puras que não estivessem sujeitas a ideologias e interpretação " (Richter, 2009, p. 63).

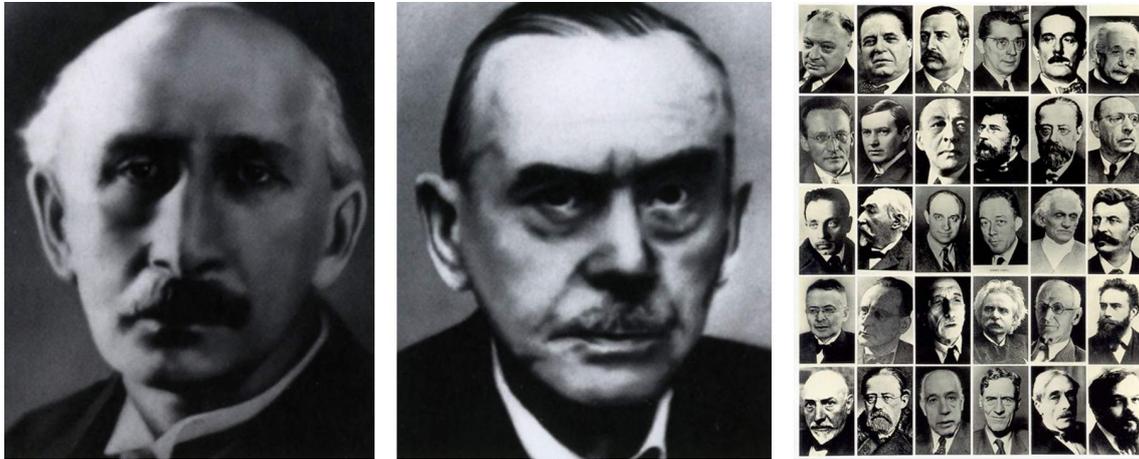


Figura 37 - (da esquerda para direita) *48 Portraits*, Alfred Mombert (1971-72); *48 Portraits*, Thomas Mann (1971-72); *Atlas*, folha: 33 (1971).

Na década de 60, Richter criou seus primeiros trabalhos desfocados, que consistiam em pinturas com aparência embaçada, pintadas a partir de fotografias. Richter pintou diversas obras a partir dessa técnica, a maioria em tons de cinza, lembrando fotografia instantâneas borradas. Em uma entrevista em 1978, Richter afirma que queria fazer pinturas que não tinham nada a ver com arte, então pintou a partir de fotografias (Richter, 2009, p. 106). A série de pinturas desfocadas intitulada *18 de Outubro de 1977* (1988), causou alvoroço e debates pelo fato de ser politicamente provocadora. O artista retratou momentos do evento em que diversos membros da Facção do Exército Vermelho morreram na prisão. As mortes foram tratadas como suicídio, porém as circunstâncias levantaram suspeitas que poderiam ter sido mortos por agentes do estado.

Um outro gênero da obra de Richter foi a *Overpainted Photography*, no qual trabalhou desde 1986. O artista desenvolveu várias longas séries utilizando essa técnica que consiste em pintar por cima da fotografia, misturando as linguagens da figuração e da abstração, gerando um efeito impactante. Desde a década de 80, Richter produziu mais de 2000 obras nesses estilo, como por exemplo a série *Firenze* (2000), que consta de mais de 100 obras baseadas em três fotografias de Florença.

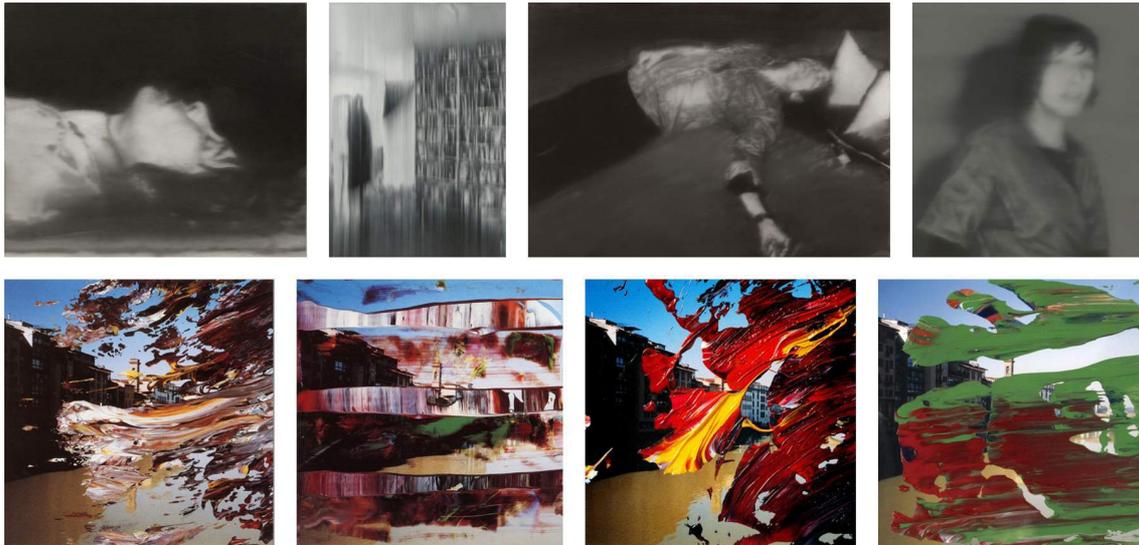


Figura 38 - Banda de cima: Obras da série *18 de Outubro de 1977* (1988). (da esquerda para direita) *Morte* (1988); *Cela* (1988); *Homem Baleado 1* (1988); *Confronto 1* (1988). Banda de baixo: Obras da série *Firenze* (2000). (da esquerda para direita) *Firenze 30/99* (2000); *Firenze 28/99* (2000); *Firenze 79/99* (2000); *Firenze 83/99* (2000).

Na década de 70, Richter começou a explorar a abstração mais seriamente, questionando os limites da representação. Foi quando começou a desenvolver uma série de pinturas conhecidas por *Inpaintings*. Essas pinturas distinguem-se pelo seu caráter gestual, porém sem emoção, das marcas claramente visíveis do movimento rotatório do pincel. Em 2006, Richter desenvolveu uma série de pinturas abstratas intitulada *Cage*, composta de 6 telas em larga escala desenvolvidas em homenagem a John Cage (1912-1992), compositor americano cujo trabalho Richter sentiu uma conexão com sua obra. Já em 2008, Richter desenvolveu uma série de obras abstratas com cores fortes e brilhantes, *Sindab*. A série é composta por 100 pequenas pinturas em esmalte na parte de trás do vidro. Essa série é organizada em pares, e foi a primeira de Richter a fazer alusão ao livro *Mil e Uma Noites* (1704). Em 2010, Richter criou a série *Aladdin*, que consiste em 42 pinturas que também foram pintadas na parte de trás do vidro. Richter também desenvolveu obras abstratas a partir do uso de tecnologia digital, como na série *Strip* (2011), que consiste em faixas horizontais com espessuras variadas, impressas e montadas entre alumínio e acrílico.



Figura 39 - Obras de Gerhard Richter. (em cima, da esquerda para direita) *Sem título (verde)* (1971), da série *Inpaintings*; *Cage 1* (2006); *Cage 4* (2006). (embaixo, da esquerda para direita) duas obras da série *Sindab* (2008); duas obras da série *Alladin* (2010).

## V. Tema e Variação

“Variação e tema referem-se um ao outro” (Goodman & Elgin, 1988, p. 82). A concepção de tema e variação pode ser encontrada em diversas áreas artísticas, como na pintura e na música, por exemplo. Na música, a separação entre tema e variação quase não existe, pois “o tema e a variação geralmente estão contidos em uma única obra, enquanto na pintura o tema e as variações são quase sempre trabalhos separados” (Goodman & Elgin, 1988, p. 74 e 75). Na pintura, as variações devem aludir a temática abordada, e serem obras individuais e completas por si só, “embora elas possam realçar ou serem realçadas pelo tema” (Goodman & Elgin, 1988, p. 82). A variação de um tema na pintura pode representar a obra em si ou o assunto abordado, porém nem sempre é assim. Uma variação de uma pintura representacional poder ser puramente abstrata, representando nem a pintura nem o assunto, pois a representação não é uma condição necessária e nem suficiente para uma variação (Goodman & Elgin, 1988, p. 75). Ou seja, a variação pode ocorrer de forma literal ou metafórica.

A variação é uma forma de alusão. Segundo D’Orey (1999), “embora toda a variação comporte uma alusão nem toda a alusão é variação” (p. 523). Para ser considerada uma variação, a obra precisa conter elementos em comum com o tema, e outras características que contrastam. “Se fosse semelhante em todos, não seria uma variação, mas sim uma réplica” (D’Orey, 1999, p. 516). Logo, uma reprodução de uma obra de arte não se trata de uma variação, mas sim de uma cópia. Muitos artistas, como Picasso e Kossoff, desenvolveram variações a partir da obra de outros artistas; criando uma relação entre as obras por meio da alusão e da variação. “As formas como um artista relaciona, por alusão ou variação, a sua obras às obras anteriores podem ser tão criativas e inovadoras e tão diversas nos processos utilizados como qualquer outra criação artística” (D’Orey, 1999, 527). Porém, não necessariamente a variação ocorre a partir da alusão à uma obra de outro autor. Um artista pode trabalhar a variação de um tema que não tenha relação com obras de outros artistas desenvolvidas anteriormente, como é o caso de Monet que criou séries a partir da repetição do mesmo assunto, não fazendo alusão a obra alheias.

“Na arte contemporânea, a repetição assume-se como variação e toma determinadas características que a distingue das anteriores” (D’Orey, 1999, p. 526). O conceito de variação sobre um tema pode estar diretamente ligado ao ato de trabalhar em série, ou

seja, desenvolver obras que se conectam entre si através de aspectos que se assemelham e se diferem, dentro de um determinado assunto escolhido. Segundo Goodman e Elgin (1988), variações sobre um tema, seja utilizando os mesmos meios ou não, são interpretações do trabalho (p. 82). As variações dentro de uma temática podem acontecer de formas diversas: através de reinterpretações de uma obra já existente, excluindo ou acrescentando algo, deformando, reordenando seus elementos, ou modificando sua linguagem e material utilizado. Diversos artistas, de movimentos e períodos distintos trabalharam com o conceito de variação sobre um tema ao longo de suas carreiras artísticas, seja de forma representacional, seja de forma abstrata, seja desenvolvendo séries curtas, ou longas séries que dominaram suas carreiras por anos.

### **A variação de tema nas séries de Claude Monet**

O pintor francês Claude Monet (1840-1926) foi um dos fundadores do movimento impressionista. O artista é tido como um impressionista arquetípico, pois sua crença aos ideais do movimento não se abalou ao longo de sua atividade artística. Foi um artista muito prolífero, desenvolveu diversas séries ao longo de sua carreira, sobretudo a partir de meados de 1890, quando se concentrou na ideia de desenvolver séries enquanto variações sobre temas específicos, diminuindo a frequência de criação de composições isoladas.

A série *Montes de Feno*, desenvolvida entre 1890 e 1891, é uma das séries mais notáveis do artista, consta de cerca de 30 obras que focam nas variações sobre este tema. O assunto principal das pinturas são as pilhas de feno que se encontravam nos campos nos arredores da propriedade do artista em Giverny. Monet desenvolveu essas variações “com o único objetivo de estudar a interação da luz e da forma, para qual esses montes de feno eram ideais” (Patin, 1993, p. 105). A série mostra as diferenças na percepção da luz em vários momentos do dia, tipos de clima, e estações do ano. Inclusive os títulos das obras descrevem esses momentos, como *Monte de Feno, Efeito da Neve, Manhã* (1890) e *Montes de Feno, Efeito de Geada Branca* (1891). Subséries podem ser distinguidas de acordo com o número de montes que o artista representou; em algumas pinturas aparece apenas um monte, já em outras aparecem dois. Essa série foi a primeira do seu gênero, e foi um sucesso instantâneo.

Monet também desenvolveu diversas variações relacionadas aos álamos que ladeavam o Rio Epte. Os álamos, árvores de grande porte, eram as favoritas do artista, e logo que completou sua série *Montes de Feno*, começou a trabalhar na série *Álamos*, em 1891. O artista tinha o hábito de atracar seu barco na Île aux Orties, na margem do rio, acima de Giverny, onde pintava a paisagem destacando as árvores na composição. Enquanto Monet desenvolvia a série, o terreno onde os álamos estavam localizados, foi colocado para venda em um leilão. Temendo que as árvores fossem derrubadas antes que ele terminasse a série, Monet fez um acordo com o comprador para adiar o corte. O artista desenvolveu 24 variações do tema, e todas as telas foram pintadas dentro de seu estúdio flutuante. As pinturas foram exibidas em conjunto, e foi a primeira vez que uma série foi apresentada como uma obra composta. E assim como aconteceu com a série *Montes de Feno*, *Álamos* também foi um sucesso instantâneo.



Figura 40 - Pinturas de Claude Monet das séries *Montes de Feno* e *Álamos*. (em cima, da esquerda para direita) *Feno, Efeito Neve, Manhã* (1890); *Montes de Feno, Efeito de Geada Branca* (1890); *Montes de Feno em Giverny* (1886). (embaixo, da esquerda para direita) *Álamos nas Margens do Rio Epte* (1891); *Álamos, Três Árvores Cor de Rosa, Outono* (1891); *Três Álamos, Verão* (1891); *Álamos nas Margens do Epte* (1891).

A série *Catedrais*, desenvolvida entre 1892 e 1893, apresenta sempre o mesmo motivo, a Catedral de Rouen, vista a partir de ângulos ligeiramente diferentes. Monet estava determinado a dominar o assunto; posicionou seu cavalete em frente a catedral e produziu mais de 30 versões do tema, em horários distintos do dia. A arquitetura do

edifício não foi o foco principal da série, mas sim um veículo para pesquisa pictórica. O objetivo principal das pinturas era o estudo das mudanças das formas sob diferentes condições de luz. “A série *Catedrais* é a demonstração mais espetacular da vontade de Monet de transmitir imediatismo em suas pinturas. Suas muitas versões do assunto correspondem à sua crescente sensibilidade às variações atmosféricas” (Patin, 1993, p. 112). Em seu estúdio em Giverny, o artista ajustou cada imagem de forma independente e em relação umas às outras, criando assim um conjunto coerente e completo. Esse conjunto foi depois exibido em Paris em 1895, e foi muito elogiado.



