

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes
Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Artes Visuais



Dissertação

HOMO SELFIES
Da apropriação de imagens digitais à pintura:
Retratos de autorretratos contemporâneos

Flávio Michelazzo Amorim Júnior

Pelotas, 2018

Flávio Michelazzo Amorim Júnior

Homo Selfies
Da apropriação de imagens digitais à pintura:
Retratos de autorretratos contemporâneos

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação (Mestrado) em Artes Visuais do
Centro de Artes da Universidade Federal de
Pelotas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nádia da Cruz Senna
Coorientador: Prof. Dr. Jose Luiz de Pellegrin

Pelotas, 2018

Flávio Michelazzo Amorim Júnior

Homo Selfies – Da apropriação de imagens digitais à pintura: Retratos de autorretratos contemporâneos

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Artes Visuais no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Nádia da Cruz Senna (orientadora)
Doutora em Comunicação pela Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Jose Luiz de Pellegrin (coorientador)
Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Eduarda Azevedo Gonçalves
Doutora em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dr^a. Icleia Maria Borsa Cattani
Doutora em História da Arte pela Université de Paris – Pantheon 1 - Sorbonne

Aos rostos que me fazem sorrir e
acreditar em dias melhores.

Agradecimentos

Agradeço a meus pais, Flavio e Doralice, meu irmão, Leonardo, tia Sílvia minha avó, Lela, tio Paulinho (*in memoriam*), tia Cidinha, Renata, Paula e tia Célia, por ser, para mim, o real significado da palavra família.

As professoras que participaram da banca de qualificação, Eduarda Gonçalves e Marilice Corona, pelas colaborações e disponibilidade; aos meus orientadores, Nádia Senna e Jose Luiz de Pellegrin, por todo apoio e suporte ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço imensamente aos professores e professoras que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa: Ursula Rosa da Silva, Clovis Martins Costa, Kelly Wendt, Angela Pohlmann e Juliana Angeli.

A professora Icleia Cattani pela atenção e disponibilidade em participar da banca de defesa, contribuindo para o aprimoramento e continuidade de minhas investigações.

A CAPES, pela concessão da bolsa.

Aos colegas Cláu Paranhos, Elaine Dias, Izabel Neitzel, Maria da Graça Gularte, Daniel Moura, Sônia Gamino, Mario Schuster, Pedro Parente, Giuliana Bruno e Cassius Andre.

Aos amigos e amigas: Vera, William, Izabel, Kátia, Jader, Mônica, Carmen, Rodrigo, Tutti, Felipe, Marcus, Cátia, Júnior, Suzana, Vinícius, Consuelo e Valesca.

Ao meu querido Marcio.

***“O objetivo da arte é se autorrevelar,
mantendo o artista anônimo.”***

(WILDE, 2012, p. 3)

Resumo

AMORIM Jr, Flávio Michelazzo. *Homo Selfies – Da apropriação de imagens digitais à pintura*: Retratos de autorretratos contemporâneos. 2018, 131f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2018.

O presente trabalho contempla minha pesquisa de Mestrado em Artes Visuais na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. O título o trabalho, Homo Selfies, se refere ao homem que faz selfies, uma nova forma de se autorretratar, obtida a partir do smartphone do sujeito por ele mesmo. A ideia da pesquisa é se valer deste fenômeno virtual midiático para trazer estas imagens para o campo da pintura, conferindo-lhes materialidade inexistente no espaço virtual devido a atual ausência de impressão de fotografias, e discutir as novas formas que as pessoas se oferecem como imagem na contemporaneidade devido às facilidades que a tecnologia oferece. Aproprio-me das figuras através do aplicativo de paquera Happn, que captura as pessoas que cruzam o caminho de quem o utiliza. Partindo destas premissas, é feita uma reflexão acerca do trabalho produzido traçando paralelos com a produção do autorretrato na arte no passado e presente e das relações do sujeito contemporâneo com o outro.

Palavras-chave: arte contemporânea; pintura, selfie; aplicativo; sujeito.

Abstract

AMORIM Jr, Flávio Michelazzo. ***Homo Selfies* - From appropriation of digital images to painting**: Portraits of contemporary self-portraits. 2018, 131p. Dissertation (Master Degree em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2018.

The present work encompasses my research of Masters in Visual Arts in the line of Processes of Creation and Poetics of the Daily Life. The title of the paper, Homo Selfies, refers to the man who makes selfies, a new way of self-portraying got from the one's smartphone by himself. The idea of the research is to use this virtual media phenomenon to bring those images to the field of painting, giving them non-existent materiality in the virtual space due to the current absence of photo printing, and discuss the new forms that people offer themselves as image in contemporary times due to the facilities that technology offers. I take advantage of the figures through the app Happn, which captures people who cross one another way. Starting from these premises, a reflection is made on the work produced by drawing parallels with the production of self-portraiture in art in the past and present and the relations of the contemporary subject with the other.

Keywords: contemporary art; painting, selfie; app; subject.

Lista de Figuras

Figura 1	Cláu Paranhos, “Retrato do reflexo do artista/foto da capa”, 2017.	1
Figura 2	Flávio Michelazzo, “Série 1, nº 5” 2015 (óleo sobre tela, 60 x 80 cm).	26
Figura 3	Montagem da Série 1. 9 telas de 60 x 80 cm.	27
Figura 4	Montagem da Série 2. 18 telas de 30 x 40 cm.	29
Figura 5	Flávio Michelazzo, “Calçada de Pelotas”, 2014.	30
Figura 6	Imagem de divulgação do aplicativo Happn.	34
Figura 7	Luc Tuymans, “Vinte Dezesete”, 2017 (óleo sobre tela, 93 x 65 cm).	36
Figura 8	Luc Tuymans, “O nariz”, 2002 (óleo sobre tela, 24,1 x 29,9 cm).	36
Figura 9	Gerhard Richter – “Retrato de Klinker”, 1965 (óleo sobre tela, 100 x 80 cm).	41
Figura 10	Gerhard Richter – “Isa”, 1990 (óleo sobre tela, 40 x 35 cm).	41
Figura 11	Montagem com as fotografias extraídas do aplicativo Happn selecionadas para a produção da série.	43
Figura 12	Imagens do processo de transferência das imagens para o suporte pictórico.	44
Figura 13	Algumas imagens de meu processo de pintura.	46

Figura 14	Elizabeth Peyton, “David Bowie”, 2012 (óleo sobre madeira, 27,9 x 36,8 cm).	49
Figura 15	Lucian Freud, “Homem com camiseta esportiva”, 1982 (óleo sobre tela, 50,9 x 40,7 cm).	49
Figura 16	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #001”, 2016 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	50
Figura 17	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #002”, 2016 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	51
Figura 18	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #003”, 2016 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	52
Figura 19	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #004”, 2016 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	53
Figura 20	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #005”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	54
Figura 21	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #006”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	55
Figura 22	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #007”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	56
Figura 23	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #008”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	57

Figura 24	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #009”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	58
Figura 25	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #010”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	59
Figura 26	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #011”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	60
Figura 27	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #012”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	61
Figura 28	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #013”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	62
Figura 29	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #014”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	63
Figura 30	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #015”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	64
Figura 31	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #016”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	65
Figura 32	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #017”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	66
Figura 33	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #018”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	67
Figura 34	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #019”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	68

Figura 35	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #020”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	69
Figura 36	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #021”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	70
Figura 37	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #022”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	71
Figura 38	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #023”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	72
Figura 39	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #024”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	73
Figura 40	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #025”, 2018 (óleo sobre tela, 20 x 20 cm).	74
Figura 41	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #026”, 2018 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	75
Figura 42	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #027”, 2018 (óleo sobre tela, 20 x 20 cm).	76
Figura 43	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #028”, 2018 (óleo sobre tela, 20 x 20 cm).	77
Figura 44	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #029”, 2018 (óleo sobre tela, 20 x 20 cm).	78

Figura 45	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #030”, 2018 (óleo sobre tela, 20 x 20 cm).	79
Figura 46	Paul Cézanne, “Autorretrato”, c. 1880 (óleo sobre tela, 34,7 x 27 cm).	80
Figura 47	Vincent Van Gogh, “Autorretrato”, 1889 (óleo sobre tela, 65 x 54 cm).	80
Figura 48	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #001”, 2016 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	82
Figura 49	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #003”, 2016 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	82
Figura 50	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #012”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	82
Figura 51	Pietro Perugino, “Retrato de Lorenzi di Credi”, 1488 (óleo sobre tela, 44 x 30,5 cm).	82
Figura 52	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #017”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	84
Figura 53	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #018”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	84
Figura 54	Caravaggio, “Retrato de Fra Antonio Martelli, c. 1608 (óleo sobre tela, 118,5 x 95 cm).	84
Figura 55	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #006”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	86

Figura 56	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #008”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	86
Figura 57	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #010”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	86
Figura 58	John William Waterhouse, “Eco e Narciso”, 1903 (óleo sobre tela, 109,2 x 189,2 cm).	86
Figura 59	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #013”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	86
Figura 60	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #022”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	86
Figura 61	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #025”, 2018 (óleo sobre tela, 20 x 20 cm).	86
Figura 62	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #005”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	87
Figura 63	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #007”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	87
Figura 64	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #009”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).	87
Figura 65	Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #021”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).	87
Figura 66	Edgar Degas – “Nu masculino”, 1856 (óleo sobre tela, 34,9 x 61,6 cm).	87

Figura 67	Montagem da série no Ágape Espaço de Arte – Pelotas RS.	89
Figura 68	Montagem da série no Ágape Espaço de Arte – Pelotas RS.	90
Figura 69	Montagem da série no Ágape Espaço de Arte – Pelotas RS.	91
Figura 70	Montagem da série no Ágape Espaço de Arte – Pelotas RS.	92
Figura 71	Montagem da série no Ágape Espaço de Arte – Pelotas RS.	93
Figura 72	Montagem da série no Ágape Espaço de Arte – Pelotas RS.	94
Figura 73	Caravaggio, “Narciso”, c.1597 (óleo sobre tela, 113,3 x 95 cm).	97
Figura 74	Diego Velázquez, “As Meninas”, 1656 (óleo sobre tela, 318 x 276 cm).	97
Figura 75	Jan Van Eyck, “Retrato de um homem (Autorretrato?)”, 1433 (óleo sobre madeira, 26 x 19 cm).	99
Figura 76	Jan Van Eyck, “Retrato de um homem (Autorretrato?)” (detalhe), 1433 (óleo sobre madeira, 26 x 19 cm).	99
Figura 77	Albrecht Dürer, “Autorretrato”, 1493 (pergaminho sobre madeira, 56,5 x 44,5 cm).	100
Figura 78	Albrecht Dürer, “Autorretrato”, 1498 (óleo sobre madeira, 52 x 41 cm).	100