Figura 41 - Pinturas de Monet da série *Catedrais*. (da esquerda para direita) *Catedral de Rouen em Plena Luz do Sol* (1893); *catedral de Rouen, Efeitos da Luz da Manhã* (1893); *catedral de Rouen, Noite* (1894).

Monet construiu em Giverny um espaço com um jardim e um lago que nomeou de “Jardim Aquático”, o qual serviu de tema para diversas obras de suas séries. A série *Lírios d’Água* (iniciada em 1899) foca em pinturas que retratam a superfície do lago, os reflexos da paisagem do jardim ao redor, e os lírios d’água flutuando sobre a água. “Depois de 1904 a paisagem ao redor da piscina é reduzida nas pinturas de Monet para uma faixa estreita na área superior da tela, desaparecendo gradualmente, deixando os lírios ocuparem todo o quadro” (Patin, 1993, p. 123). Esse tema se tornou a obsessão do artista, que criou diversas variações ao longo de anos, resultando em mais de 250 telas em tamanhos variados. Essa série de pinturas cresceu tanto, que essa temática dominou por completo seu trabalho.

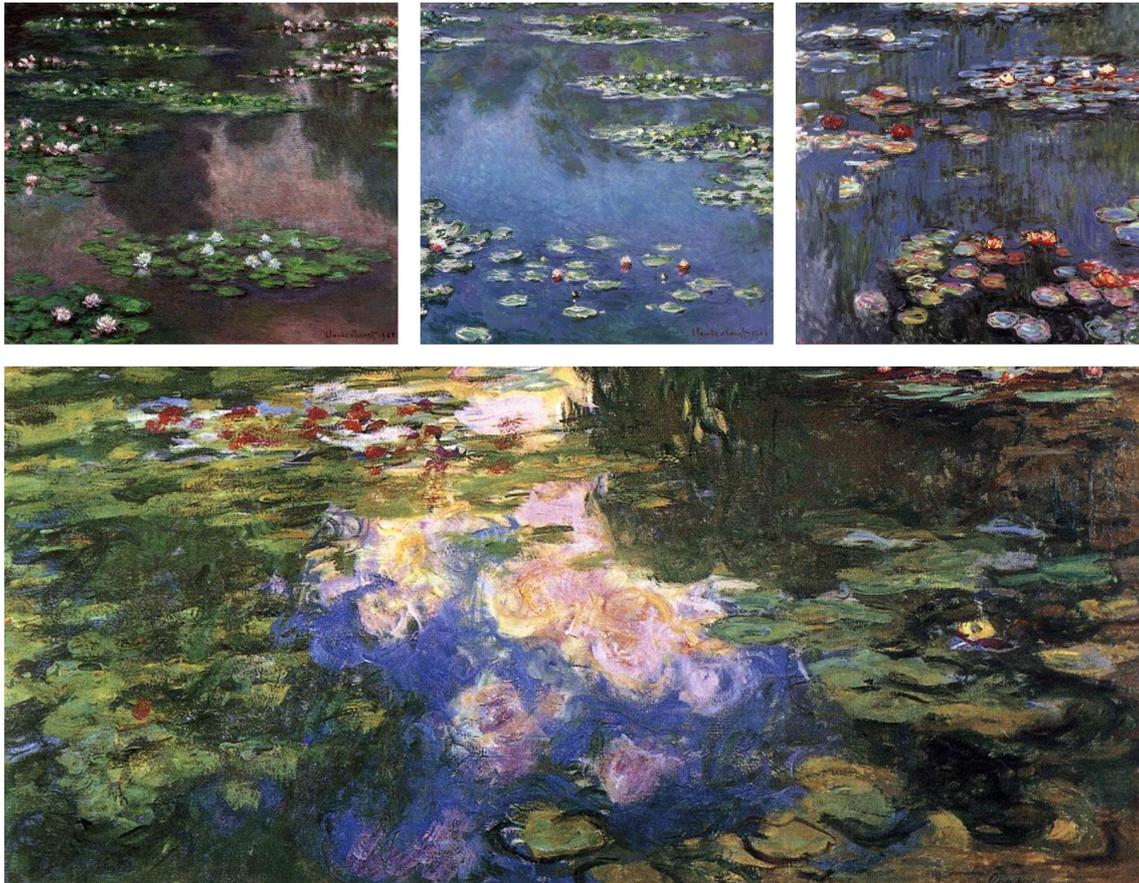


Figura 42 - Pinturas da série *Lírios d'Água* de Monet. (em cima, da esquerda para direita) *Lírios d'Água* (1905); *Lírios d'Água* (1906); *Lírios d'Água* (1916); (embaixo) *Lírios d'Água* (1919).

### **De Picasso a Kossoff: alusão e variação a outras obras**

Pablo Picasso (1881-1973) e Leon Kossoff (1926-2019) foram dois artistas que desenvolveram grandes séries de variações baseadas em obras de mestres antigos. Picasso tinha conhecimento profundo de história da arte, pois os modelos de sua formação artística foram as obras-primas de pintores do passado. “A sua maestria técnica e a sua excepcional aptidão para elaborar temas pictóricos vêm de Picasso ter se confrontado toda a sua vida com a arte antiga” (Warncke, 2006, p. 13). Suas variações a partir de obras de outros artistas, mostram sua capacidade de transformar linhas e formas, e dar significados novos a elas. Já as variações de Kossoff, além de serem inspiradas em obras de outros artistas, também são variações sobre a própria linguagem do desenho. O artista desenvolveu ao longo de anos, centenas de variações a partir da coleção da Galeria Nacional em Londres, local que visitava com frequência. Cada variação de Kossoff é uma

resposta única à obra original, nenhum desenho é igual ao outro; são obras cujas superfícies contêm traços impetuosos, que mostram a agitação do artista ao trabalhar.

Picasso desenvolveu diversas séries de variações, porém, de todas elas, as mais impressionantes são os estudos da obra *Las Meninas* (1656) do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660). Essa obra de Velázquez é uma das mais importantes da história da pintura espanhola, e Picasso desenvolveu a partir dela sua extensa e mais conhecida série de variações. “Picasso viu pela primeira vez o quadro (Museu do Prado, Madri) aos catorze anos de idade, e o esboçou; aos setenta e seis anos, cerca de trezentos anos após o término de *Las Meninas* (1656), ele pintou mais de quarenta variações” (Goodman & Elgin, 1988, p. 76). Nas variações de Picasso de *Las Meninas*, o artista mudou o formato do quadro, fez recortes, modificou a pose das figuras – que em suas variações, aparecem com o olhar fixado no mesmo ponto –, e evidenciou alguns personagens mais do que outros. Segundo Goodman e Elgin (1988), as variações de *Las Meninas* explicam vividamente uma mudança, onde as damas de companhia aparecem como os personagens psicologicamente dominantes na cena (p. 82). Ou seja, Picasso criou sua própria realidade da obra de Velázquez, e operou como bem entendeu. “Na versão que Picasso dá de *Las Meninas*, tudo é mais evidente. As figuras são unicamente apresentadas de frente ou de perfil. É um triunfo de uma vontade única: a de Picasso” (Warncke, 2006, p. 209). Nessa série de variações, não há nenhum indicativo relacionado a ordem de apresentação das pinturas, porém existem algumas sequências curtas que podem ser agrupadas, como as obras que mostram a composição como um todo, e as que apresentam um recorte das figuras principais da cena.

Picasso criou outras séries de variações inspiradas em obras de outros artistas que o precederam, como as variações da pintura *As Mulheres de Argel* (1834) de Eugène Delacroix (1798-1863). Nessa série, Picasso desenvolveu 15 variações a óleo da obra, entre dezembro de 1954 e fevereiro do ano seguinte. O artista criou suas próprias interpretações da pintura, trabalhando com jogo de cores, linhas e composição, distorcendo as mulheres sentadas, apresentando seus corpos em posições de contorção, onde se pode ver ao mesmo tempo tanto a vista frontal quanto traseira. “Picasso circunscreve o exotismo cru do Oriente com cores vivas e de ricos contrastes, combinando sutilmente os meios de representação ilusionista e abstratos” (Warncke, 2006, p. 207 e 208).

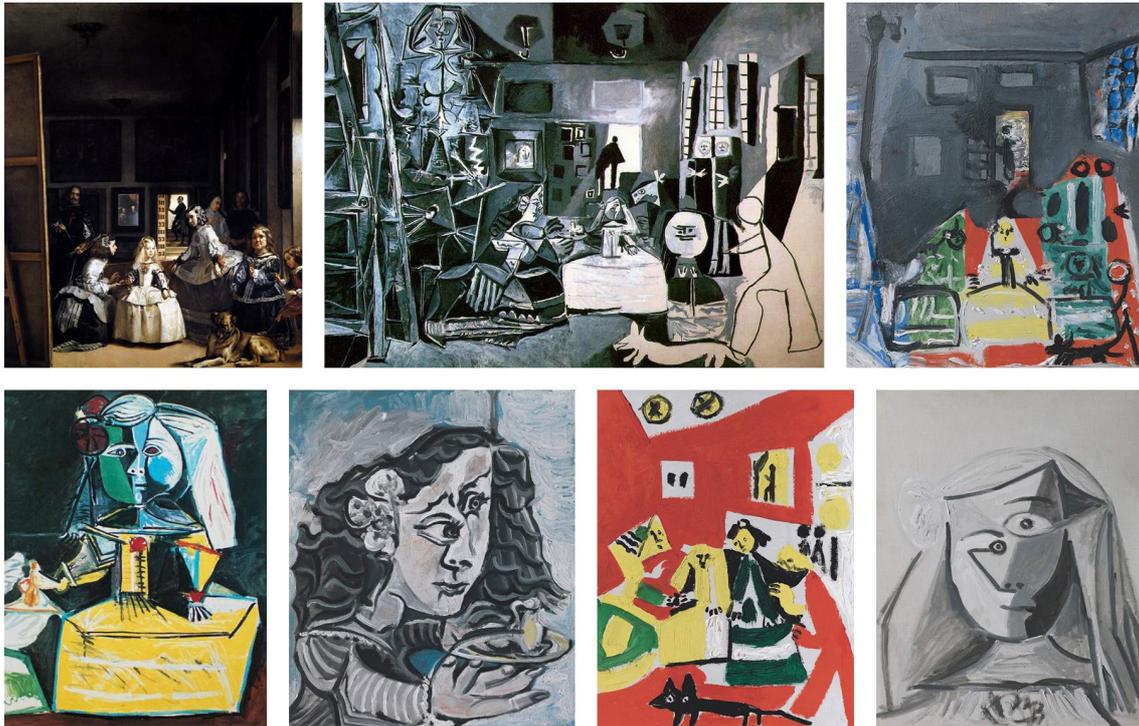


Figura 43 - (em cima, da esquerda para direita) *Las Meninas* (1656) de Velázquez; e duas variações de *Las Meninas* (1957) de Picasso. (embaixo, da esquerda para direita) *Las Meninas (Infanta Margarida María)* (1957) de Picasso; *Las Meninas (María Agustina Sarmiento)* (1957) de Picasso; *Las Meninas* (1957) de Picasso; *Las Meninas (Infanta Margarida María)* (1957) de Picasso.

Entre 1959 e 1962, Picasso pintou uma série com 27 variações da obra *O Almoço na Relva* (1863) do artista francês Édouard Manet (1832-83), além de desenvolver diversos desenhos inspirados na mesma obra. Suas composições seguem uma direção completamente diferente da composição original de Manet. Em suas interpretações, Picasso inventa variações baseadas na pintura, ora se afastando, ora se aproximando da obra que usou como inspiração.

A última série de variações que Picasso desenvolveu, intitulada *O Rapto das Sabinas*, foi inspirada nas composições e nas figuras de duas obras de dois pintores franceses: *O Rapto das Sabinas* (1634-35) de Nicolas Poussin (1594-1665), e *A Intervenção das Sabinas* (1799) de Jacques-Louis David (1748-1825). As variações de Picasso foram desenvolvidas em 1962, e mostra a visão do artista perante a Crise dos Mísseis Cubanos que eclodiu mais cedo naquele mesmo ano. Suas variações focam nas atrocidades da guerra, e capturam o confronto entre Oriente e Ocidente, focando no sofrimentos das vítimas. Picasso utilizou uma paleta de cores quase monocromática para pintar as cenas violentas, assim como havia feito anteriormente em *Guernica*.