Figura 79	Albrecht Dürer, “Autorretrato”, 1500 (óleo sobre madeira, 66,3 x 49 cm).	100
Figura 80	Rembrandt van Rijn, “Autorretrato”, c. 1628 (óleo sobre cobre, 22,2 x 17,1 cm).	101
Figura 81	Rembrandt van Rijn, “Autorretrato”, 1631 (óleo sobre madeira, 65 x 52 cm).	101
Figura 82	Rembrandt van Rijn, “Autorretrato”, 1669 (óleo sobre tela, 86 x 70,5 cm).	101
Figura 83	Vincent Van Gogh, “Autorretrato”, 1887 (óleo sobre tela, 40,6 x 31,8 cm).	102
Figura 84	Vincent Van Gogh, “Autorretrato com a orelha cortada”, 1889 (óleo sobre tela, 60, 5 x 50 cm).	102
Figura 85	Vincent Van Gogh, “Autorretrato”, 1889 (óleo sobre tela, 40 x 31 cm).	102
Figura 86	Robert Cornelius, “Autorretrato”, 1839 (daguerreótipo).	103
Figura 87	Lucian Freud, “Reflexo/ Autorretrato”, 1967 (óleo sobre tela, 25,5 x 17,8 cm).	107
Figura 88	Lucian Freud, “Pintor a trabalhar, reflexo” 1993 (óleo sobre tela, 101,6 x 79,4 cm).	107
Figura 89	David Hockney, “Autorretrato com Guitarra Azul”, 1977 (óleo sobre tela, 152,4 x 183 cm).	108

Figura 90	David Hockney, “Autorretrato com Charlie”, 2005 (óleo sobre tela, 182,9 x 91,4 cm).	108
Figura 91	Albert Oehlen, “Autorretrato com paleta”, 1984 (óleo sobre tela, 180 x 180 cm).	110
Figura 92	Albert Oehlen, “Autorretrato”, 2005 (óleo sobre tela, 170 x 110 cm).	110
Figura 93	Andy Rain, “From selfie to self-expression”, 2017.	122
Figura 94	Stuart Wilson, “From selfie to self-expression”, 2017.	122

Fotos das pinturas: Daniel Moura

Contato: daislumoura@gmail.com

Sumário

	Introdução	20
1	Do processo de criação	24
	1.1 Das origens da pesquisa	24
	1.2 Caminhadas entre o real e o virtual	33
	1.3 Do processo de pintura	39
2	Das questões do processo de criação	95
	2.1 Do surgimento do autorretrato	95
	2.2 O autorretrato na contemporaneidade	105
	2.3 O sujeito contemporâneo	112
3	Considerações	120
	Referências	125

INTRODUÇÃO

HOMO SELFIES - DA APROPRIAÇÃO DE IMAGENS DIGITAIS À PINTURA: RETRATOS DE AUTORRETRATOS CONTEMPORÂNEOS é uma pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas – Linha de Pesquisa em Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, em que foi realizada uma série de pinturas tendo como temática central o *selfie*,

Este trabalho surgiu de questionamentos originados a partir de minha pesquisa anterior, na graduação em Artes Visuais, no trabalho intitulado *Humanos Urbanos Ensimesmados – Da fotografia à pintura: Retratos*. Nele, foi produzida uma série de pinturas a partir de fotografias obtidas por mim ao caminhar pelas ruas da cidade, buscando uma figura despida da pose convencional para trazê-la ao campo da pintura. Para tanto, as pessoas desconheciam o fato de serem fotografadas. Ao observar a postura do sujeito ante o movimento das ruas, notei nele uma postura alheia ao movimento da cidade, e levantei questões acerca do que provocava esse distanciamento, concluindo que as pessoas estavam cada vez menos ligadas ao mundo real e mais envolvidas com o mundo virtual, estabelecendo relações através de seus *smartphones*.

Comecei a me interessar pelo inverso: ao olhar o sujeito de fora, me seduzi a observá-lo mais de perto, buscando a pose que ele fazia para si próprio

para posteriormente oferecê-la no universo da internet e traduzi-la no suporte bidimensional pictórico. Para tanto, utilizei o aplicativo *Happn*, uma ferramenta para *smartphones* desenvolvida com o intuito de promover encontros amorosos que funciona capturando perfis de pessoas que também tenham o programa instalado em seus celulares desde que elas cruzem entre si pelas ruas. Sendo assim, dou continuidade a minha caminhada pelas ruas em busca de rostos, substituindo a câmera fotográfica pelo *smartphone*.

Pinto retratos de autorretratos dos outros, dos quais me aproprio sem que as pessoas saibam que estão servindo de modelo. A apropriação de imagens é uma constante na prática de alguns artistas desde a modernidade. Traço paralelos com este procedimento ao de artistas como Luc Tuymans e Elizabeth Peyton.

O título *Homo Selfies* é uma heteromorfose, ou seja, a junção de duas palavras que cria uma nova, a partir da definição de homem pela ciência, *homo sapiens*, com a palavra *selfie*. Desta maneira, o homem sábio dá lugar ao homem que faz *selfies*, uma reconfiguração do *homo ludens*, uma vez que a prática da selfie talvez carregue em si certa ingenuidade lúdica. O objetivo geral da pesquisa é fomentar uma discussão em torno do autorretrato na contemporaneidade e do comportamento do homem ante a tecnologia, investigando as questões de alteridade e seu detrimento.

O autorretrato com a denominação *selfie* surge nesta atual década de 2010 como uma ferramenta de identificação do sujeito nas redes sociais, e a obsessão na busca pela autoimagem perfeita e fantasiosa, aquela que chame mais atenção, ou até mesmo quando reside nos deslocamentos, ou seja, viagens e passeios, quando a persona escolhe fotografar o momento em vez de vivê-lo. Tudo isso me faz refletir até que ponto pode chegar o narcisismo dos sujeitos contemporâneos, e me leva a construir uma poética que investiga modos de representação/apresentação e veiculação de papéis sociais, identidades, subjetividades, transgressões e imaginários presentes na arte e na cultura.

A pesquisa segue metodologias próprias da pesquisa em poéticas visuais, contemplando o processo criativo, a discussão crítica e filosófica da produção e a inserção junto ao circuito das artes. Portanto, investigo processos autorais afins ao reconhecer e buscar diálogo com fotógrafos e pintores cuja metodologia traga semelhanças de toda ordem com minha poética, procedo a levantamentos bibliográficos, imagéticos e documentais para alcançar os propósitos da pesquisa.

Ao analisar os resultados obtidos a partir das fotografias selecionadas para a execução das pinturas, noto semelhanças com pinturas históricas no que tange a pose, enquadramento e expressões e encontro paralelos com a história da arte, buscando as origens do autorretrato e analisando a obra de artistas que se

detiveram sobre esta temática, como Albrecht Dürer, Rembrandt, Van Gogh, Lucian Freud e David Hockney.

A pesquisa se apoia em teóricos que se debruçaram sobre as questões do retrato e do autorretrato na pintura e na fotografia, como Norbert Schneider, Alberto Tassinari, Annateresa Fabris, Roland Barthes, André Rouillé, Susan Sontag, Ernst Rebel, Margarida Medeiros e Phillippe Dubois. Olhando para o sujeito contemporâneo mais de perto, fez-se necessário construir uma reflexão em torno de sua figura, apoiando-me em Stuart Hall, Michel Maffesoli e Emmanuel Lévinas.

Por fim, faço uma reflexão sobre o próprio trabalho obtido e as configurações que o *selfie* tem adquirido, sendo uma prática que não passa despercebida no campo das artes.

1. DO PROCESSO DE CRIAÇÃO

1.1 Das origens da pesquisa

Pinto retratos de autorretratos de pessoas que não conheço, mas que em algum momento já cruzaram o meu caminho.

Intitulei esta série de pinturas que compõe minha dissertação de mestrado de *Homo selfies*. O título surgiu antes do trabalho prático em si, inspirado na sociedade contemporânea e na produção massiva de autorretratos obtidos através de *smartphones* que emergiu nos anos 2010 com o intuito de serem publicados nas redes sociais. *Homo selfies* é uma heteromorfose, ou seja, a junção de duas palavras que cria uma nova, a partir da definição de homem pela ciência, *homo sapiens*, com a palavra *selfie*. Desta maneira, o homem sábio dá lugar ao homem que faz *selfies*, se tornando uma reconfiguração do *homo ludens*, uma vez que a prática do *selfie* talvez carregue em si certa ingenuidade lúdica, sendo algo prazeroso para quem o pratica.

O fazer do *selfie* acaba por, aparentemente, ressignificar o sentido histórico do Retrato. A disseminação de imagens na rede parece não servir apenas a um universo de representações que ficam para a posteridade, despertando o afeto através de fotografias que contam os mais diversos tipos de histórias e despertam toda sorte de emoções, mas sim de imagens a serviço do instantâneo, uma vez que a fotografia obtida no dia de hoje é substituída por

outra feita no dia seguinte, e assim sucessivamente, dando ao fazer fotográfico um caráter de efemeridade.

O *selfie* é compartilhado nas redes sociais para ser visto em circuito ininterrupto e expandido, para ganhar ‘veracidade’ e reconhecimento, num culto a si mesmo. Os *selfies* podem ser também em duplas ou em grupos numerosos, existindo também o *braggie* – fotografias que espetacularizam momentos em que a pessoa está entregue a lazeres luxuosos – e os *nudes* – imagens nas quais são mostradas apenas partes do corpo ou genitálias. Porém, o objeto desta pesquisa são as fotografias individuais.

Tudo isso me faz refletir até que ponto pode chegar o narcisismo dos sujeitos contemporâneos, frutos de uma sociedade que espetaculariza eventos banais a partir de uma cultura de consumo. Decorrente do capitalismo, essa cultura vai transmitindo ao mundo uma representação do cotidiano, e não o cotidiano em si, erguendo simulacros da própria existência. Isso me leva a construir uma poética que investiga modos de representação/apresentação e veiculação de papéis sociais, identidades, subjetividades, transgressões e imaginários presentes na arte e na cultura.

A motivação para pintar os *selfies* alheios surgiu das reflexões oriundas de minha série de pinturas anterior, intitulada *Humanos Urbanos Ensimesmados*, desenvolvida em meu trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais Bacharelado na Universidade Federal de Pelotas.



Figura 2 – Flávio Michelazzo, “Série 1, nº 5”
2015 (óleo sobre tela, 60 x 80 cm).

O trabalho anterior se desenvolveu a partir de retratos de pessoas desconhecidas, que foram obtidos com uma câmera fotográfica na área urbana das cidades de Pelotas e Rio Grande, e que posteriormente foram transformadas em pintura. Para tanto, foi feita uma pesquisa sobre a temática do Retrato na História da Arte Ocidental até a Contemporaneidade, bem como dos elementos que a compuseram: a rua, as questões da pose, o cotidiano e o que leva as

peessoas a apresentar um comportamento de introversão em locais públicos, características expressivas que foram reforçadas pelo uso do pincel e da cor.

O Retrato como pude observar tanto na pintura quanto na fotografia, é marcado pela pose, que é uma convenção social e pessoal sobre a imagem que o sujeito tem de si (FABRIS, 2004). Minha insatisfação pessoal com o artifício da pose me levou a buscar alternativas para representar, na pintura, o sujeito despido das máscaras que utiliza para se metamorfosear na imagem que ficará para a posteridade (BARTHES, 2006). Para isso, vislumbrei a rua como o local para poder me servir da imagem desprevenida do sujeito.



Figura 3 – Montagem da Série 1. 9 telas de 60 x 80 cm.

Com uma câmera fotográfica nas mãos, me vali do excesso de informações que a rua oferece para olhar sem ser visto, através da lente da câmera. Inspiro-me na prática artística de observar o cotidiano das ruas e levá-lo para as artes na modernidade, na figura do *flâneur*, sujeito que ia para a rua em meados do século XIX para observar e representar o dia-a-dia nas mais diversas linguagens artísticas. Bem longe do século XIX e da rua como local de convívio comum, o fotógrafo se torna uma versão armada do *flâneur*, ao registrar, com a câmera, o fluxo desenfreado da cidade (SONTAG, 2004).

Sendo assim, utilizei o recurso fotográfico para registrar os passantes que encontrei pelas ruas; observei as fotografias que obtive; re-enquadrei a imagem através do recurso do *zoom* e selecionei as figuras nas quais enxergo maior expressividade e as levei para a pintura, em um processo que passa pelo desenho, ao traçar linhas sobre uma folha de acetato e projetá-las sobre a tela; e acabei por dar às figuras individualidade ao pintá-las em telas separadas e reforçando, através das pinceladas e do uso das cores frias, características que noto nas fotos.

O uso das cores frias se deu por notar que a grande maioria das pessoas parece ensimesmada, ou seja, absorta, alheia a qualquer tipo de movimento ao redor, como se estivessem mergulhadas num universo particular, que a pintura me permite evidenciar. Pintar a partir de fotografias é uma prática que vem da modernidade, e que está presente na contemporaneidade como foi possível notar, e fazer relações com artistas como o belga Luc Tuymans (1958 -) e o

brasileiro Éder Oliveira (1983 -), com os quais traço semelhanças pelo uso de uma palheta de cores reduzida e pela temática do retrato. Como referência sobre fotografar nas ruas, aponto o estadunidense Philip-Lorca diCorcia (1951 -), pelas suas séries de fotografias em diversas ruas do mundo e de fotografias nas quais deu um tratamento pictórico aos transeuntes, através da luz.



Figura 4 – Montagem da Série 2. 18 telas de 30 x 40 cm.

A partir das leituras de Walter Benjamin e seu conceito sobre a aura contida nas imagens produzidas pelas artes, tento refletir sobre o comportamento presente no homem ao se deslocar pelas ruas, baseado na forma como se apresenta em sociedade, ao observar as fotos, e nos conceitos que Marc Augé nos traz para tratar os lugares e os não lugares.

Estas reflexões acerca do trabalho produzido levaram a novos questionamentos sobre a autoimagem do sujeito, já que, em princípio, a saída para as ruas foi uma forma de garantir uma imagem despida de pose, e que, todavia, me fez enxergar outras questões, ao notar o ensimesmamento. Para além das questões da fotografia de obras de arte, Benjamin nos fala sobre a capacidade da câmera fotográfica de captar imagens que fogem de nossa percepção visual. Associei esta afirmativa do pensador ao trabalho realizado pela câmera quando a aciono nas ruas, ao captar imagens e situações que escapam aos meus olhos, por mais atento que eu esteja ao operar a câmera. Valendo-me, em seguida, do recurso da ampliação da imagem para destacar as figuras que pretendo retratar na pintura.



Figura 5 – Flávio Michelazzo, “Calçadão de Pelotas”, 2014.

Fica evidente, segundo Benjamin, a relação que o retrato fotográfico estabeleceu com o observador. As questões de afeto, de perpetuação dos traços fisionômicos de alguém que fez ou faz parte da vida de outrem. Acredito que o retrato dos entes queridos ainda desperte este fascínio saudoso nas pessoas. Ao retratar desconhecidos, acabo traçando com elas um grau de intimidade inexistente, ao tocar suas figuras com o pincel. A fotografia me permitiu conhecer os traços do rosto dos passantes e vislumbrar percepções identitárias.

Observar as fotografias das pessoas nas ruas me levou a concluir que o sujeito, apesar de não se oferecer em pose, se oferece ensimesmado. Talvez isso seja produzido pelo ritmo acelerado que a vida nos impõe, andando rápido, sem guardar tempo para olhar o que está acontecendo ao redor, fazendo com que as pessoas assumam posturas retraídas e expressões fechadas, que busquei reforçar com as cores. Através da pintura, ao mesmo tempo em que reforço impressões, manipulo contextos e subverto condições; ampliando o intervalo de tempo, dando visibilidade ao anônimo e lhe conferindo nobreza.

Busquei, então, a aura da imagem que encontrou no retrato seu último suspiro, que Benjamin disse ter sido diluída pelos aparatos tecnológicos, nessas imagens do cotidiano, neste olhar perdido que o homem apresenta quando circula pelas ruas. As ruas, ou mais especificamente, os calçadões, de Rio Grande ou de Pelotas. O lugar-comum da rua, projetado para o convívio social na modernidade, se torna, na contemporaneidade, um não lugar, no qual o indivíduo circula apenas para cumprir suas obrigações ou necessidades.

Ao me colocar como observador eu penetro neste não lugar para investigar o que acontece nas ruas. A aura da figura do retratado, talvez, hoje, resida na própria autoimagem do sujeito.

Com o avanço da tecnologia e a popularização dos *smartphones*, aparelhos de telefonia móvel equipados com câmera fotográfica e filmadora, a imagem fotográfica depende menos da relação entre o fotógrafo e o modelo, e o próprio modelo se tornou seu fotógrafo. O retrato tirado pelo próprio sujeito, chamado de autorretrato dentro da História da Arte, hoje é conhecido como *selfie*, uma fotografia que depende apenas do sujeito e seu braço.

Sendo assim, após essa longa observação da imagem que o sujeito oferece em espaços públicos, buscando uma imagem dele obtida sem o seu consentimento, passei a me interessar, gradativamente, pela imagem que o sujeito tem dele mesmo, ao posar para si e oferecer-se como imagem para o mundo virtual. Que espécie de pose é essa, na qual o sujeito que posa também é o que dirige a cena? O que ela traz de diferente e de igual na história das representações? À medida que estes questionamentos foram surgindo, passei a ser movido a me apropriar destas imagens e levá-las para a pintura, conferindo-lhes a materialidade ausente no universo digital.

1.2 Caminhadas entre o real e o virtual

A internet, em termos gerais, ampliou e democratizou o acesso a imagem, possibilitando um sem número de facilidades para o desenvolvimento de pesquisas de cunho científico ou não, permitindo que o ser contemporâneo pudesse acessar toda a sorte de conteúdo em poucos cliques. Levando em consideração a facilidade de acesso à imagem, e o surgimento das redes sociais no início da década passada, se iniciou um compartilhamento massivo de imagens e momentos de cunho pessoal, permitindo que nos conectemos rapidamente com amigos, familiares, celebridades, desconhecidos, e que conheçamos suas rotinas e hábitos.

Sendo esta pesquisa oriunda das reflexões acerca de meu trabalho anterior, retorno às ruas em busca de rostos que comporão esta poética. Em tempos de smartphone, vivemos novas possibilidades mediante a acessibilidade ao mundo que nos circunda. A prática de observar o cotidiano urbano, iniciada na busca de rostos anônimos para produzir minhas séries de pinturas, continua aqui, porém dispondo-me de outro aparato tecnológico. Se antes a câmera fazia vezes de meus olhos, selecionando cenas do cotidiano nas quais figuras anônimas eram registradas de modo alheio à minha lente, agora me valho apenas do smartphone conectado a internet para me juntar aos transeuntes.

Para que isso seja possível, utilizo o *Happn*, aplicativo de paquera surgido em Paris no ano de 2014 com o intuito de promover e facilitar encontros

amorosos entre as pessoas, identificando e catalogando quem cruza o caminho de seus usuários – desde que as pessoas ao redor também tenham o aplicativo instalado em seus *smartphones* e que busquem alguém com um perfil compatível, baseado em condição sexual e faixa etária. Esta relação de ordem indireta promove o esvaziamento do contato direto e imediato entre as pessoas por permitir que elas se vejam mesmo sem ter se visto em seus caminhares. A rua, outrora um local de encontro e socialização, parece ter se tornado o mundo *offline*, enquanto que a internet ganhou a atenção de gente de todas as idades e camadas sociais, tornando-se um ponto de encontro no qual as pessoas se conectam e compartilham seus momentos bons e ruins.