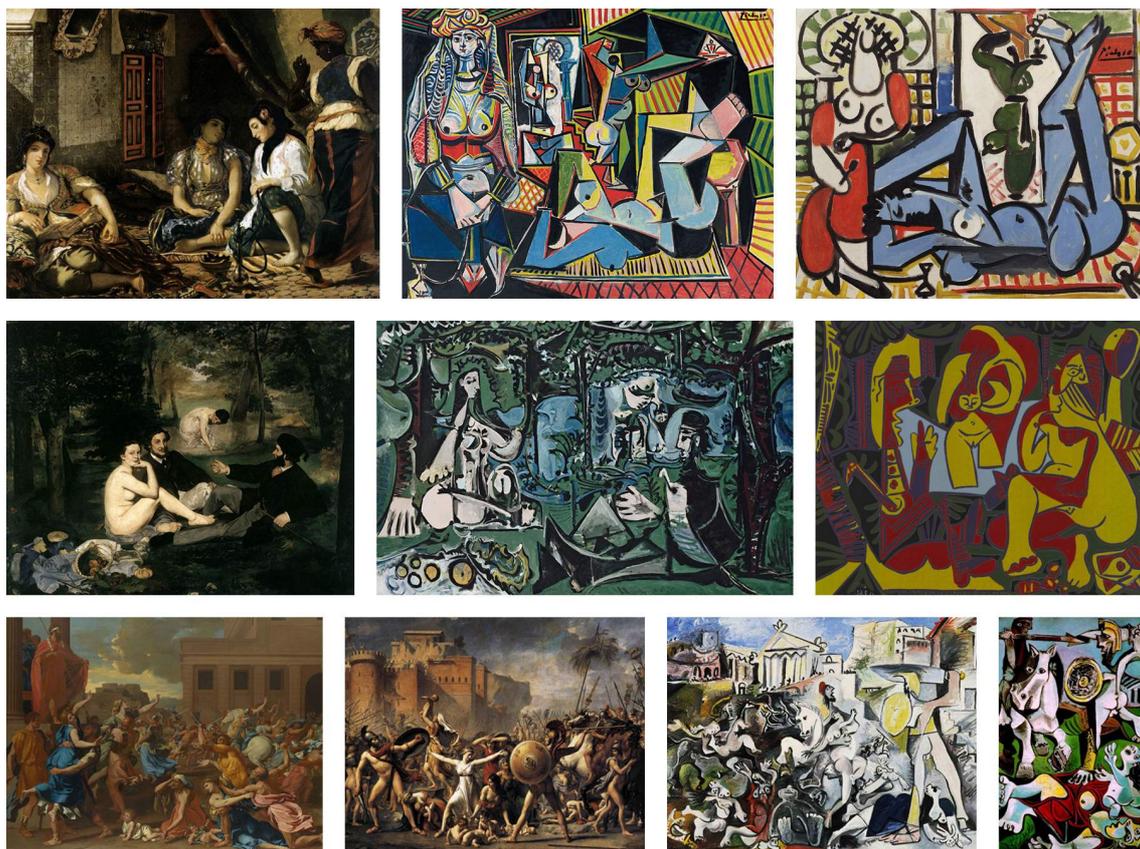


Figura 44 - (primeira banda, da esquerda para direita) *As Mulheres de Argel* (1834) de Delacroix; *As Mulheres de Argel (Versão "O")* (1955) de Picasso; *As Mulheres de Argel* (1955) de Picasso. (segunda banda, da esquerda para direita) *O Almoço na Relva* (1863) de Manet; *O Almoço na Relva* (1960) de Picasso; *O Almoço na Relva* (1962) de Picasso. (terceira banda, da esquerda para direita) *o Rapto das Sabinas* (1634-35) de Poussin; *A Intervenção das Sabinas* (1799) de David; *O Rapto das Sabinas* (1962 de Picasso; *O Rapto das Sabinas* (1963) de Picasso.

Kossoff, assim como Picasso, desenvolveu diversas variações a partir de obras de mestres antigos. O artista, desde muito jovem, estabeleceu uma ligação profunda com a Galeria nacional em Londres, onde desenhou ao longo de anos a partir de pinturas originais. Desenvolver repetidamente desenhos a partir das mesmas obras, permitiu com que o artista se familiarize e de alguma forma fizesse parte delas, como uma experiência, ao invés de apenas observá-las. As obras de Kossoff são caracterizadas pelo “retorno a mesma pintura, repetidas vezes, armado de carvão e papel ou placas de metal e agulha de gravura, como se tentasse descobrir alguma verdade ilusória que teimosamente se recusa a revelar-se por completo” (Wiggins et al., 2007, p. 48). Kossoff trabalhava de uma maneira muito distintiva, seus desenhos mostram “sinais de um estado emocional elevado, como se o artista estivesse trabalhando contra o tempo” (Wiggins et al., 2007, p. 52). De acordo com Conisbee (2007), os desenhos de Kossoff têm uma sensação rítmica impulsiva, que mostram a rapidez com que suas mãos se moviam pela folha ou placa,

registrando um movimento, um gesto, uma expressão, um jogo de luz e sombra (Wiggins et al., 2007, p. 94).

O artista desenvolveu variações a partir de obras de diversos artistas que o antecederam, como Rembrandt. Uma das obras mais importantes para ele foi *Mulher banhando-se num Riacho* (1654), obra com a qual o Kossoff tinha familiaridade; desde seus dias de estudante a pintura de Rembrandt serviu como inspiração para o desenvolvimento de uma gravura, e a partir dela trabalhou centenas de outras vezes, utilizando outros materiais. “Esse conhecimento profundo talvez explique a leveza e a espontaneidade da imagem de Kossoff, onde a composição tem a liberdade da familiaridade” (Wiggins et al., 2007, p. 52). Outra obra de Rembrandt que Kossoff utilizou como inspiração foi a intitulada *Ecce Homo* (1634). Na variação de Kossoff, o artista mostrou sua ligação forte com Londres ao cruzar inspirações no desenvolvimento da obra: a pintura de Rembrandt e a paisagem da King’s Cross, em Londres. O artista visitou a Galeria Nacional para fazer desenhos a partir da pintura original, e ela foi finalizada em seu estúdio, mesclando desenhos de paisagens que o ele havia desenvolvido em King’s Cross, culminando em uma obra que combina os dois assuntos.

Poussin foi outro artista que Kossoff explorou no desenvolvimento de variações. A versão de Kossoff de *O Triunfo de Pan* (1636) foi realizada após horas desenhando a partir da obra original na Academia. “As horas acumuladas gastas desenhando a partir do original permitiram que ele experimentasse a imagem em um nível mais profundo do que apenas o visual” (Wiggins et al., 2007, pp. 52-53). Também a obra *Céfalo e Aurora* (c. 1630) foi de grande inspiração para a criação de diversas variações. O artista revisitou a Galeria Nacional diversas vezes para desenvolver “uma série de desenhos trabalhados de forma densa que exploram o peso, a massa e o *chiaroscuro* da pintura; as sutis adições de cor ao mais desenvolvido desses desenhos traz uma inegável sensação de sensualidade” (Wiggins et al., 2007, p. 93). Kossoff, assim como Picasso, também desenvolveu variações a partir da pintura *O Rapto das Sabinas* (1634-35). Na série de Kossoff, os desenhos possuem uma aparência caótica; “esses trabalhos foram executados com considerável velocidade e energia física” (Wiggins et al., 2007, p. 94).



Figura 45 - (primeira banda, da esquerda para direita) *Mulher banhando-se num Riacho* (1654) de Rembrandt; e duas variações de Kossoff, sem datas. (segunda banda, da esquerda para direita) *Ecce Homo* (1634) de Rembrandt; Variação de Kossoff, sem data; Variação de Kossoff (1999); *King's Cross, Evening II* (1997). (terceira banda, da esquerda para direita) *O Triunfo de Pan* (1636) de Poussin; Variação de Kossoff (1998); Variação de Kossoff, sem data. (quarta banda, da esquerda para direita) *Céfalo e Aurora* (c. 1630) de Poussin; Variação de Kossoff, sem data; Variação de Kossoff de *O Rapto das Sabinas* de Poussin, sem data.

Kossoff também desenvolveu diversas variações a partir de obras de Francisco de Goya (1746-1828). De acordo com Wilson-Bareau (2007), Kossoff se sentia sintonizado

e familiarizado com as temáticas representadas nas obras, e conseguiu penetrar nos assuntos com precisão, pintando com liberdade (Wiggins et al., 2007, p. 71). Os quatro painéis de Goya da Academia de São Fernando em Madrid, serviram de inspiração para o desenvolvimento de diversos desenhos trabalhados rapidamente com giz de cera preto, cinza, e por vezes algumas cores; capturando o essencial das imagens, e seu impacto emocional. Segundo Wilson-Bareau (2007), para se preparar para as sessões, Kossoff fazia esboços a partir de reproduções antes de ir para a Academia, antecipando os desenhos em grande escala que desenvolveria diretamente a partir dos painéis de Goya (Wiggins et al., 2007, p. 75). Uma das obras desses quatro painéis é *The Madhouse* (c. 1815-19), a partir da qual Kossoff desenhou muitas folhas, explorando maneiras diferentes em busca de entender o espaço, a luz e a expressão da obra.



Figura 46 - (esquerda) *The Madhouse* (c. 1815-19) de Goya. (esquerda) Variação de Kossoff da obra de Goya, sem data.

### **A repetição e diferença na obra de Peter Dreher**

O artista alemão Peter Dreher (1932-), nascido em Mannheim, desenvolveu ao longo de sua carreira artística um corpo de trabalho, sobretudo, realista. Pintou de forma realista em um período em que a arte conceitual prevalecia. Os pintores conceituais eram as figuras dominantes da fase pós-guerra, e mesmo assim, Dreher se manteve com seu estilo pessoal independente de tendências e movimentos. Em entrevista, o artista disse que desde seus dias de estudante, o realismo é tratado com certa desconfiança, e não foi altamente considerado no período pós-guerra. No entanto, ele não é suscetível a moda, afirmando que as práticas do momento exercem pouca influência sobre ele. E assim, seu estilo realista prevaleceu mesmo em um ambiente abstrato (Cutò, 2017).

Dreher se interessa pelo conceito de fenomenologia do filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938), que descreve a percepção como algo que pode ser descrito; e que nunca temos a visão completa de um objeto, pois os objetos não são apresentados em sua totalidade. O artista desenvolveu diversas séries de pinturas onde retrata repetidamente objetos comuns. Segundo ele, o confinamento a um único motivo abre oportunidade para se concentrar no processo da pintura e suas infinitas possibilidades, permitindo que se concentre no que realmente importa, a pintura em si. Para Dreher, trabalhar com o mesmo assunto não é uma limitação, mas sim uma libertação da compulsão de reinventar a ele mesmo e a técnica da pintura repetidamente (Cutò, 2017). Ou seja, a prática da pintura é o que mais interessa o artista, que enfatiza em suas obras o ato de ver.

Ao longo de sua carreira, Dreher desenvolveu diversas séries, sendo a mais conhecida intitulada *Tag um Tag ist Guter Tag (Dia a Dia, Bom Dia)*, onde o artista pinta dia após dia o mesmo objeto: um copo de vidro vazio. Dreher começou a série em 1974, e continua a desenvolvê-la até os dias atuais, totalizando mais de 5200 imagens. O artista é fascinado pelo caráter do vidro, sua transparência, reflexos, e aparência imaterial. Apresenta em suas pinturas, o copo sempre na mesma distância, posição, e em tamanho real. A série é separada entre obras feitas durante o dia e à noite, e cada grupo contém mais de 2500 variações. As pinturas noturnas possuem uma iluminação artificial, o que permite que as condições externas permaneçam inalteradas. As pinturas feitas durante o dia sofrem alterações da luz natural, e as cores são mais ricas. A pintura faz parte da rotina diária do artista, é um trabalho contínuo, como um diário. O copo se repete, e apesar das telas parecerem idênticas, cada uma delas é única e revela algo diferente. Alguns copos são claros, outros mais escuros e com aspecto mais pesado, alguns reflexos mostram a janela do estúdio, outros são embaçados. A abordagem conceitual dessa série e o título escolhido, tem influências do budismo, que enfatiza o ato de estar alerta ao momento presente; as obras exprimem aspectos de transitoriedade, temporalidade e percepção. Com essas variações, Dreher mostra que não é necessário mudar o assunto para se sentir estimulado a pintar.



Figura 47 - Copos da série *Tag um Tag ist Guter Tag* de Peter Dreher. (em cima, da esquerda para direita) Nr. 8 (1974); Nr. 23 (1981); Nr. 1237 (1996); Nr. 233 (1978); Nr. 1354 (1995). (embaixo, da esquerda para direita) Nr. 1718 (1999); Nr. 694 (1985); Nr. 1893 (2009); Nr. 1910 (2009); Nr. 2151 (2005).

Dreher desenvolveu outras séries onde também trabalhou com o aspecto da repetição do mesmo motivo. Na série *Vitrines* (2004), o artista pintou uma série de obras relacionadas a uma tigela de vidro contendo diferentes elementos em seu interior, como leite, uma lâmpada, um limão, uma berinjela. Dreher também desenvolveu a série intitulada *Flor de Cravo* (iniciada em 1976), que consta de pinturas de uma flor de cravo dentro de um copo cheio de água. Nessa série, Dreher lida com o aspecto da passagem do tempo ao pintar telas que mostram o processo da flor murchando, mudando de cor, secando, e a água do copo evaporando. O que atraiu o artista para trabalhar com essa temática foi a questão ornamental da realidade. Outra série de variação sobre um tema que Dreher desenvolveu foi a *Crânios* (2006), onde o elemento que compõe o título é o assunto principal. O artista sentiu-se fascinado pela temática por causa da forma esférica do objeto, e assim desenvolveu uma série de desenhos e pinturas utilizando materiais diversos, onde os crânios aparecem em posições e situações variadas.

O trabalho artístico de Peter Dreher é um exemplo radical de serielidade, da exploração de variações a partir de um tema, e do conceito de repetição e diferença em obras dentro de um corpo de trabalho que abordam a mesma temática.



Figura 48 - Séries de pinturas de Peter Dreher. (em cima, da esquerda para direita) *Tigela de Vidro Nr. 1* (2004); *Tigela de Vidro com Berinjela* (2004); *Flor de Cravo 1/59* (1976); *Flor de Cravo 10/59* (1976); *Flor de Cravo 15/59* (1976). (embaixo, da esquerda para direita) *Crânio Nr. 4* (2006); *Crânio Nr. 22* (2006); *Crânio* (2005).



## 3ª PARTE

### Trabalho artístico — memória descritiva

#### VI. Autorretratos: Processo de desenvolvimento das séries

Confrontar-se diante de um espelho nem sempre é uma tarefa fácil. Desenhar a própria imagem a partir de um reflexo é assumir o papel de artista e de retratado, de observador e de observado. Através do espelho temos acesso a nossa própria representação; este é o instrumento mediador que possibilita o registro da identidade do rosto em forma de desenho. Retratar-se diante de um espelho é olhar para além do rosto refletido à sua frente, é observar a face que expõe emoções, ultrapassando os traços fisionômicos. O espelho não apenas reflete uma imagem, pois existe uma “configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma acaba por participar da própria beleza à qual se abre.” (Gheerbrant, 1969, p. 512). Autorretratar-se é um processo infinito de autoconhecimento, é perder-se de si mesmo, e ao mesmo tempo encontrar-se entre traços e manchas, que nem sempre se assemelham a imagem refletida.