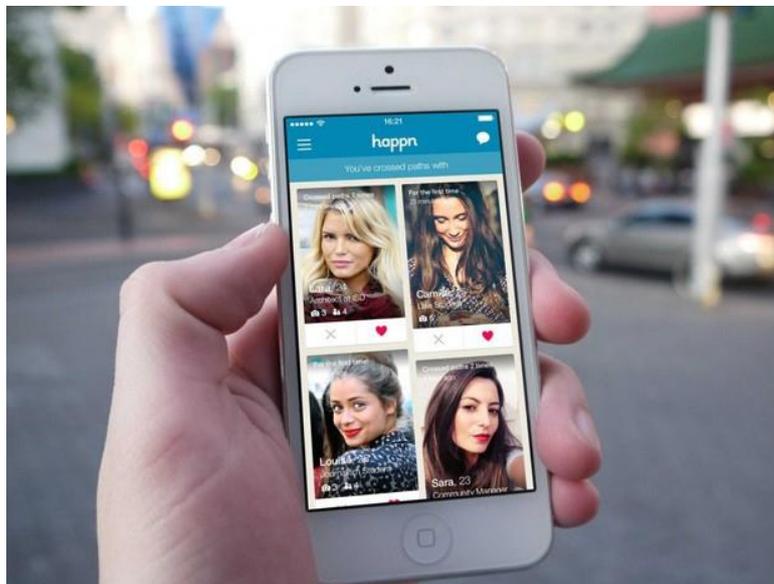


Figura 6 – Imagem de divulgação do aplicativo Happn.

Todavia, ele me permite permanecer no anonimato, não estabelecendo qualquer tipo de relação direta com as figuras escolhidas para serem traduzidas em pintura, uma vez que basta estar no aplicativo e cruzar meu caminho para ser identificado e ter as fotos armazenadas em minha conta pessoal. Criei um perfil no aplicativo – que só permite a criação de uma conta caso você faça parte do Facebook – e editei minhas preferências sexuais para homens e mulheres de todas as faixas etárias a partir dos 18 anos.

As caminhadas para a obtenção de rostos não se limitam a cidade de Pelotas, local onde o trabalho é desenvolvido, abarcando, também, gente de outros estados e regiões, quando, por exemplo, me desloco para visitar meus familiares no Estado de São Paulo. Esta práxis artística de ir para as ruas observar o cotidiano e as pessoas é oriunda da modernidade, na figura do *flâneur*, sujeito que caminha pela cidade para observar as coisas e as pessoas. Na contemporaneidade os artistas continuam cultivando este hábito, colocando poesia no que para muitos parece ser banal (CARERI, 2013). Valho-me, então, desta prática para iniciar meu processo de criação através do aparato tecnológico que é o *smartphone*.

A realidade é que nunca sei e nunca saberei de onde vêm e de onde são as pessoas selecionadas, pois de fato não entro em contato com elas, criando relação de duplo anonimato, na qual elas são alheias ao meu ato de apropriação de suas imagens. A arte de apropriar-se de imagens de terceiros é observada em artistas como o belga Luc Tuymans (1958 -), que utiliza como matéria-prima

para suas pinturas, além de fotografias obtidas por ele mesmo, fotos de pessoas hospitalizadas, imagens de arquivos, jornais, televisão e até mesmo da internet (WHY BELGIUM'S..., 2015) (Figuras 7 e 8). Com este artista, cultivo semelhanças não só pela maneira de coletar imagens para construir a poética, mas também concernentes ao processo de pintura.



Figura 7 – Luc Tuymans, “Vinte Dezesete”, 2017 (óleo sobre tela, 93 x 65 cm).



Figura 8 – Luc Tuymans, “O nariz”, 2002 (óleo sobre tela, 24,1 x 29,9 cm).

A apropriação de imagens por artistas, principalmente fotográficas, para a realização de seus trabalhos, se inicia no período das vanguardas artísticas, em trabalhos de artistas como Pablo Picasso (1881 – 1973) e que começa a ganhar força no fim dos anos 70. De acordo com Tadeu Chiarelli:

Apropriar-se não significa, em princípio, apropriar-se de apenas um ou dois objetos ou imagens de uma mesma natureza, ou com uma ou várias características comuns. Apropriar-se é matar simbolicamente o objeto ou a imagem, é retirá-los do fluxo da vida – aquele contínuo devir, que vai da concepção/produção até a destruição/morte –, colocando-os lado a lado a outros objetos, com intuitos os mais diversos.

Quando trazidos para o âmbito da arte, as estratégias de apropriação e de coleção tendem a problematizar dois valores ainda muito arraigados no senso comum, sobre a arte e o objeto artístico. Eles desestruturam a noção de arte pautada nos conceitos de originalidade e de valorização do gesto criador do artista – noções muito valorizadas, desde o início da modernidade. O artista que se apropria de objetos e/ou imagens e os coleciona, transformando essas atividades em elementos estruturais de suas poéticas, subverte, na base, aqueles conceitos românticos de originalidade e de autoria (CHIARELLI, 2002, p. 21).

Na pintura, em específico, esta prática é observada desde o século XIX em artistas que pensam o enquadramento fotográfico para as suas obras, como Manet e Degas. A figuração e o pensar fotográfico chegam a perder espaço para o experimentalismo das vanguardas, mas voltam a despertar o interesse na poética de pintores da contemporaneidade, atualizando fazeres e pensares da

figuração, sem ignorar a tradição (COELHO; DIEGUES, 2011), em movimentos como a Nova Figuração e a Pop Art, que retomaram a representação de forma crítica, ao representar a atual sociedade de consumo no seu cotidiano ou através de seus próprios bens de consumo, como o artista estadunidense Andy Warhol (1928 – 1987) que representou em seus trabalhos desde estrelas de Hollywood até latas de sopa e caixas de sabão em pó.

1.3 Do processo de pintura

Para trabalhar a série *Homo Selfies* elegi o formato quadrado para as telas, por ser utilizado nas redes sociais mais populares, como o Facebook e o Instagram, traçando, desta maneira, um paralelo com o ambiente do qual as imagens foram extraídas. As imagens escolhidas são sempre *selfies* individuais, de pessoas de todos os gêneros e idades. Num primeiro momento, o entorno dos autorretratos não era levado em consideração, porém, ao observar um conjunto de fotos, notei um grande número de *selfies* tirados em quartos, o que instaura uma conexão entre o público e o privado nas imagens. Pessoas que caminham depressa e parecem isoladas nas ruas, no ambiente virtual dão a ver seus espaços mais íntimos. Pintar a partir de fotografias é o que instaura meu processo poético atualmente, pois a pintura implica em novos contatos com a imagem já dada pelo registro fotográfico, traduzindo-a para esta linguagem que carrega em si tantas semelhanças e diferenças, no qual inevitavelmente estará contido o meu olhar sobre a fotografia, perpetuando meu gesto sobre as figuras escolhidas. Sendo assim, tenho a sensação que a tela nunca está em branco, pois a imagem fotográfica funciona como ponto de partida para o preenchimento do suporte bidimensional.

Encontro, em meu processo, semelhanças com o processo de apropriação de imagens do artista alemão Gerhard Richter (1932 -), que trabalhou, durante um longo período, com imagens oriundas das mais triviais e diversificadas

fontes, desde álbuns particulares a imagens de revistas e jornais que têm em comum o fato de serem fotografias de caráter amador, sem maiores elaborações em seu fazer (HONNEF, 1994). Zalinda Cartaxo, em *Pintura em Distensão*, fala que a pintura, a partir dos anos 60, possui basicamente quatro vertentes¹, com as quais me identifico com a primeira, na qual ela cita Gerhard Richter como exemplo. Esta vertente abarca obras que desenvolvem uma pintura que desenvolvem conceitos partindo de convenções históricas. Sobre o artista, nos diz que:

(...) A pluralidade temática e estilística na sua obra é determinada pela distinção entre existência real e realidade pictórica. Para o artista, desde a invenção do ready-made (invenção da realidade) a pintura não representa mais a realidade senão a si própria. Richter afirma não saber nada sobre real ou sobre a realidade, considerando que a importância da pintura é determinada pelo seu poder de tradução: neste processo, a realidade não é duplicada ou interpretada, mas recolocada em termos picturais. Quando o artista utiliza imagens capturadas na mídia sem nenhum critério apriorístico está excluindo,

¹ As vertentes são, de acordo com a autora: 1. Obras predominantemente conceituais, que refletem sobre a pintura a partir de suas convenções históricas, ou seja, a partir do conceito de pintura, os artistas desenvolvem uma pintura que é conceito; 2. Obras caracterizadas pela sua afirmação pictural, em que se explora, com ênfase, sua condição de planaridade a partir de uma estética minimalista; 3. Obras que revivificam a figuração e as técnicas tradicionais da pintura; 4. Obras que exploram novos meios técnicos e espaciais, mas que encerram questões pictóricas (CARTAXO, 2006, p. 46).

automaticamente, práticas convencionais compositivas e/ou estilísticas, ou seja, desenvolve uma produção pictórica centrada numa objetividade total, quase abstrata à medida que tais imagens são destituídas de qualquer valor conteudístico (CARTAXO, 2006, p. 47).



Figura 9 – Gerhard Richter – “Retrato de Klinker”, 1965 (óleo sobre tela, 100 x 80 cm).

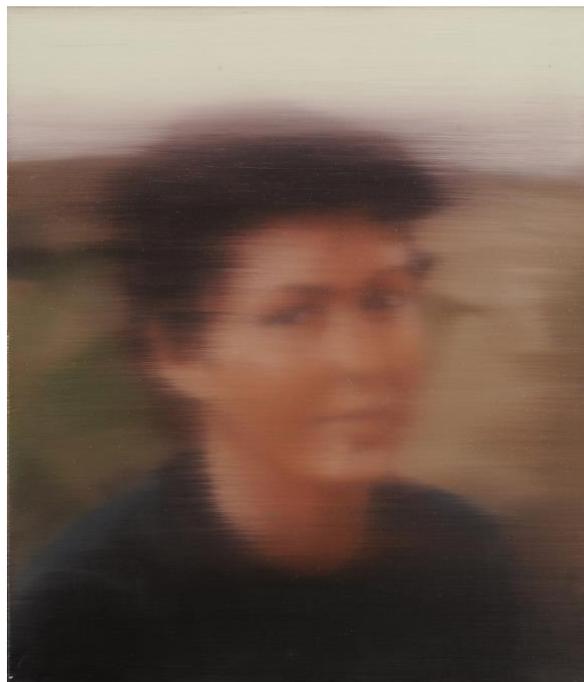


Figura 10 – Gerhard Richter – “Isa”, 1990 (óleo sobre tela, 40 x 35 cm).

Em meu trabalho em si, encontro conexões também com a terceira vertente descrita pela autora, ao me valer da pintura a óleo para fruir minha pintura de autorretratos contemporâneos através de uma técnica tradicional.

Invisto nos rostos desconhecidos em busca de subjetividades. Tento ir além das posturas padrões dentro do próprio gênero do retrato, para projetar narrativas, unicidades e empoderamento. Procuo investigar as possibilidades que este novo estilo de se autorretratar tem a oferecer e no que isso pode implicar no campo da Pintura, gênero que tem a tradição histórica de fixar a aparência de pessoas das classes mais altas e em poses austeras, bem como afirmar a imagem dos próprios artistas. As fotos não são parecidas entre si, e o que as une é apenas o fato de serem *selfies* obtidas em espaços de intimidade. O objetivo deste trabalho é investigar as possibilidades que esta nova maneira de se oferecer, como imagem, pode alcançar no campo da pintura, o que me faz produzir meu pensamento sobre a imagem dada, bem como sua contextualização histórica, situando este fazer na contemporaneidade.

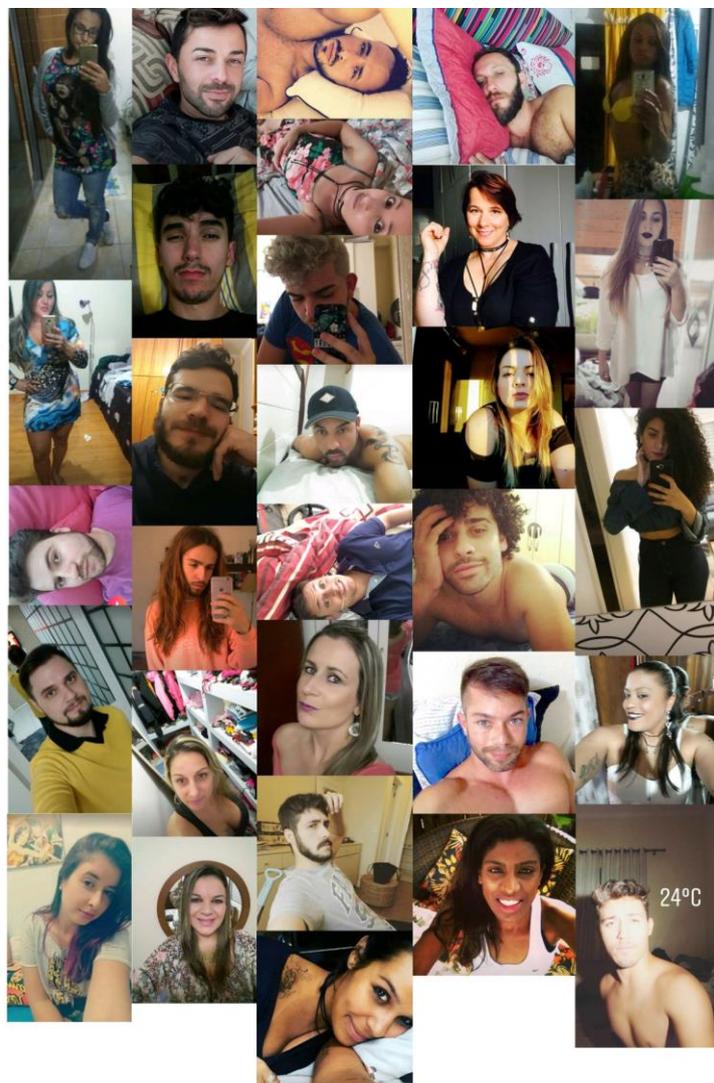


Figura 11 – Montagem com as fotografias extraídas do aplicativo Happn selecionadas para a produção da série.



Figura 12 – Imagens do processo de transferência das imagens para o suporte pictórico.

De posse das imagens fotográficas disponibilizadas no aplicativo após o mesmo captar as pessoas ao redor, dou início ao processo de seleção de imagens, edição e produção das matrizes que serão projetadas em tela com o auxílio de uma folha de transparência e uma caneta própria para o uso neste material. Desta maneira, imprimo as imagens selecionadas, coloco uma folha de transparência sob as fotos impressas e traço linhas sobre as figuras, e estas me auxiliarão na construção das proporções da figura no plano bidimensional da tela. Feito isso, projeto estas linhas sobre a tela através do retroprojeter e as

traço novamente, desta vez com o pincel embebido em tinta a óleo, e construo pictoricamente a imagem fotográfica, conferindo-lhe materialidade.

Opto pelo uso da tinta a óleo devido a sua lentidão no processo de secagem, o que me permite um sem número de camadas de tinta sobre a tela, podendo retrabalhar áreas enquanto modelo a figura e lhe dou luz, sombra e forma através das cores e contrastes que vão definindo a luminosidade e a espessura de tinta contida na tela, tocando com o pincel nas imagens escolhidas e dando-lhes materialidade no campo bidimensional (LEPRONT, 2014), bem como por sua durabilidade e sua opacidade após o processo de secagem.



Figura 13 – Algumas imagens de meu processo de pintura.

Ao me identificar com a linha, esboço-as, contornando-as oportunamente com a cor, preenchendo as formas que foram dadas pela linha, escolhendo jogar com os efeitos da matéria. Agora, começa um processo de elaboração a partir da imagem fotográfica que me guia inicialmente. A fotografia funciona como um ponto de partida para a pintura, buscando o desprendimento da realidade ao permitir que minha observação da imagem dada faça com que eu coloque meu olhar de maneira ativa diante da figura, elaborando-a conforme a percebo como efígie, buscando sua essência, apesar de não ignorar suas proporções, buscando artificar a fotografia, harmonizando-a através da pintura (FLORES, 2011).

Durante a construção pictórica, figura e fundo podem reforçar ou ignorar características que estavam na fotografia, e isso se dá pelas pinceladas, pois enquanto a fotografia registra e representa, a pintura interpreta uma figura (SONTAG, 2004). As pinceladas são curtas, rápidas e muitas, reforçando sempre os volumes de figura e fundo, buscando deixar evidenciado o que o modelo quis mostrar além de si próprio, ao fotografar-se no ambiente escolhido.

Procuro trabalhar – como Luc Tuymans, apesar de não chegar a reduzir tanto a paleta de cores – com uma cartela de cores não muito variada, que me permite a criação de um pigmento específico para o feitiço da tela que tenho em mãos, e variar entre os poucos tons e a intensidade com a qual são aplicados. Acredito, também, que a redução nas cores ajuda a reforçar a característica paradoxal entre a intimidade e a exibição destas imagens em quartos. Experimento processos que se assemelham aos utilizados por outros artistas da

contemporaneidade, como a estadunidense Elizabeth Peyton (1965 -) e suas pinturas que nos provocam essa sensação de intimidade da artista com celebridades e pessoas desconhecidas (Figura 14), graças a sua capacidade de síntese na elaboração de seus trabalhos, nos dando a sensação de que os modelos estão à vontade com a pintura, sendo que se tratam de imagens apropriadas de revistas, na maioria das vezes (ARTIST..., 2009).

Busco essa “descontração”, assim como Peyton, na contramão do processo de Lucian Freud (1922 – 2011), que trabalhava com os modelos posando por horas em seu ateliê, nos transmitindo uma sensação de impotência e desconforto, gerando uma tensão entre modelo e artista que interessava ao pintor. Vale destacar que Freud pintava, na grande maioria das vezes, em seu próprio ateliê, que ficava em sua casa, local onde ele tinha pleno controle da situação, deixando o modelo sob seu domínio à exaustão, gerando uma tensão que se pode notar ao observar algumas de suas obras (Figura 15). Posso citar este processo como referência por ser inverso ao meu, não só pela ausência do modelo, como também pelo fato de Freud despender um tempo significativo na elaboração de suas obras, enquanto que eu costumo trabalhar rapidamente.

Entretanto, a rapidez de meu pincel não substitui a da câmera fotográfica no instante do clique do modelo-fotógrafo. Acredito que, ao traduzir estas imagens virtuais no campo pictórico, dou-lhes materialidade, enquanto reflito sobre as novas relações do ser humano com o atravessamento das tecnologias, ao lidar com imagens que já não são mais impressas, na maioria das vezes.

Em função das técnicas que atravessam o processo, impõe-se uma discussão que aborda a participação ativa do modelo, a polifonia dos discursos, suas componentes ideológicas, estéticas e políticas.



Figura 14 - Elizabeth Peyton, “David Bowie”, 2012 (óleo sobre madeira, 27,9 x 36,8 cm).

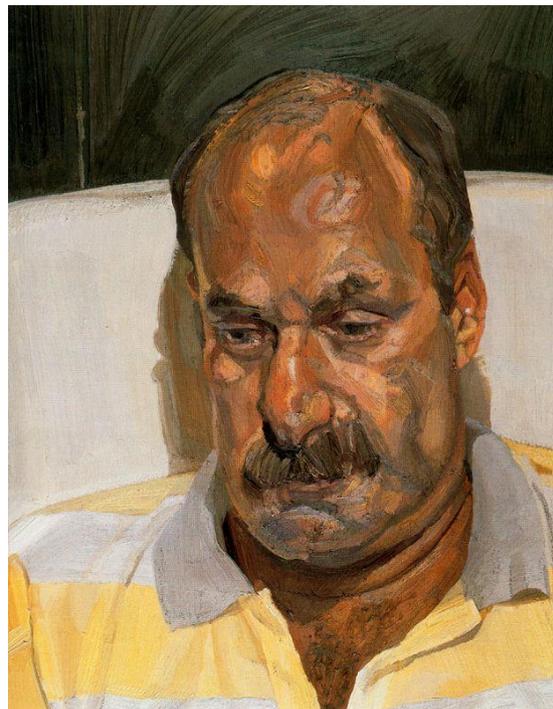


Figura 15 – Lucian Freud, “Homem com camiseta esportiva”, 1982 (óleo sobre tela, 50,9 x 40,7 cm).



Figura 16 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #001”, 2016 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 17 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #002”, 2016 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 18 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #003”, 2016 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).