O desenho da cabeça humana, assim como do restante do corpo, possui uma determinada proporção, simetria e anatomia; os pormenores do rosto estão unidos entre si por uma ligação lógica. Porém, autorretratar-se implica desenvolver interpretações de si mesmo, e essas interpretações podem acontecer de forma livre, ou seja, não apresentar fiabilidade em relação ao rosto refletido no espelho. Logo, muitos dos nossos autorretratos não exibem uma semelhança mimética com imagem real do retratado, pois esses desenhos são percepções do artista em relação a ele mesmo em um determinado momento, tratando-se de registros gráficos do rosto, ou de partes dele.

Alguns autorretratos são graficamente mais desenvolvidos, apresentando um grau de detalhamento considerável. Outros, no entanto, são compostos apenas por fragmentos da face, ou representações sintetizadas dos elementos que a compõe, como um registro breve em forma de mancha, apresentando áreas inacabadas e elementos omissos. Ou seja, por vezes, valoriza-se mais alguns componentes do rosto do que outros. O olhar que o espelho

devolve é uma parte importante na criação de autorretratos; é essencial pois é capaz de aprisionar a atenção do observador. “O rosto humano, apesar de ser constituído por diversos elementos, parece concentrar nos olhos toda a importância e identidade” (Ramos, 2010b, p. 355).

### **Processos e experiências**

O processo artístico de desenhar autorretratos em série e seu caráter experimental é o ponto mais importante deste trabalho. As séries de desenhos foram desenvolvidas ao longo de 10 meses, e cerca de 300 autorretratos foram criados a partir de técnicas distintas. Esses autorretratos são vestígios de experiências de confronto entre o eu e a imagem refletida; e de desenhos que se transformaram em outros desenhos a partir de registros do reflexo no espelho. Algumas das séries começaram do zero, ou seja, não sofreram influência de trabalhos realizados anteriormente; são registros gráficos de observações que fiz sobre mim diante de um espelho. Outras séries, no entanto, começaram a se desenvolver a partir de vestígios de séries anteriores, um trabalho experimental que se desenvolveu gradativamente ao longo do tempo.

Alguns autorretratos são mais detalhados e possuem um grau de acabamento mais elevado que outros, resultantes de um olhar mais atento à imagem refletida. Outros tiveram um ritmo de execução mais rápido, apresentando traços e manchas mais soltas, com aparência de croqui. Algumas séries, desenvolvidas a partir de técnicas distintas, foram criadas simultaneamente; por outro lado, desenhos desenvolvidos com a mesma técnica foram criados com semanas de diferença. Logo, autorretratos pertencentes a um mesmo grupo podem mesclar técnicas e estilos, e nem sempre apresentar a mesma abordagem gráfica.

As primeiras séries apresentam autorretratos com características mais estereotipadas e genéricas. Os autorretratos iniciais focaram-se no desenho da cabeça como um todo, os elementos que compõem o face, o contorno do rosto, o cabelo, e parte do tronco foram registrados. O posicionamento da cabeça diante do espelho e a feição do rosto variaram de desenho para desenho: buscou-se explorar posições e feições diferentes. Nos primeiros experimentos, o espelho foi posicionado em pontos distintos; ora de frente, ora de lado, ora no colo. Porém, aproximadamente a partir do meio do processo do

trabalho o rosto passou a ser retratado apenas de frente, encarando o espectador e retribuindo seu olhar. Essas séries possuem um caráter quase obsessivo, de retorno ao mesmo rosto, que está sempre na mesma posição. Conforme o trabalho se foi desenvolvendo ao longo dos meses, e novas técnicas foram sendo testadas, os autorretratos se modificaram e se afastaram cada vez mais da aparência real do rosto refletido no espelho, assumindo uma abordagem mais subjetiva; os autorretratos se transformaram, e o registro do rosto foi ficando cada vez mais livre e com uma figuração menos objetiva. Alguns elementos que compõem a face se sobressaíram mais que outros, como olhos e boca, e o contorno do rosto e cabelos quase que desapareceram.

As experiências realizadas durante o processo de desenvolvimento dos autorretratos, e o método de tentativa e erro, foram fundamentais para que essa transformação no registro gráfico do rosto acontecesse. Uma experiência deu origem a outra: um desenho foi criado a partir do desenvolvimento de outro, e assim as séries foram tomando forma. O acaso foi muito importante no processo do trabalho. A partir da criação de manchas acidentais, novas texturas e formas foram encontradas, o que serviu como inspiração e ponto de partida para o desenvolvimento de outros desenhos. Assumir o inesperado como parte do processo criativo possibilitou uma abordagem mais livre e indireta do eu retratado, afastando-se da interpretação mimética do rosto.

As séries foram desenvolvidas em suportes de tamanhos variados; e o tamanho do papel e tela onde cada desenho foi feito influenciou no processo de criação e na abordagem da técnica utilizada. A série de autorretratos com a menor dimensão foi criada com mais facilidade, no sentido de que consistiu em apoiar o papel sobre a mesa e posicionar o espelho em frente. Já no desenvolvimento da série de maior formato foi necessária uma abordagem diferente, pois o papel não cabia apoiado sobre superfície da mesa, e o tamanho da folha e seu posicionamento influenciava na percepção da proporção do rosto. Para que a proporção não fosse perdida, foi necessário desenhar o autorretrato a partir de uma certa distância do suporte, segurando o espelho na mão. Logo, os papeis foram posicionados no chão e na parede, e o registro do rosto foi feito utilizando uma vara longa e maleável, por vezes com um pincel anexado na ponta.

A maioria das séries de autorretratos foram desenvolvidas a partir do confronto com o reflexo do rosto no espelho; essa foi a abordagem inicial do processo de criação. Porém, ao longo do percurso, alguns autorretratos passaram por etapas variadas, e em alguns casos o espelho foi desnecessário. A criação de camadas de tinta guache branca

por cima de alguns desenhos já existentes, como foi dito anteriormente, possibilitou o desenvolvimento de novos autorretratos que tiveram como base um desenho finalizado, e não mais a imagem refletida no espelho. Outros autorretratos foram desenvolvidos baseados em desenhos prontos, em especial os trabalhos criados a partir de manchas ao acaso; alguns desses autorretratos foram retrabalhados com novas manchas sem perder a base inicial. Esses trabalhos se caracterizam pela eliminação e o acréscimo de linhas e manchas, e a mistura de técnicas e estilos, resultando em registros mais profusos e ricos em textura. São autorretratos sobre autorretratos, com a sobreposição de vários momentos em uma mesma folha de papel. E assim, o confronto do rosto diante de um espelho deu lugar ao confronto do desenho com ele próprio.

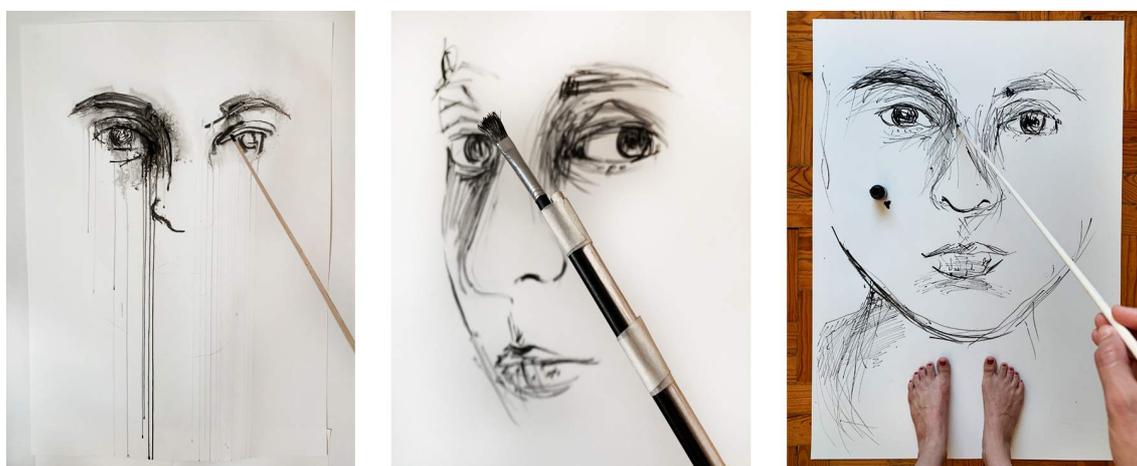


Figura 49 - (esquerda) Desenvolvimento de autorretrato de grande formato; o papel humedecido está posicionado em uma parede, e o desenho está sendo feito com tinta da China e uma vareta longa em substituição ao pincel. (centro) Detalhe do pincel anexado a ponta da vareta para o desenvolvimento de autorretrato de grande formato. (direita) Autorretrato de grande formato sendo desenvolvido no chão com tinta da China e uma vareta longa em substituição ao pincel.

O desenvolvimento dos autorretratos aconteceu por meio de um processo serial, que foi essencial para que os desenhos evoluíssem. Trabalhar em série permitiu com que diversas técnicas, materiais e estilos fossem explorados; e também com que a representação do rosto se transformasse ao longo do processo. Este projeto tratou de um estudo do rosto, suas características físicas e emocionais; é um trabalho que explora as variações sobre um tema, ou seja, o rosto refletido no espelho, as diferentes personas, a linguagem gráfica da representação, e o acaso como fonte de criação. O contraste entre controle e acaso estão presentes nos desenhos que foram desenvolvidos ao longo do

percurso; traços mais definidos e controlados dão lugar a manchas orgânicas criadas acidentalmente. O processo repetitivo de ir e voltar sempre para o mesmo rosto, que na verdade nunca é o mesmo, proporciona a criação de desenhos que se repetem dentro de uma temática, porém nunca são iguais, cada um possui características que os diferenciam e os tornam únicos.

### **Materiais e suportes utilizados**

No desenvolvimento das séries de autorretratos foram empregados materiais e suportes variados. Os desenhos foram criados utilizando meios secos e líquidos como: grafite, lápis litográfico, carvão, canetas esferográficas, canetas com ponta de feltro, aquarela, tinta da China, tinta acrílica e tinta guache. Enquanto algumas séries limitaram-se ao uso de apenas um material, outras foram desenvolvidas a partir de mídias mistas, uma combinação de meios secos e líquidos. A aplicação dos materiais líquidos – como por exemplo, aquarela, tinta da China, tinta acrílica e tinta guache - foi feita utilizando materiais convencionais, como pincéis e espátulas, e também aplicadores não convencionais como esponjas, pincéis danificados, escova, varetas longas e maleáveis, galhos, folhas de árvores, e flores.

O suporte utilizado na criação da maioria dos autorretratos foi o papel, e alguns testes foram realizados em tela. A fim de explorar as possibilidades e buscar resultados inesperados, foram realizadas experiências em papéis com texturas, cores, e gramagens diversas. Em relação ao desenvolvimento dos autorretratos que foram criados utilizando meios líquidos, o grau de absorção do papel influenciou na forma como a tinta se comportou, e conseqüentemente a aparência final dos trabalhos. Os desenhos foram feitos em papéis e telas cujas dimensões variaram entre 9 x 12,5 cm e 70 x 100 cm, o que influenciou na escolha dos materiais utilizados, na abordagem da representação do rosto, e no tempo de execução de cada autorretrato.

### **Técnicas exploradas**

O trabalho aqui apresentado tem caráter experimental, logo, diversas técnicas foram utilizadas no desenvolvimento dos autorretratos a fim de se obter soluções gráficas

variadas ao longo da criação das séries. As experiências com materiais e papéis variados resultaram em séries distintas, com características singulares. Os desenhos foram criados utilizando linhas e manchas, e por vezes a combinação de ambos. Alguns autorretratos têm a aparência mais rígida, com traços secos e frios; outros, apresentam uma expressão mais suave e orgânica, com manchas que as vezes não se prendem ao limite do traçado.

Alguns materiais utilizados no desenvolvimentos das séries foram trabalhados da mesma forma, porém obtendo resultados diferentes. As técnicas utilizadas nos autorretratos criados a partir de mídias secas, como grafite e lápis litográfico, caracterizam-se pela criação de desenhos compostos de linhas e traços cruzados. As linhas delimitaram o rosto e os elementos que o compõem, e os traços cruzados dão volume, luz e sombra. Alguns autorretratos desenvolvidos com canetas esferográficas abordaram a mesma técnica, ou seja, linhas e traços cruzados, cuja quantidade se intensificou nas áreas de contraste. Apesar da abordagem técnica desses materiais ter sido a mesma, os resultados são graficamente diferentes.



Figura 50 - (esquerda) Detalhe de autorretrato desenvolvido com lápis litográfico. (direita) Detalhe de autorretrato desenvolvido com caneta esferográfica.

Também foram realizadas abordagens com carvão, cujos desenhos foram feitos primeiramente em linha, e em seguida as áreas foram preenchidas com manchas criadas com os próprios dedos, aproveitando os resíduos do material que ficaram sobre a folha. Outras experiências foram feitas utilizando canetas de ponta de feltro; alguns autorretratos foram desenvolvidos previamente em linha e depois certas áreas de sombra foram preenchidas com as canetas, resultando em autorretratos que mesclam linhas e manchas.

Diversas séries de autorretratos foram criadas utilizando meios líquidos, como aquarela, tinta acrílica, tinta guache e tinta da China. A aquarela foi trabalhada de duas formas distintas, uma mais controlada, com o pincel mais seco e com o pigmento mais concentrado; e outra com o pigmento mais diluído, líquido e maleável. Em alguns autorretratos desenvolvidos com a aquarela diluída, utilizou-se como suporte papeis previamente humedecidos com água, para assim criar manchas suaves e com tons gradativos de cor. A água foi aplicada ora com um borrifador, ora com um pincel grosso de cerdas macias; e foi sendo acrescentada à medida que se sentia necessário.

Os autorretratos feitos com tinta acrílica também abordaram duas formas de trabalhar o material, cada uma utilizando um instrumento diferente na aplicação da tinta. A princípio utilizou-se um pincel de cerdas rígidas, e em alguns pontos o material foi trabalhado de forma mais diluída, o que criou manchas mais suaves que contrastam com as pinceladas secas do pincel. Porém, a técnica mais utilizada consistiu em aplicar a tinta de forma pura diretamente dos tubos para o papel e tela, sem misturas prévias, utilizando uma espátula de metal. Em alguns momentos foi borrifada água sobre a tinta acrílica molhada para que ela escorresse e criasse manchas inesperadas.