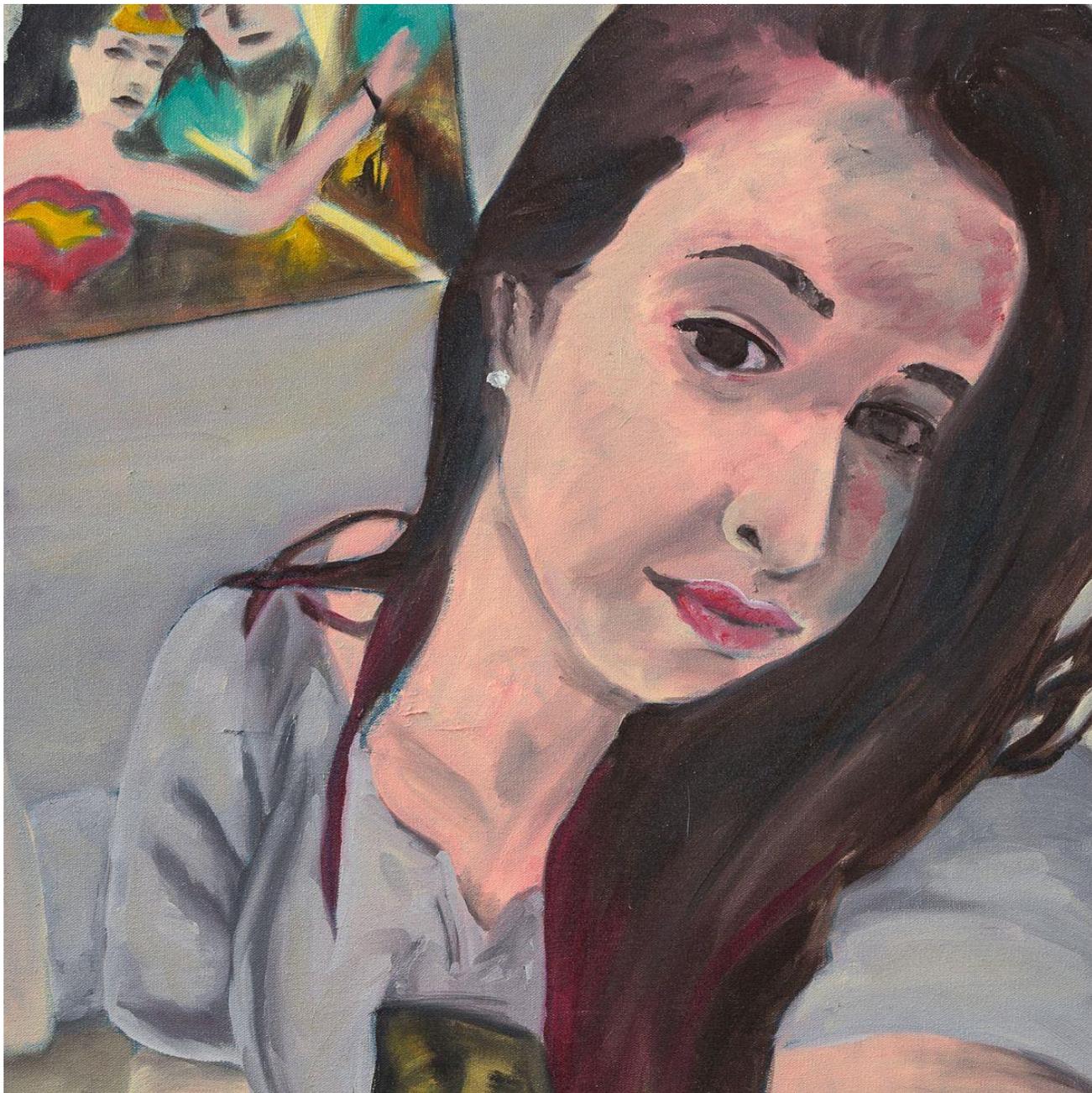


Figura 19 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #004”, 2016 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).

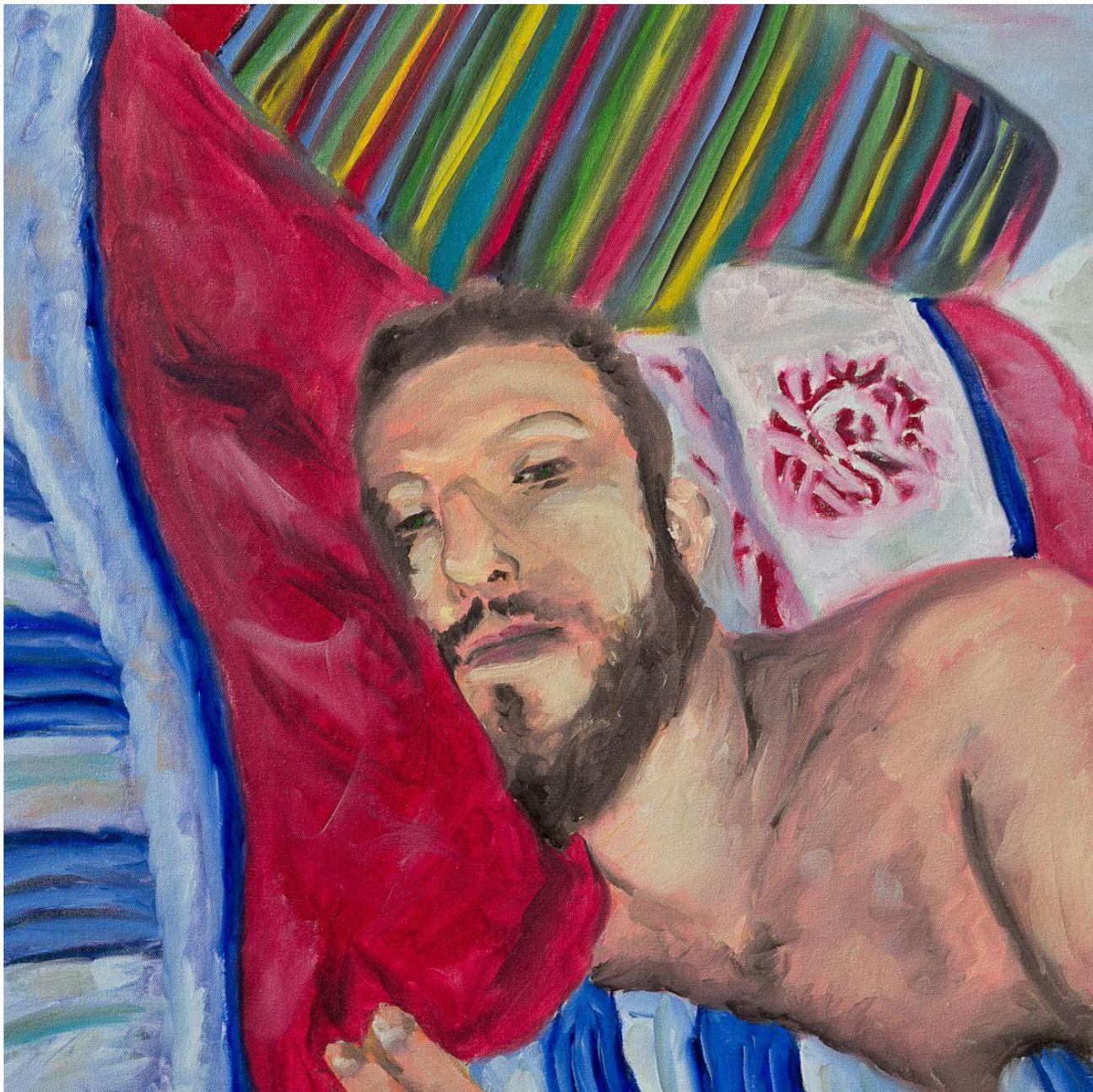


Figura 20 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #005”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).

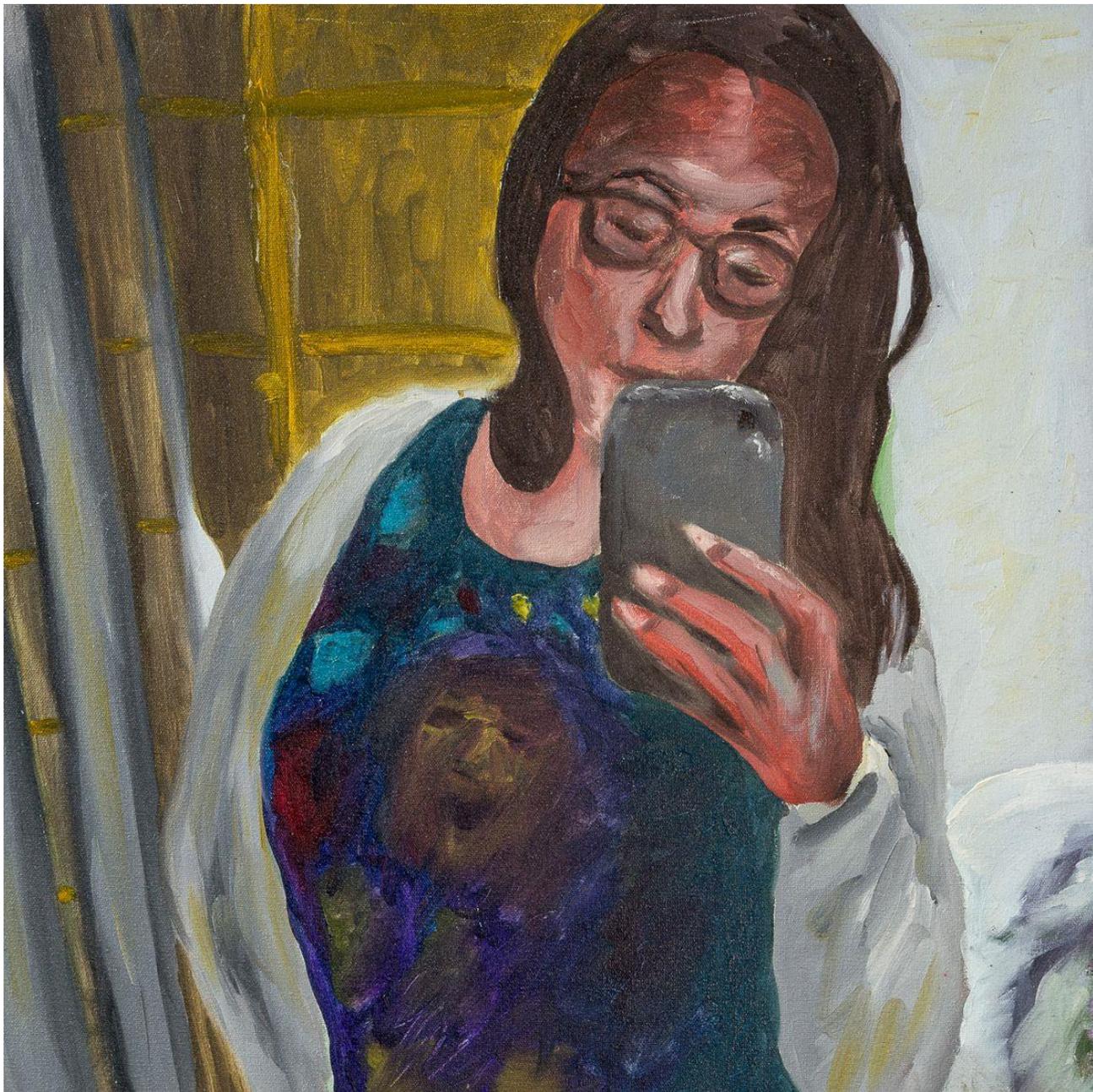


Figura 21 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #006”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 22 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #007”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).