Já a tinta guache (branca) foi utilizada em alguns casos que foram realizados em papel preto, na criação de autorretratos negativos. Porém, seu maior uso durante o processo de criação das séries encontra-se na modificação e correção de alguns autorretratos. A tinta guache entrou nos desenhos como uma forma de velar parcialmente ou quase que por completo alguns registros gráficos; a tinta foi aplicada ora de forma pura para eliminar alguns elementos dos desenhos, ora de forma diluída, criando uma camada branca, deixando a mostra resquícios do autorretrato desenvolvido anteriormente.

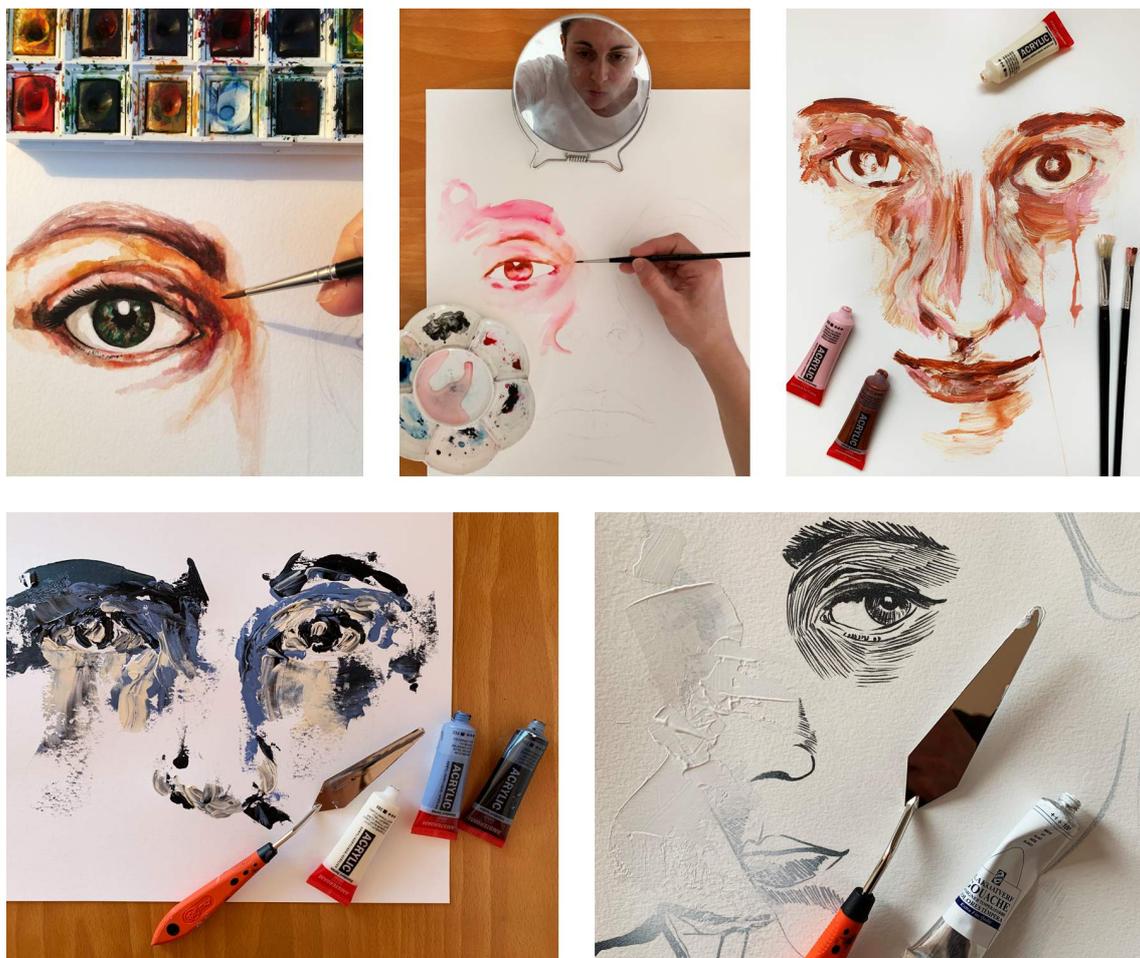


Figura 51 - (em cima, esquerda) Autorretrato desenvolvido com aquarela, trabalhada de forma concentrada. (em cima, centro) Autorretrato desenvolvido com aquarela diluída em água. (em cima, direita) Autorretrato desenvolvido com tinta acrílica e pincel de cerdas rígidas. (embaixo, esquerda) Autorretrato desenvolvido com tinta acrílica e espátula. (embaixo, direita) Autorretrato desenvolvido com tinta da China, parcialmente coberto por camadas de tinta guache branca.

A tinta da China foi um dos materiais mais utilizados durante o processo de criação das séries. Os autorretratos desenvolvidos com a tinta foram trabalhados com técnicas variadas, uma mais controlada, e outra mais livre e espontânea, explorando as possibilidades a partir do acaso. A abordagem mais controlada do material consistiu no uso de canetas e pinceis finos contendo pigmento puro; esses autorretratos são compostos por linhas e traços cruzados e paralelos (a mesma abordagem de alguns meios secos). A tinta também foi utilizada de forma diluída; os autorretratos desenvolvidos a partir da aguada apresentam linhas e manchas em diversos tons de cinza.

Porém, a maioria dos trabalhos criados com tinta da China exploraram a técnica do acaso no processo de desenvolvimento. Para fins experimentais, foi borrifada água em proporções variadas sobre o papel antes da criação dos autorretratos; e a partir dessa

técnica foi possível criar manchas ao acaso, pois ao tocar a superfície humedecida, o pincel com pigmento criou linhas que se transformaram em manchas aleatórias, e que se expandiram livremente sobre papel. Por vezes, a água foi aplicada na superfície do suporte utilizando um pincel grosso e macio, a fim de se criar “poças” que seriam preenchidas com pigmentos (tinta da China principalmente, e por vezes tinta sépia ou aquarela). As manchas criadas ao acaso, porém de forma parcialmente controlada – sendo que as vezes a água era colocada em pontos estratégicos -, criaram texturas e registros gráficos orgânicos. O pré-tratamento dos papéis possibilitou a criação de autorretratos menos óbvios; o que se vê no papel não é exatamente o que está refletido no espelho, é um registro mais livre do eu retratado.

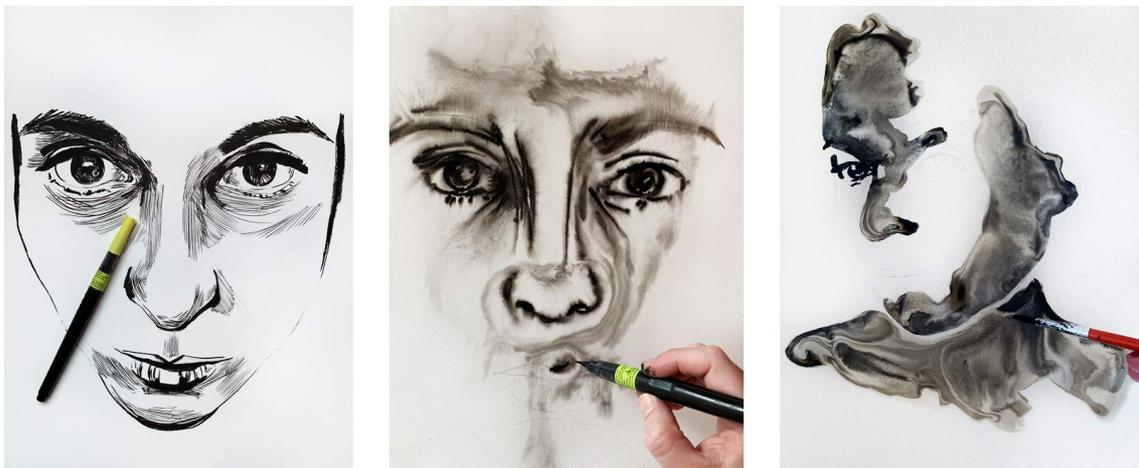


Figura 52 - (esquerda) Autorretrato composto de linhas e traços paralelos, desenvolvido com caneta de tinta da China. (centro) Autorretrato sendo desenvolvido com tinta da China sobre papel humedecido. (direita) Autorretrato sendo desenvolvido com tinta da China diluída em “poças” d’água posicionadas em pontos estratégicos do desenho.

Também foram realizados experimentos com técnicas que misturaram água e óleo sobre o papel antes da aplicação da tinta. O óleo sobre papel humedecido repeliu a tinta da China, criando assim resultados inesperados, evitando o caminho da imitação direta, o que era o intuito da experiência. Foram feitos também experimentos com materiais inusitados em substituição ao pincel - como esponjas, galhos, folhas, flores, escova, varetas longas - a fim de se buscar soluções gráficas variadas e novas texturas.



Figura 53 - (esquerda) Detalhe de autorretrato desenvolvido a partir de manchas inesperadas sobre papel contendo água e óleo de amêndoas na superfície. (centro) Autorretrato desenvolvido com tinta da China e um pequeno ramo de flores. (direita) Autorretrato desenvolvido com tinta da China e uma escova.

## VII. Identificação das séries desenvolvidas

### Série 1

Os autorretratos da Série 1 foram desenvolvidos utilizando lápis litográfico. A expressão gráfica do material é forte, por vezes pesada. A pressão ao segurar o lápis durante o desenvolvimento dos desenhos variou, criando linhas ora grosseiras e escuras, ora finas e suaves. Além das linhas, trabalhou-se também com traços cruzados para preencher certas partes do rosto, criando o efeito de luz e sombra nos autorretratos. O papel utilizado é liso, e mesmo assim o lápis, por ser gorduroso, encontrou certa resistência ao deslizar pela superfície do suporte, resultando em traçados pouco homogêneos, com falhas. Os autorretratos desta série foram feitos de frente, confrontando o observador e o observado; a representação do rosto é objetivamente figurativa.



Figura 54 - Autorretratos desenvolvidos com lápis litográfico sobre papel (2018).

## Série 2

A Série 2 foi desenvolvida com grafites de diferentes durezas, e os desenhos são compostos por linhas que oscilam entre grossas e finas, e traços cruzados nas áreas de sombra. Os traçados, que por vezes se sobrepõem, mostram o resíduo do processo do desenho. O rosto aparece em diferentes posições, ora de lado, ora de frente, e por vezes apenas um elemento é enfatizado, como os olhos. As feições e expressões faciais refletidas no espelho foram exploradas no processo de desenvolvimento dos autorretratos, que se caracterizam pela representação figurativa do rosto.

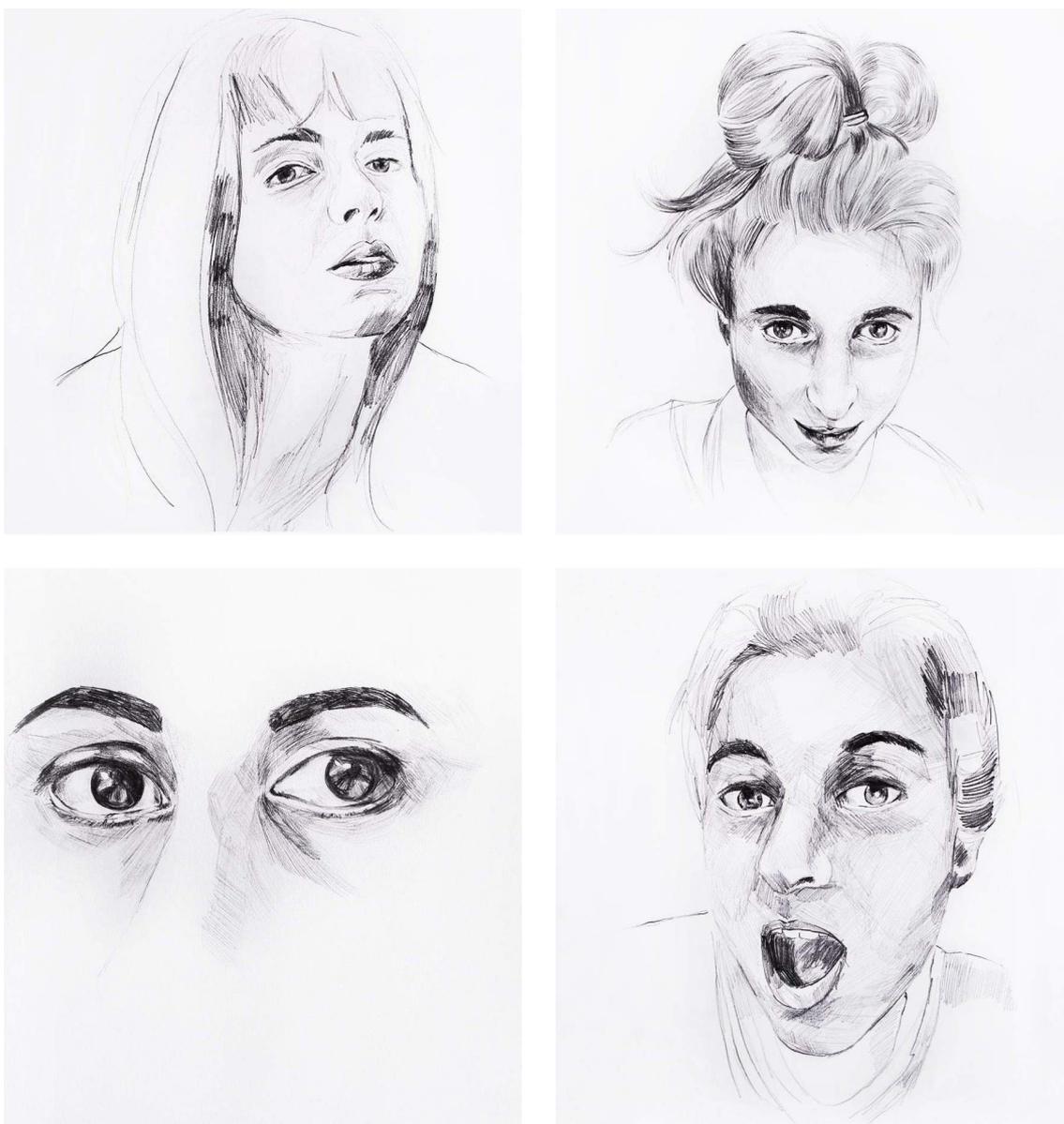


Figura 55 - Autorretratos desenvolvidos com grafite sobre papel (2018).

### Série 3

A série seguinte foi desenvolvida com aguada de tinta da China. A tinta quase não foi usada de forma pura, mas sim diluída em água, e foi aplicada no papel com pincéis de cerdas macias e com espessuras diversas. A utilização da aguada possibilitou a criação de autorretratos com linhas em diferentes tons de cinza, e que por vezes se transformam em manchas suaves. Na busca de poses e ângulos diferentes para retratar o rosto, buscou-se posicionar o espelho em pontos menos óbvios, como no colo. Desenhou-se observando o reflexo de baixo para cima, o que resultou no registro do cabeça a partir de um ângulo menos convencional, com os cabelos caindo em direção ao observador, dando um ar de movimento aos desenhos. Esses autorretratos englobam a cabeça como um todo, inclusive parte da vestimenta que estava sendo usada.



Figura 56 - Autorretratos desenvolvidos com tinta da China sobre papel (2018).

### Série 4

Essa série foi desenvolvida com tinta da China. Na criação dos desenhos foi utilizada uma caneta com ponta pincel, o que possibilitou a criação de linhas variadas, grossas e irregulares, finas e suaves, dependendo da posição da caneta ao tocar o papel.

A tinta foi utilizada de forma pura, o que resultou em linhas pretas que contrastam com o fundo branco da superfície. Os autorretratos dessa série foram desenvolvidos com traços que definem o contorno parcial de alguns elementos do rosto, e pequenas áreas preenchidas com linhas paralelas, sugerindo sombreamento. Algumas partes dos desenhos foram eliminadas posteriormente através da criação de camadas brancas feitas com spray, tinta guache e tinta acrílica, o que deu mais ênfase aos elementos do rosto que ficaram visíveis.



Figura 57 - Autorretratos desenvolvidos com tinta da China e guache sobre papel (2019).

## Série 5

A série 5 caracteriza-se pela criação de autorretratos sobrepostos, desenhos duplos desenvolvidos sobre o mesmo suporte. Cada papel apresenta dois registros distintos do rosto em momentos variados. Ambos os autorretratos foram feitos em conjunto, primeiramente esboçados a lápis e depois trabalhados com tinta da China. Os papeis utilizados variaram, alguns testes foram realizados em papeis com alta absorção, e a tinta precisou ser trabalhada rapidamente e com mais precisão, pois era absorvida quase que instantaneamente pelas fibras do papel. Já outros autorretratos foram feitos em folhas humedecidas com água, o que permitiu a criação de manchas inesperadas que se espalharam e escorreram pela superfície, mesclando-se com linhas mais precisas que definem os elementos do rosto.



Figura 58 - Autorretratos desenvolvidos com tinta da China sobre papel (2019).

## Série 6

Os autorretratos da série 6 foram criados com canetas de tinta da China de dois modelos distintos: uma com ponta rígida e fixa, e outra com ponta pincel, maleável. A caneta de ponta rígida não permite a variação na espessura das linhas, e os autorretratos desenvolvidos com ela possuem uma aparência mais homogênea, cujo contraste acontece a partir da sobreposição de linhas cruzadas e paralelas, dando luz, sombra e textura aos desenhos. Em busca de contrastes na variação das linhas, outros autorretratos foram desenvolvidos utilizando uma caneta com ponta pincel, e assim foi possível trabalhar com traços mais heterogêneos. Linhas grossas contrastam com suaves, partes do rosto são preenchidos com linhas paralelas, já outros elementos são apenas sugeridos com traços falhos; uma mistura de cheios e vazios. Os autorretratos dessa série apresentam características figurativas, e no geral exibem todos os elementos da face; alguns deles revelam também registros do cabelo, pescoço e vestimenta.





Figura 59 – Autorretratos desenvolvidos com tinta da China sobre papel (2018-19).

### Série 7

Autorretrato sobre autorretrato sintetiza o conceito dessa série. Os desenhos foram feitos em camadas que se sobrepõem e anulam parcialmente a anterior. Após o primeiro autorretrato ter sido desenvolvido, foi adicionada por cima do desenho já finalizado uma camada feita de tinta guache branca, criando-se assim uma nova “folha em branco”, porém apresentando resquícios do desenho anterior. A tinta foi diluída em um pouco de água para se criar camadas com uma certa transparência, e não encobrir por completo o autorretrato anterior. Um novo autorretrato, em uma pose completamente diferente, foi então desenvolvido por cima.

As bases dos autorretratos, ou seja, os desenhos das primeiras camadas, foram desenvolvidas com técnicas variadas, como carvão e tinta da China; e os registros da camadas mais aparentes foram feitos com tinta da China apenas. Em alguns casos foi borrifada água assim que a tinta foi aplicada com um pincel, com o intuito de se criar algumas manchas. Porém, a camada de guache branco impossibilitou que a tinta da China fosse absorvida pelas fibras do papel, logo, todas as linhas e machas ficaram expostas na superfície. Os autorretratos dessa série são um pequeno compilado de autorretratos

desenvolvidos em outras séries, e que foram retrabalhados. São desenhos com bases variadas, feitos em momentos distintos no processo de desenvolvimento do trabalho.



Figura 60 - Autorretratos desenvolvidos com carvão, guache e tinta da China sobre papel (2018-19).

## Série 8

Os autorretratos desenvolvidos nesta série são os que mais se distanciam da semelhança mimética da imagem refletida no espelho; esses desenhos foram criados de forma mais livre. Os traçados do pincel que definem o rosto não se prendem a natureza geométrica das formas. Diversos ensaios foram realizados a fim de encontrar uma maneira menos estereotipada de representar os elementos da face e suas feições. A criação de manchas acidentais foi um fator determinando para o desenvolvimento desta série.

Os materiais utilizados na criação dos desenhos foram: tinta da China, tinta sépia, e aquarela. A maioria dos experimentos foram realizados em papéis brancos com gramaturas variadas, e alguns testes foram feitos em papéis de outras cores (como creme). Todos os papéis foram humedecidos com água antes das tintas serem aplicadas; a água foi borrifada e também aplicada com um pincel largo de cerdas macias à medida que se achou necessário. A tinta ao entrar em contato com a superfície molhada, se espalhou pelo papel criando manchas aleatórias com texturas variadas. Em alguns casos o desenho foi feito sobre o papel humedecido, e em seguida borrifou-se água diversas vezes, fazendo com que a tinta, ainda molhada, se espalhasse se forma desordenada. O processo foi repetido inúmeras vezes, até que se encontrasse um resultado satisfatório.

Outros experimentos foram realizados misturando-se água e óleo (de amêndoa) sobre a superfície; a tinta, ao entrar em contato com os líquidos foi repelida por um (óleo) e misturou-se ao outro (água), criando assim texturas inesperadas. Por vezes a tinta da china se misturou a tinta sépia, e aquarela, o que criou detalhes e manchas coloridas nos autorretratos. Por causa da imprevisibilidade da criação das manchas, foram feitos esboços a lápis demarcando o posicionamento dos elementos do rosto para que não se perdesse completamente a proporção. O acaso foi direcionado, porém as manchas criadas durante o processo foram minimamente controladas.

Os autorretratos dessa série foram todos feitos com o rosto de frente, alguns são graficamente mais desenvolvidos, com linhas, manchas e texturas variadas. Outros, porém, não passam de manchas que sugerem os elementos principais que compõem a face, são registros mais rápidos. O contorno do rosto, quando existente, é suave, evidenciando a fluidez da tinta em contato com a água ou o óleo. Alguns autorretratos resultantes de manchas que pouco definiam a face, foram retrabalhados posteriormente.

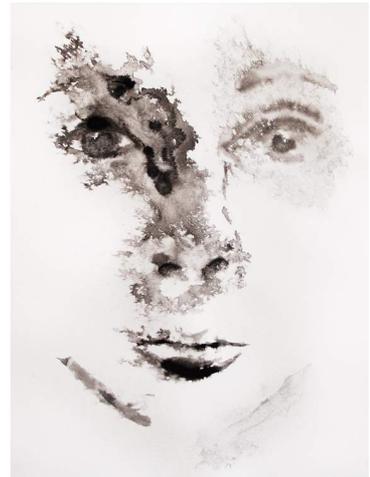




Figura 61 - Autorretratos desenvolvidos com tinta da China, tinta sépia e aquarela sobre papel (2019).

## Série 9

A série 9 foi criada com tinta acrílica, que foi aplicada no papel utilizando uma espátula de metal. Para não se perder a proporção dos desenhos, foram feitos esboços a lápis para demarcar a posição dos elementos que compõem o rosto, e em seguida a tinta foi aplicada sem muita precisão ou preocupação de se manter o mimetismo da imagem vista no espelho. A tinta foi colocada em pequenas porções na espátula e misturada diretamente no papel, mesclando as cores em alguns pontos através de movimentos imprecisos, resultando em manchas variadas que por vezes desconfiguram os detalhes do rosto. Alguns autorretratos foram criados utilizando apenas tinta preta e creme, já outros apresentam um ponto de cor discreto, como azul e verde escuro. A tinta acrílica foi utilizada de forma pura, criando uma camada que não se funde as fibras do papel, porém alguns testes foram realizados com um pincel molhado, que ao entrar em contato com a tinta ainda fresca, fez com que ela se diluísse e escorresse livremente pela superfície, criando algumas manchas ao acaso.





Figura 62 - Autorretratos desenvolvidos com tinta acrílica sobre papel (2019)

### Série 10

Essa série de autorretratos foi desenvolvida com tinta da China; o que a diferencia das outras séries criadas a partir do mesmo material é a maneira como a tinta foi aplicada no papel: com ramos de flores, uma escova e galhos de plantas. Essa série tem caráter experimental, e o objetivo das experiências era descobrir novas texturas e traçados a partir do uso de instrumentos não convencionais em substituição ao pincel.

A utilização de flores secas para aplicar a tinta obteve os resultados mais inesperados da série. As flores utilizadas eram pequenas, em forma de ramos, e suas pétalas eram irregulares. A estrutura desigual dos ramos criou linhas variadas, com traços desiguais – ora densos, ora suaves -, dependendo da parte da flor que continha mais tinta e tocava a superfície do papel. Já as cerdas ligeiramente rígidas da escova, criaram linhas múltiplas e, por vezes, grosseiras. Esses experimentos foram realizados em papéis com pouca absorção, com características plásticas, o que fez que com a tinta da China ficasse toda na superfície e não fosse absorvida pelas fibras do papel. Já os autorretratos desenvolvidos com galhos de plantas foram feitos em papéis com uma maior capacidade

de absorção; a superfície foi previamente humedecida com água, e a tinta se espalhou de forma irregular a partir das linhas que compõem o rosto, criando texturas diversas.



Figura 63 - Autorretratos desenvolvidos com tinta da China sobre papel (2019).

## Série 11

A série 11 também focou no desenvolvimento de autorretratos utilizando instrumentos alternativos ao uso do pincel, como galhos encontrados na rua, folhas de árvores variadas e, novamente, uma escova. Todos os desenhos dessa série foram desenvolvidos com tinta da China, e em papéis que foram previamente humedecidos com água. Esse experimento possibilitou o surgimento de resultados menos controlados, permitindo que a tinta se espalhasse ao redor do traçado por causa da humidade, e não se limitasse apenas ao ponto em que entrou em contato com a superfície do papel. Em alguns casos a água foi borrifada depois da aplicação da tinta, que enquanto molhada se espalhou livremente criando manchas e texturas em tons de cinza. Por vezes, a água foi aplicada com um pincel grosso, formando pequenas “poças” de aguada de tinta da China.

Na aplicação da tinta foram utilizados galhos com pontas mais grossas e mais finas, porém sempre com acabamento irregular, o que fez com que as linhas que definem o rosto variassem de espessura; em alguns momentos o traçado é mais simples, em outros mais denso. As folhas de árvores utilizadas no lugar do pincel também resultaram em efeitos que variaram entre traços finos e grossos, dependendo da posição em que tocava a superfície. Já os autorretratos desenvolvidos com a escova, diferentemente da série 10, foram criados em papéis previamente humedecidos, o que resultou na mistura de linhas múltiplas derivadas das cerdas da escova, e manchas que se espalharam por causa da água, criando autorretratos com variação de tons de cinza. Todos os rostos foram retratados de frente, alguns mostram apenas os elementos que compõem a face – olhos, nariz e boca -, outros insinuam o contorno que delimita o rosto parcialmente, e outros ainda mostram o pescoço, ombros e parte das vestimentas.





Figura 64 - Autorretratos desenvolvidos com tinta da China sobre papel (2019).

## Série 12

Essa série misturou mais de um tipo de técnica, os desenhos foram feitos com caneta de tinta da China, caneta esferográfica, tinta guache e aquarela. A caneta esferográfica, instrumento comum utilizado diariamente por tantas pessoas, e a caneta de tinta da China foram os materiais principais no desenvolvimento dos autorretratos; a tinta guache e a aquarela entraram como detalhes nos desenhos. Linhas cruzadas e paralelas, feitas com as canetas, dão luz e sombra às figuras, que são delimitadas pelos traços que compõem o rosto. O foco dos desenhos são os elementos essenciais que constituem a face, porém os cabelos aparecem em forma de silhueta, e por vezes recebem o mesmo tratamento gráfico do rosto. Parte das vestimentas também estão presentes em alguns desenhos, e foram pintadas com cores chapadas, criando um ponto de cor nos autorretratos que são em preto e branco. Os desenhos focam na representação do rosto de forma figurativo, e a cabeça foi retratada ora de frente, encarando o observador, ora de lado.



Figura 65 - Autorretratos desenvolvidos com caneta esferográfica, tinta da China, aquarela e guache sobre papel (2018-19).