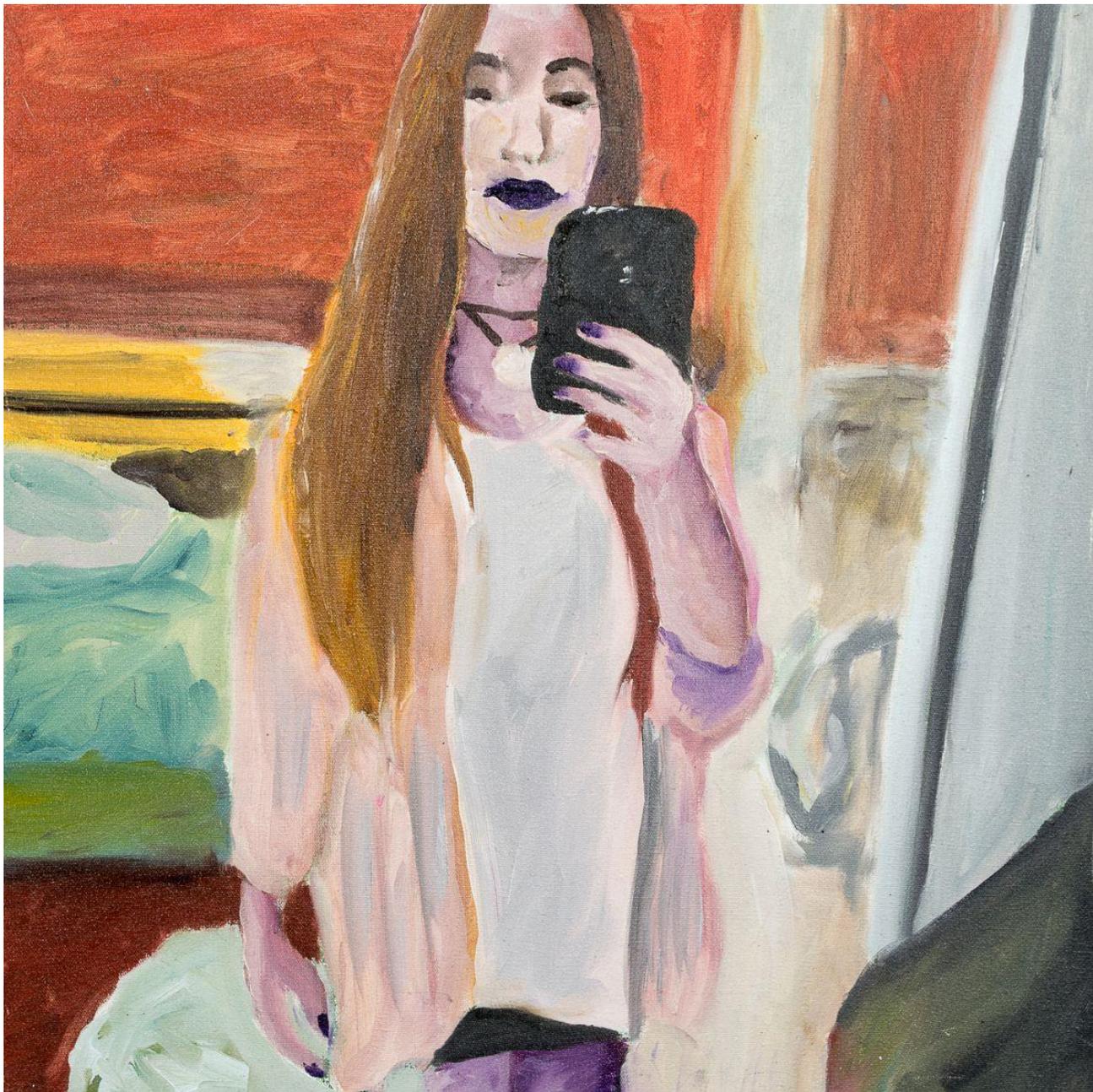


Figura 23 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #008”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).

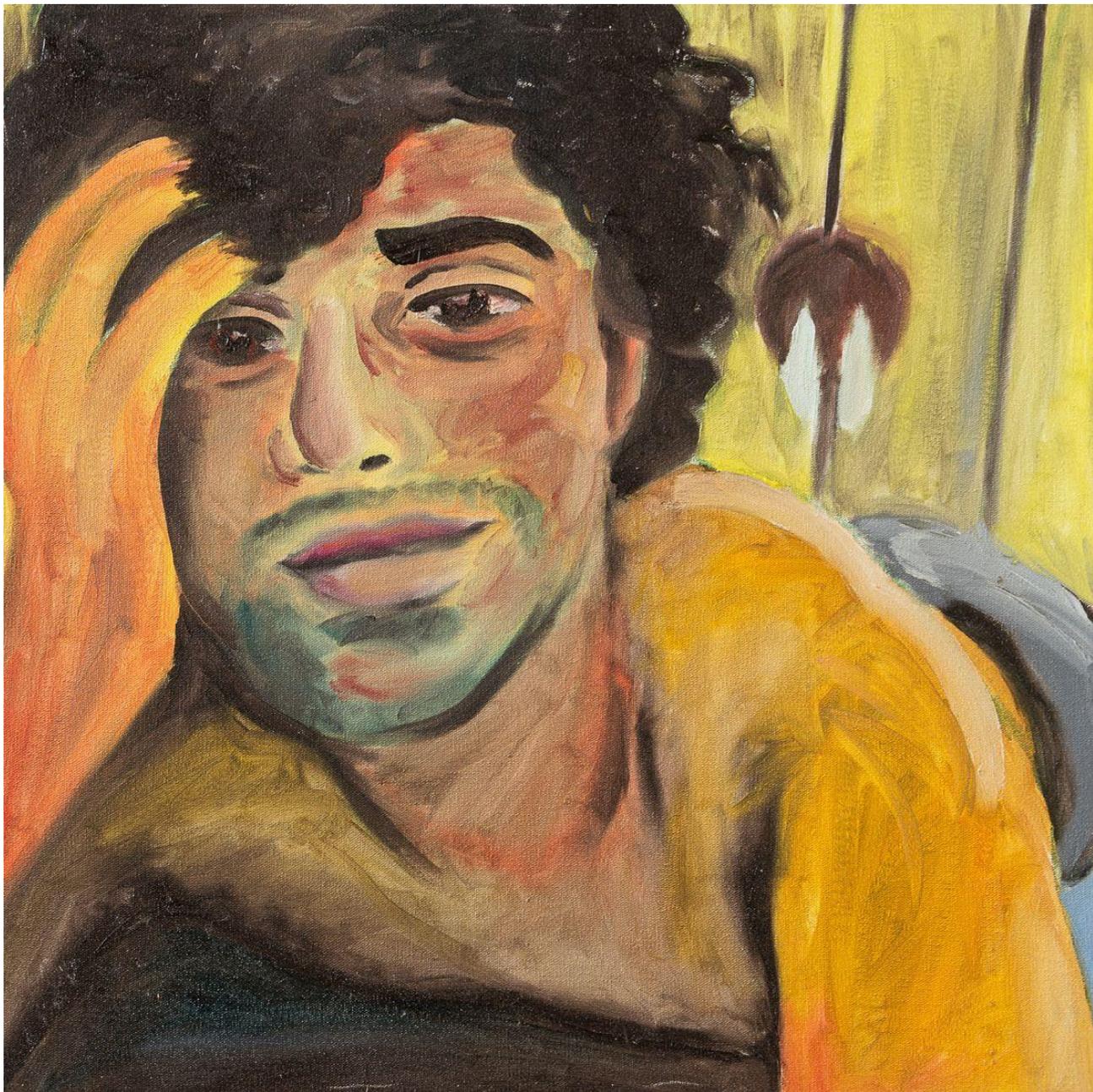


Figura 24 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #009”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).