## VIII. Apresentação do trabalho artístico

### Séries abandonadas

Diversas séries foram desenvolvidas ao longo dos 10 meses de trabalho, porém nem todas fazem parte da seleção final apresentada neste projeto. Muitas séries, principalmente as iniciais, começaram a ser desenvolvidas quando ainda não se estava familiarizada com o uso do espelho. O desconforto de se sentir constantemente observada por um par de olhos resultou na criação de desenhos tímidos, cujo foco, além da exploração da expressão gráfica, era registrar os traços do rosto buscando uma representação figurativa mais objetiva, e tentando não se distanciar da proporção da cabeça e dos elementos faciais. As séries desenvolvidas com giz de cera e caneta de ponta de feltro foram uma das primeiras a serem criadas e possuem essas características. Essas séries iniciais foram abandonadas, pois o desenvolvimento dos desenhos não fluiu, seja por causa da técnica utilizada, seja por causa da aparência estereotipada dos autorretratos. Logo, séries completas foram excluídas por não apresentarem um resultado satisfatório.



Figura 66 - Três autorretratos criados no início do projeto. (esquerda) Autorretrato desenvolvido com giz de cera. (centro) Autorretrato em tons de cinza desenvolvido com canetas de ponta de feltro. (direita) Autorretrato em tons terrosos desenvolvido com canetas de ponta de feltro.

Outras séries foram criadas com o intuito de se testar um material específico, tanto para ver como ele se comportaria na criação de desenhos a partir do reflexo do espelho (por causa do tempo de execução), quanto para explorar as diversas maneiras de se

trabalhar com ele. Os desenhos desenvolvidos unicamente com aquarela se enquadram nesta categoria. Uma das séries de aquarela desenvolvida no início do projeto prático, e que foi abandonada, teve um tempo de execução longo pois buscou-se retratar o rosto de forma mimética utilizando-se um pincel fino e seco, com o pigmento concentrado; cada autorretrato demorou horas para ser desenvolvido, resultando novamente em desenhos com aparência estereotipada. Outra série foi desenvolvida com aquarela com o intuito de se testar outras formas de trabalhar o mesmo material. No segundo experimento os autorretratos foram desenvolvidos com um pincel mais largo e com cerdas macias; a aquarela foi trabalhada dissolvida em água, resultando em desenhos com gradação de tons, e com manchas criadas de forma mais livre. No entanto, essa série acabou sendo abandonada à medida que novos testes foram sendo realizados.

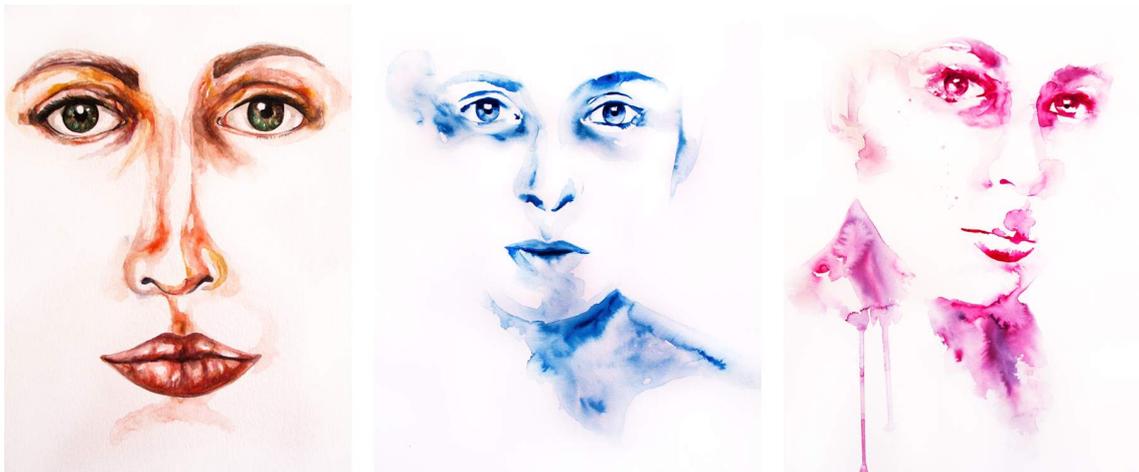


Figura 67 - (esquerda) Autorretrato desenvolvido com aquarela, com o pigmento concentrado. (centro) Autorretrato em tons de azul desenvolvido com aquarela dissolvida em água. (esquerda) Autorretrato em tons de rosa e roxo desenvolvido com aquarela dissolvida em água.

Durante o processo de criação dos autorretratos, diferentes materiais foram testados e, por vezes, trabalhados em conjunto. Alguns testes resultaram em desenhos com expressões graficamente interessantes; já outras combinações de materiais não deram certo, seja por causa do suporte utilizado, ou pela maneira como cada material se comportou. A série desenvolvida com tinta da China e tinta guache sobre papel marrom foi um dos experimentos que acabou sendo abandonado. A tinta da China foi trabalhada diluída em água, o que acabou enrugando o papel com gramagem baixa; a tinta guache foi utilizada por último, velando parcialmente alguns elementos do rosto.

Outras séries foram abandonadas durante o processo por se tratarem de variações pouco significativas de uma série já existente; e apesar dos resultados serem satisfatórios, os autorretratos apresentam uma expressão gráfica semelhante à outros desenhos realizados anteriormente. As séries criadas com o intuito de se testar novos suportes e formatos se enquadram nesta categoria. Algumas séries foram realizadas a partir de materiais já testados anteriormente, mudando apenas o tamanho do suporte utilizado, como foi no caso dos autorretratos desenvolvido com tinta da China em papéis de grande formato. Outras séries criadas com tinta da China (por vezes misturando aquarela, tinta sépia, e tinta marrom na execução), foram criadas em papéis com formatos menores, e com gramagens diferentes. E por fim, uma série foi desenvolvida com tinta acrílica sobre papel cartão; os resultados foram autorretratos com a mesma expressão gráfica de uma série desenvolvida anteriormente utilizando o mesmo material; e assim, os desenhos foram descartados por se tratarem de miniaturas de outros já existentes.



Figura 68 - Séries de autorretratos que foram descartadas. (em cima, da esquerda para direita) Autorretrato desenvolvido com tinta da China e guache sobre papel marrom; Pequeno autorretrato desenvolvido com tinta da China e aquarela sobre papel; Idem; Pequeno autorretrato desenvolvido com tinta da China e tinta sépia sobre papel. (em cima, da esquerda para direita) Pequeno autorretrato desenvolvido com tinta da China sobre papel; Pequeno autorretrato desenvolvido com tinta da China e tinta marrom sobre papel; Pequeno autorretrato desenvolvido com tinta acrílica sobre papel cartão; Idem.

## **Processo de seleção e desenhos recusados**

Durante o processo de desenvolvimento do trabalho prático, aproximadamente 300 autorretratos foram criados a partir de meios e técnicas diversas. Porém, nem todos os desenhos foram selecionados para fazerem parte das séries finais apresentadas neste trabalho. Alguns desenhos foram excluídos por se tratarem de esboços ou testes realizados a fim de se experimentar uma técnica nova. Outros foram recusados pois simplesmente não deram certo, ou seja, por não apresentarem um resultado satisfatório. Já outros desenhos não foram selecionados para fazerem parte das séries finais porque ficaram muito parecidos com desenhos que já haviam sido escolhidos. E por fim, alguns não foram escolhidos porque não se encaixaram tão bem no conjunto final.

Alguns autorretratos, sobretudo os primeiros desenhos de cada nova série, foram experimentos realizados para se testar o material, o suporte e a técnica que seria trabalhada. Logo, esses desenhos, por vezes, não passaram de testes e acabaram não entrando na seleção final. Muitas das experiências realizadas resultaram em autorretratos com linhas e manchas com linguagem gráfica interessante, e então novos desenhos surgiram a partir deles. Já outros testes não deram não passaram de experimentos que não foram para frente, como é o caso dos autorretratos desenvolvidos sobre papel preto, cujos experimentos foram realizados a fim de se criar autorretratos negativos. Outros desenhos criados ao longo do processo de desenvolvimento do trabalho simplesmente não ficaram bons o suficiente a ponto de serem selecionados para serem apresentados; foram excluídos por razões diversas como falta de proporção, ou traços e manchas que visualmente não agradaram. E assim, os resultados não foram satisfatórios o suficiente a ponto de serem selecionados para fazerem parte nas séries finais.

Muitos desenhos, apesar de serem considerados bons, acabaram não sendo escolhidos por apresentarem características muito parecidas com outros autorretratos que já faziam parte das séries. Foi o caso dos desenvolvidos com tinta acrílica sobre tela, que apresentaram resultados muito parecidos com os autorretratos realizados sobre papel, logo, o uso da tela não era justificável neste caso. Muitos autorretratos criados com tinta da China também não foram selecionados pelo mesmo motivo, ou seja, por apresentarem resultados similares.

Algumas séries desenvolvidas ficaram muito mais longas do que outras; umas são compostas de apenas quatro desenhos, outras de mais de 30 autorretratos. Logo, foi

necessário fazer uma seleção para que os que melhor representassem aquela determinada série fossem escolhidos. A série desenvolvida a partir da criação de manchas ao acaso é a mais longa de todas. Muitos experimentos foram realizados por questão de curiosidade e também porque um desenho inspirava o desenvolvimento do seguinte. E assim, o expansão da série fluiu com rapidez e naturalidade, resultando em um grande número de autorretratos. Foi necessário fazer uma seleção partindo do princípio de qual dos desenhos se encaixavam melhor no conjunto como um todo, e não necessariamente quais eram os melhores isoladamente.



Figura 69 - (em cima, da esquerda para direita) Autorretrato desenvolvido com tinta acrílica e guache sobre papel preto; Autorretrato desenvolvido com tinta acrílica sobre tela; Autorretrato duplo desenvolvido com tinta da China sobre papel; Idem. (embaixo, da esquerda para direita) Autorretrato desenvolvido com tinta da China sobre papel, a partir de manchas criadas ao acaso; Idem; Autorretrato desenvolvido com tinta da China sobre papel, criado com materiais inusitados; Autorretrato desenvolvido com tinta da China e tinta marrom sobre papel, a partir de manchas criadas ao acaso.

### **Agrupamentos e séries**

Os desenhos que compõem as 12 séries finais apresentadas neste trabalho foram agrupados por famílias formais, processuais e conceituais. As séries se formaram de

acordo com os materiais utilizados, técnicas de desenvolvimento e processos realizados, ou por funcionarem bem como um conjunto, independentemente de como cada desenho foi realizado. Algumas séries foram desenvolvidas a partir do uso do mesmo material e técnica, como é o caso, por exemplo, das séries 1, 2, 3, 4, e 9, que foram criadas com lápis litográfico, grafite, aguada de tinta da China, tinta da China e guache, e tinta acrílica, respectivamente. Essas séries são compostas de desenhos desenvolvidos a partir dos mesmos materiais e técnicas, foram criados em sequência com o intuito de fazerem parte da mesma série; e essas são as características que as definem como conjuntos.

Já outros desenhos foram agrupados por causa de seus processos de desenvolvimento, ou seja, a técnica utilizada na criação dos mesmos. Esse é o caso da série 6, que foi desenvolvida com tinta da China, cuja aplicação foi realizada utilizando-se dois instrumentos diferentes, uma caneta de ponta rígida e uma caneta com um pincel maleável na ponta. Os desenhos foram trabalhados a partir da mesma técnica, ou seja, a criação de traços paralelos e que se cruzam, porém os resultados obtidos se diferenciam por causa do instrumento utilizado na aplicação da tinta. Esses desenhos estão agrupados devido ao processo de criação similar, e o uso do mesmo material aplicado com instrumentos com características diferentes.

Outras desenhos foram selecionados como sendo parte do mesmo conjunto por causa de seu processo de criação similar. Tratam-se de séries compostas por desenhos criados de forma parecida, porém não necessariamente com os mesmos materiais, como por exemplo as séries 7, 8, 10 e 11. A série 7 foi desenvolvida em camadas que apresentam autorretratos distintos realizados com materiais que variam; essa série é resultado da união de desenhos de outras séries que foram retrabalhados, e então agrupados como um conjunto devido seu tratamento similar. Já as séries 8, 10 e 11 foram desenvolvidas a partir de técnicas que valorizam a criação de manchas ao acaso. Os desenhos foram criados baseados em métodos parecidos - como a utilização de papéis humedecidos, e papéis com água e óleo na superfície -, mas a partir do uso de materiais diversos, como tinta da China, aquarela, tinta sépia; assim como instrumentos diferentes foram usados na aplicação das tintas, como pincéis tradicionais, flores e galhos.

Já outras séries, como a 12, por exemplo, se tratam do agrupamento de desenhos feitos a partir de materiais e técnicas variadas, desenvolvidos em momentos distintos, como sendo parte de séries diferentes que por fim se transformaram em uma só. Apesar desses desenhos não terem sido criados com o intuito de serem uma série, eles funcionam

bem enquanto conjunto. Esses autorretratos foram desenvolvidos a partir de materiais variados como tinta da China, caneta esferográfica, aquarela e guache.

### **Apresentação do projeto**

O projeto prático será apresentado de forma expositiva. Os desenhos criados ao longo do processo de desenvolvimento do trabalho serão expostos em paredes. A exposição das 12 séries de desenhos em paredes, na vertical, pressupõe a adequação ao espaço expositivo específico e, em função disso, ao esquema compositivo e curatorial que melhor funcione. Os autorretratos deverão ser agrupados de acordo com cada série. Por exemplo, as séries compostas por dois desenhos apenas, poderão ser exibidas lado a lado; as séries compostas por quatro desenhos poderão estar dispostas em duas bandas contendo dois desenhos em cada; e as séries compostas por mais de quatro desenhos poderão ser exibidas em linhas e colunas, de acordo com a quantidade de autorretratos de cada uma. A exposição estará separada por blocos, ou dispostos em fila na parede.

As séries abandonadas, e os desenhos que foram desenvolvidos durante o processo de criação, porém não foram selecionados para fazerem parte das séries finais, também poderão ser apresentados de forma expositiva em outra parede, ou sobre uma mesa, expositor ou portfólio. Neste caso, os desenhos seriam expostos de forma desordenada, e não separados por série. Os autorretratos, desenvolvidos em papéis, técnicas e formatos diferentes, estarão dispostos aleatoriamente, encaixando-se um ao outro, tanto lado a lado, quanto acima e abaixo. E assim, seria criada uma grande superfície com uma miscelânea de autorretratos que variam tanto no tamanho quanto no estilo.

## Conclusão

O autorretrato é um gênero que vem sendo explorado desde a Renascença; essa prática foi-se desenvolvendo e transformando ao longo dos séculos, e continua em expansão até os dias de hoje. A forma como nos vemos e nos apresentamos ao mundo é particular a cada um, e varia de acordo com o momento, pois estamos em constante transformação. Pelo autorretrato temos a oportunidade de construir uma identidade e, por meio do desenho, de nos expressarmos sobre o que vemos e sentimos, traduzindo entre linhas, manchas, texturas e cores a forma dessa visão ou sentimento. Colocar-se no papel ou superfície transforma-se numa prática de autoconhecimento ou, pelo menos, uma tentativa de criar uma conexão mais profunda com seu eu interior.

Ao longo do processo investigativo do trabalho, a visão que tenho de mim e a relação que tenho com a minha própria imagem, transformou-se. Durante meses troquei olhares comigo mesma através de um pequeno espelho, e me percebi mudando a cada novo autorretrato que desenvolvia. Essa transformação aconteceu muito lentamente no início, quando ainda estava me acostumando com o par de olhos que insistia em me observar. Me vi vulnerável diante de uma imagem que julgava conhecer bem, e isso me fez sentir desconfortável. Os primeiros autorretratos refletem esse desconforto e timidez, são desenhos que valorizam a representação mimética, que apresentam traços mais rígidos e com uma certa frieza. Alguns desenhos são compostos de poucas linhas, outros apresentam linhas demais, como se eu quisesse me impor de alguma forma, tomando posse dos meus próprios traços.

Porém, o desconforto inicial foi fundamental para que eu me forçasse a sair daquela zona em busca de novas formas de me representar, e me libertasse dos conceitos e suposições que tinha sobre minha própria imagem, algumas das quais eu nem tinha conhecimento. Foi necessário derrubar algumas barreiras para que eu me sentisse mais confortável diante do olhar fixo e insistente, e para que os autorretratos traduzissem o sentimento do momento da execução, resultando assim em registros mais verdadeiros. A frequência e a quantidade de autorretratos desenvolvidos, ou seja, a prática de me autorretratar de forma serial, foi fundamental para que eu ultrapassasse o que me limitava,

e para que os desenhos fossem criados de forma mais genuína, e assim me encontrasse para além do reflexo no espelho. O caráter serial do projeto proporcionou a criação de uma rotina repetitiva, com desenhos que iam e voltavam sempre para o mesmo rosto, que a cada vislumbre já não estava mais lá, pois mudava o momento e o instante; esse retomar obrigava a visão a se reconstruir a partir de um novo olhar. Trabalhar em série fez com que a maneira como eu me via e me representava se transformasse. As diversas pesquisas desenvolvidas ao longo do processo, com técnicas e materiais variados (por vezes pouco convencionais), foram essenciais para que eu descobrisse novos registros gráficos que se afastavam da representação mimética do rosto.

O caráter investigativo é a base deste projeto; as experiências realizadas possibilitaram a descoberta de novas linguagens, novas marcas, traços, texturas, manchas, e nesse sentido a utilização de processos como o do acaso foi fundamental para o desenvolvimento de autorretratos menos óbvios. No decorrer do projeto, os traços controlados que dominavam os desenhos iniciais, deram lugar a manchas ambíguas e inesperadas, criadas por acidente. Por desconhecer a forma exata como a tinta se comportaria ao entrar em contato com a superfície humedecida de água (e por vezes de óleo), foi possível explorar o rosto de uma forma menos literal. O não saber no que as experiências resultariam me manteve motivada a continuar experimentando, e a forçar os limites representacionais que me limitavam no início do desenvolvimento do projeto. As séries criadas a partir de manchas acidentais são as que melhor representam esse rompimento com a representação fidedigna mais figurativa do rosto. A liberdade de me permitir “ver no que vai dar” resultaram em autorretratos mais orgânicos, pessoais, traduzindo uma visão – ou, dito de outro modo, uma autorrepresentação - mais verdadeira de mim mesma e das minhas emoções, que por vezes estavam à flor da pele no momento da execução do desenho.

Desenvolver autorretratos em série, e explorar as variações sobre um tema, mostra o quanto somos seres multifacetados; que dentro de uma mesma pessoa existe todo um universo repleto de versões particulares que definem as possibilidades do ser. Criar séries de autorretrato afirma, do meu ponto de vista de artista e de retratada, que a visão que temos de nós mesmos está em constante transformação, e que a cada novo autorretratado desenvolvido, ou até mesmo a cada toque do pincel na superfície do papel, traduz o que somos naquele determinado momento que o desenho é criado. O processo repetitivo de abordar sempre o mesmo tema, proporciona a criação de desenhos que, apesar de irem e

voltarem para o mesmo rosto refletido no espelho inúmeras vezes, apresentam características únicas, que os diferenciam uns dos outros. Cada autorretrato revela uma versão diferente do desenhador, que apesar de nem sempre se assemelhar fisicamente com a imagem refletida no espelho, apresenta uma semelhança metafórica que de alguma forma se relaciona com seu íntimo. Nesse sentido, as séries apresentadas neste trabalho de projeto mostram o trajeto de meses de observação e de identificação comigo mesma; são momentos de troca que refletem alegria, melancolia, stress e calma; variações que só foram possíveis de serem registadas por causa do desenvolvimento em contínuo, do ir e voltar sempre para o mesmo rosto, que está em constante transformação: ou seja, em processo de autorrepresentação.

Em conclusão, este projeto é, acima de tudo um compilado de experiências. Apesar do intuito principal do trabalho prático não ser o de autoconhecimento, mas sim uma investigação através dos meios gráficos, que tem o autorretrato e a variação de um tema como foco, acredito que, mesmo de forma indireta, o conceito de autoconhecimento foi abordado. Afinal, desenhar o próprio rosto tantas vezes implica criar uma conexão com o seu eu interior, e descobrir através do desenho novas versões de si mesmo por meio da investigação gráfica. Como resultado das muitas experiências realizadas, alguns autorretratos resumem-se a estudos da fisionomia do rosto através de linhas e manchas. Outros, sendo mais metafóricos, apresentam uma carga poética mais acentuada; são profusos e cheios de emoção. O percurso realizado prova que o desenho do rosto vai muito além do que se vê refletido num espelho; foi, no fundo, um percurso que caminhou do autorretrato à autorrepresentação.



## Referências

- AA.VV. (1994). *O Rosto da Máscara: A Auto-Representação na Arte Portuguesa* (1ª ed). Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Alphen, E. van. (1998). *Francis Bacon and the loss of self*. London: Reaktion Books.
- Barachini, T. (2010). “Materialidades frágeis e potências discursivas: José Leonilson”. In *Revista :Estúdio, Auto-retrato e auto-representação* (Vol. 2, pp. 13–19). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.
- Beaujean, D. (2006). *Vincent Van Gogh: Vida e Obra*. (M. L. Moniz, Trad.). Colónia: Könemann.
- Becker, I., Frangenberg, F., Gohlke, G., Hess, B., Lehmann, U., Liebs, H., ... Wege, A. (2002). *Mulheres Artistas nos Séculos XX e XXI*. (C. S. de Almeida, Trad., U. Grosenick, Ed.). Köln: Taschen.
- Becker, P. von, Brugger, I., Eipeldauer, H., Kahlo, C., Kraus, A., -Poda, H. P., ... Zwingenberger, J. (2010). *Frida Kahlo: retrospective*. (M.-G. -Bau, Ed.). Munich: Prestel.
- Bonacossa, I., & Bonami, F. (2006). *Marlene Dumas*. Milan: Mondadori Electa.
- Cápua, C. de. (2010). “Francis Bacon e a dessemelhança da auto-representação”. In *Revista :Estúdio, Auto-retrato e auto-representação* (Vol. 2, pp. 20-23). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.
- Chadwick, W., Ades, D., Grimberg, S., Kline, K., Posner, H., Suleiman, S. R., & Tashjian, D. (1998). *Mirror images: Women, surrealism, and self-representation*. (W. Chadwick, Ed.). Cambridge: The MIT Press.
- Chapman, H. P. (1990). *Rembrandt's self-portraits: A study in seventeenth-Century identity*. Princeton: Princeton University Press.

- Chilvers, I. (Ed.). (2007). *Dicionário Oxford de Arte*. (M. B. Cipolla, Trad.) (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Coplans, J. (1968). *Serial imagery*. Pasadena: Pasadena Art Museum. P
- Cutò, A. R. di. (2017, Maio 9). *studio internacional*. Consultado em Setembro, 30, 2019 em: <https://www.studiointernational.com/index.php/peter-dreher-interview-in-my-pictures-i-underline-the-act-of-seeing>
- Dempsey, A. (2003). *Estilos, escolas e movimentos: Guia enciclopédico da arte moderna* (C. E. M. Moura, Trad.). São Paulo: Cosac Naify.
- Dexter, E., & Barson, T. (eds.). (2005). *Frida Kahlo*. London: Tate Gallery Publishing.
- D'Orey, C. (1999). A variação. In *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. (pp. 515–529). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Dreher, P. (1990). *Tag um tag ist guter tag*. (J. Ludwig & D. Zinke, Eds.). Freiburg: Museum für Neue Kunst.
- Felix, Z., Schwander, M., & Bronfen, E. (1995). *Cindy Sherman: Photographic work 1975-1995*. (Z. Felix & M. Schwander, Eds.). Munich: Schirmer Art Books.
- García-Bermejo, J. M. F. (1995). *Van Gogh: 1853-1890*. Madrid: Globus.
- Gheerbrant, A. (1969). *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. (J. Chevalier, Ed.). (p. 512). Paris: Robert Laffont.
- Goodman, N., & Elgin, C. Z. (1988). “Variations on Variation – or Picasso back to Bach”. In *Reconceptions in philosophy and other arts and sciences* (pp. 66–90). Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Goodman, N. (1995). *Modos de fazer mundos*. (Duarte António, Trad., M. M. Carrilho, Ed.). Porto: Asa.
- Jacinto, J., Vale, P. P. do. (2010). *Tendas no deserto*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Jancovici, H., & Rumney, S. (Eds.). (1995). *Louise Bourgeois: Sculptures, environnements, dessins 1938-1995*. (A. Pérez, Trans.). Paris: Paris Musées: Éditions de la Tempête.
- Livingstone, M. (1996). *David Hockney*. London: Thames and Hudson.
- Livingstone, M., & Heymer, K. (2003). *Hockney's Portraits and People*. London: Thames & Hudson.
- Maio, F. (2010). "O rosto pleno". In *Revista :Estúdio, Auto-retrato e auto-representação* (Vol. 2, pp. 133-135). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.
- Manacorda, F. (2006). *Maurizio Cattelan*. (R. Sadleir, Trans.). Milan: Electa.
- Marcelino, A. (2011). "Desenhos com espelho". In *Da Semelhança no Desenho: Representações e Dispositivos Ópticos em Imagens Desenhadas* (Vol. 2, pp. 377-386). (tese de doutoramento). Faculdade de belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Marcondes, N. (2010). "Espaço, artista, auto representação e emancipação da arte". In *Revista :Estúdio, Auto-retrato e auto-representação* (Vol. 2, pp. 143-146). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.
- Matias, P. M. (2010). "O duplo espelho entre o virtual e o real: um não olhar de Pedro Cabrita Reis". In *Revista :Estúdio, Auto-retrato e auto-representação* (Vol. 2, pp. 31-35). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.
- McShine, K., Rosenblum, R., Buchloh, B. H. D., & Livingstone, M. (1989). *Andy Warhol: A retrospective*. (K. McShine, Ed.). New York: Museum of Modern Art.
- Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo: O Auto-retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Muybridge, E. (1979). *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion* (1st ed.). New York: Dover Publications.

- Patin, S. (1993). *Monet: The Ultimate Impressionist*. United Kingdom: Thames & Hudson Ltd.
- Patron, J., & Storr, R. (2014). *Ron Mueck*. (A. D'Esposito & A. Hermann, Trad., M. M. R. Denis, Ed.). São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- Pinharanda, J. L. (1984). *Pedro Cabrita Reis: Todas as obras*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Rainbird, S., & Severne, J. (Eds.). (1991). *Gerhard Richter*. London: Tate Gallery Publications.
- Ramos, A. (2001). *O auto-retrato ou a reversibilidade do rosto* (dissertação de mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Ramos, A. (2010a). “O Auto-retrato como Consciência da Duração”. In *Revista :Estúdio, Auto-retrato e auto-representação* (Vol. 2, pp. 131-132). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.
- Ramos, A. (2010b). *Retrato: o desenho da presença*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Ratcliff, C. (1983). *Andy Warhol*. New York: Abbeville Press.
- Reinhardt, A., & Bois, Y.-A. (1991). *Ad Reinhardt: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Museum of Modern Art, New York*. New York: Rizzoli.
- Richter, G. (2009). *Text: writings, interviews and letters 1961-2007*. (D. Elger & H. U. Obrist, Eds.). London: Thames & Hudson.
- Rideal, L., & Bell, J. (2018). *500 self-portraits*. Berlin: Phaidon.
- Ruhrberg, K. (2012). *Arte do século XX*. (I. Boavida, Trad., I. F. Walther, Ed.). Köln: Taschen.
- Russell, J. (1996). *Francis Bacon*. London: Thames and Hudson.
- Strickland, E. (1993). Paint. In *Minimalism: Origins* (pp. 17–115). Bloomington: Indiana University Press.

- Sylvester, D. (1985). *Interviews with Francis Bacon 1962-1979*. Oxford: Thames and Hudson.
- Sylvester, D. (1995). *Interviews with Francis Bacon*. Oxford: Thames and Hudson.
- Warncke, C.-P. (2006). *Pablo Picasso 1881-1973*. (F. Tomaz, Trad., I. F. Walther, Ed.). Colônia: Taschen.
- Weitemeier, H. (1995). *Yves Klein: 1928-1962 International Klein Blue*. (C. S. Rodríguez, Trad.). Köln: Benedickt Taschen.
- Wetering, E. van de., Manuth, V., de Winkel, M., & Bross, B. (1999). *Rembrandt by Himself*. (C. White & Q. Buvelot, Eds.). New Haven: Yale University Press.
- Wiggins, C., Conisbee, P., & Wilson-Bareau, J. (2007). *Leon Kossoff: Drawing from Painting*. London: National Gallery Company.