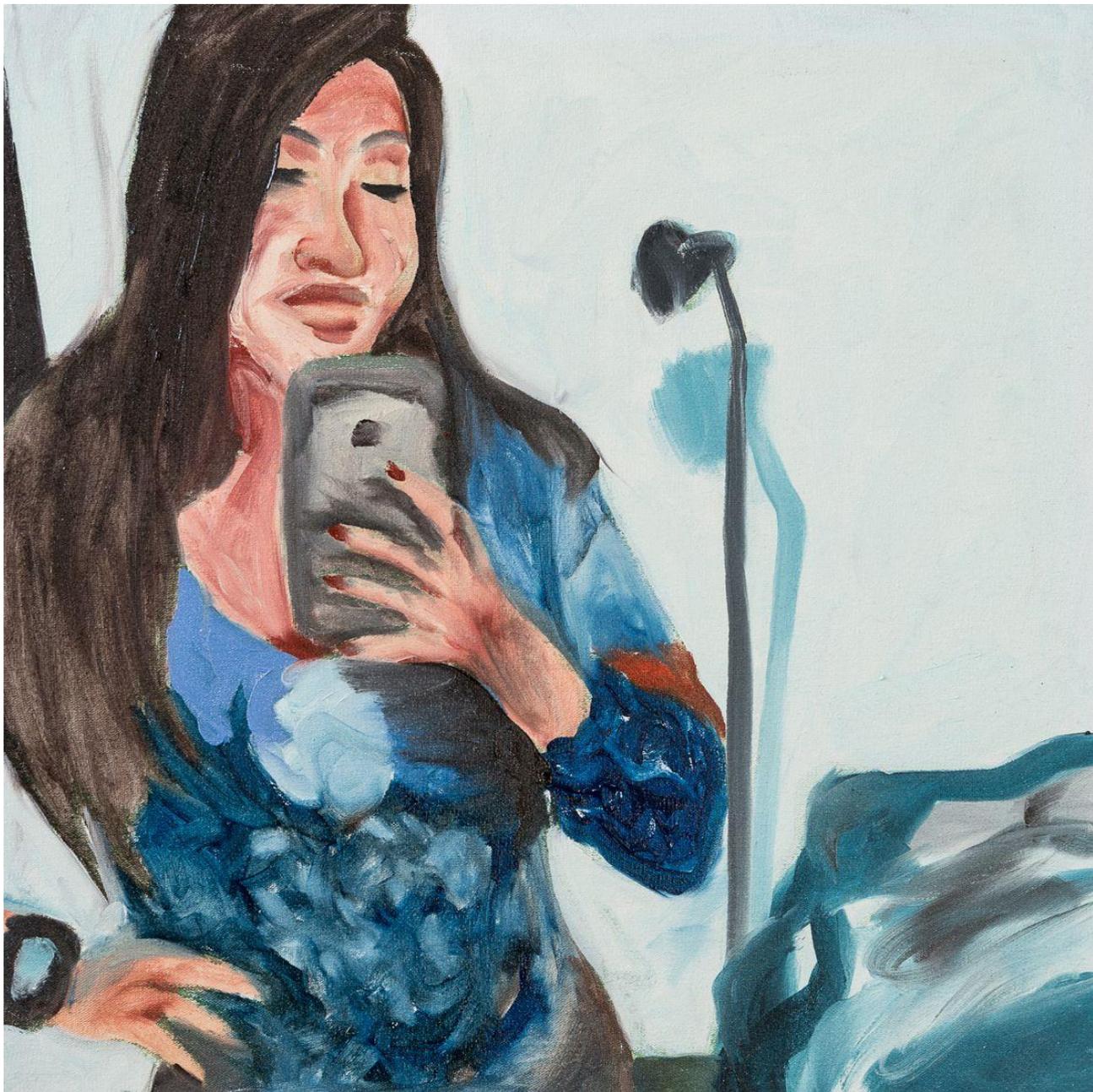


Figura 25 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #010”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 26 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #011”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 27 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #012”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 28 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #013”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).

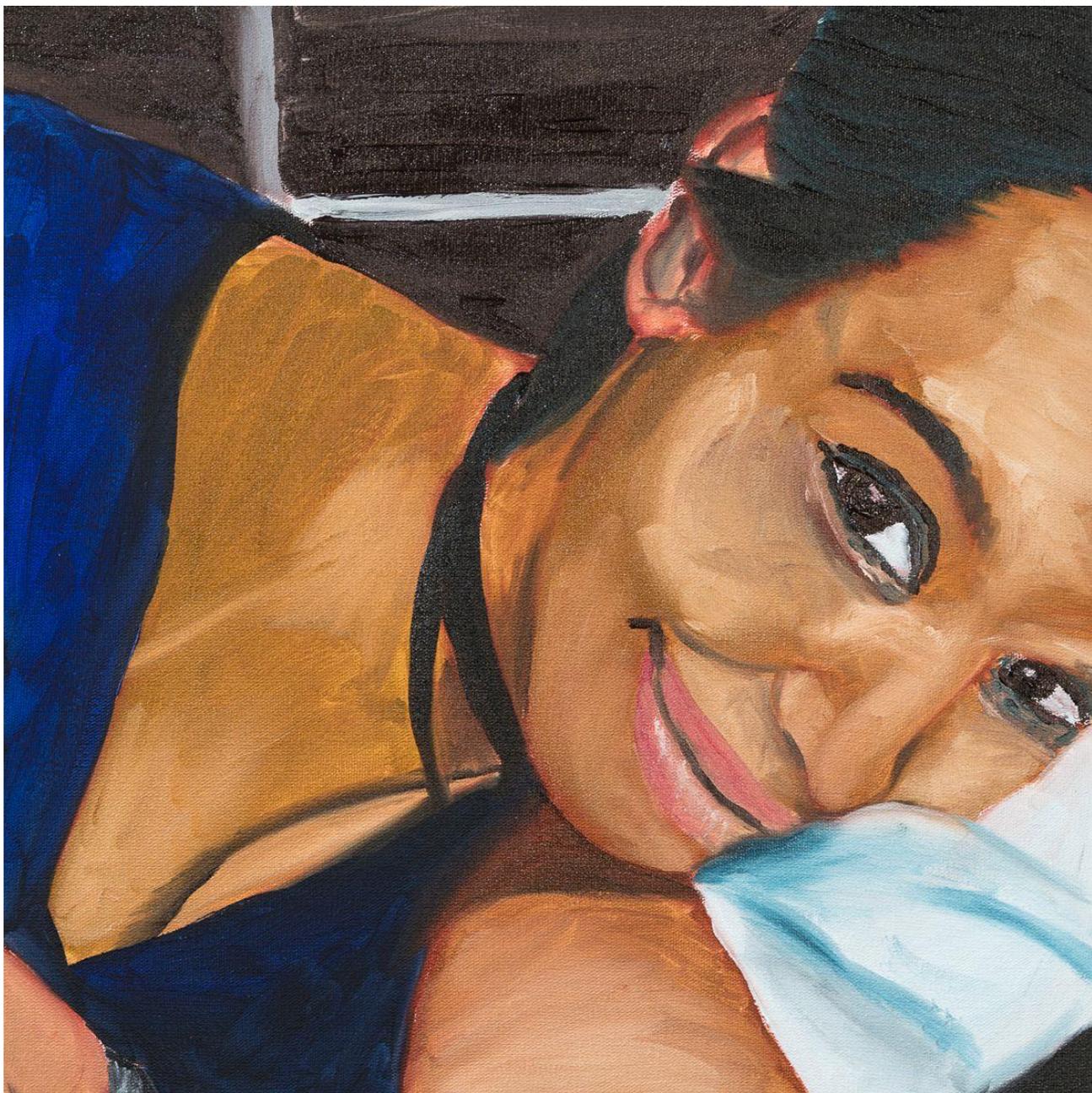


Figura 29 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #014”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).



Figura 30 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #015”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).



Figura 31 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #016”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).

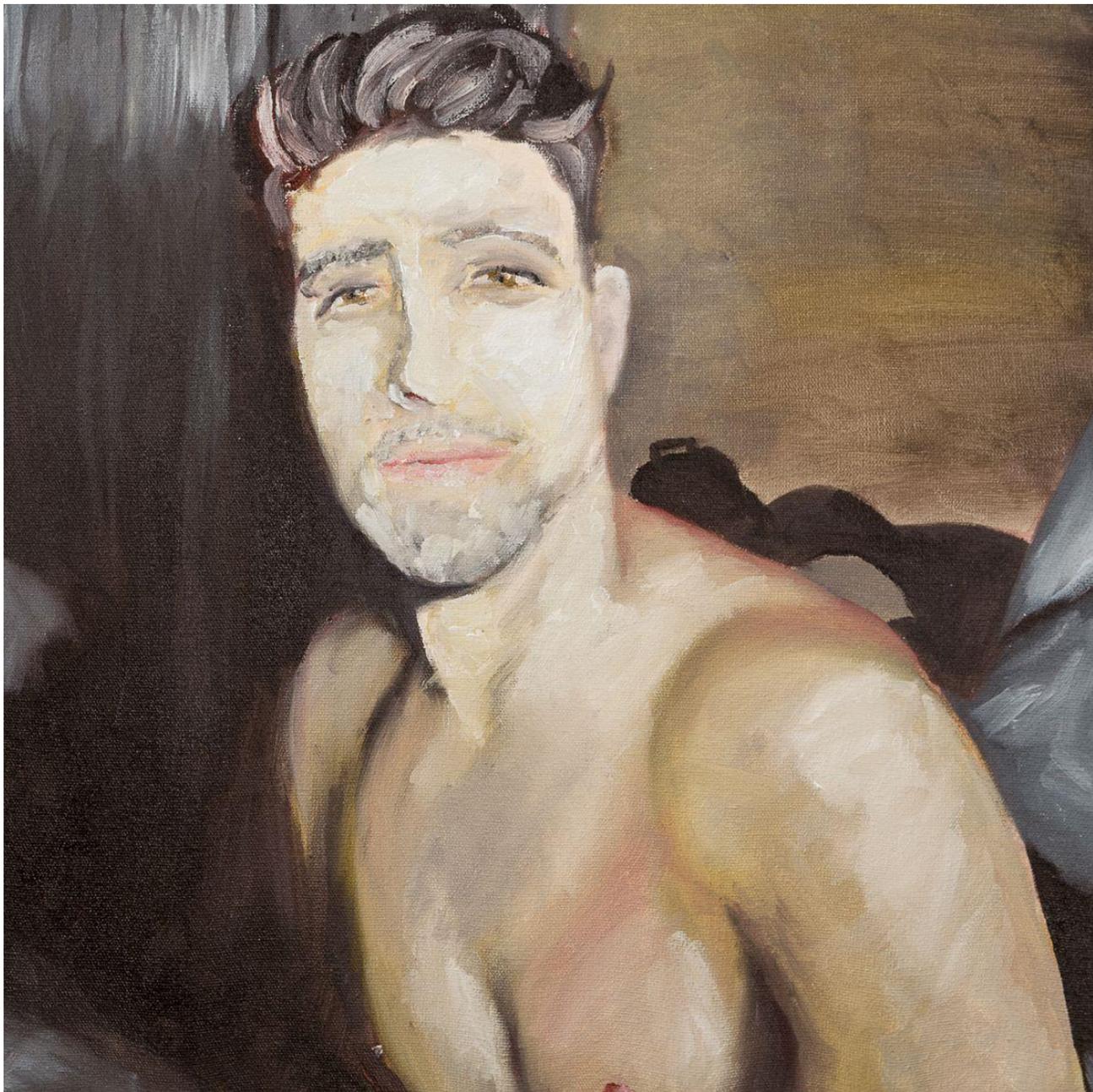


Figura 32 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #017”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).

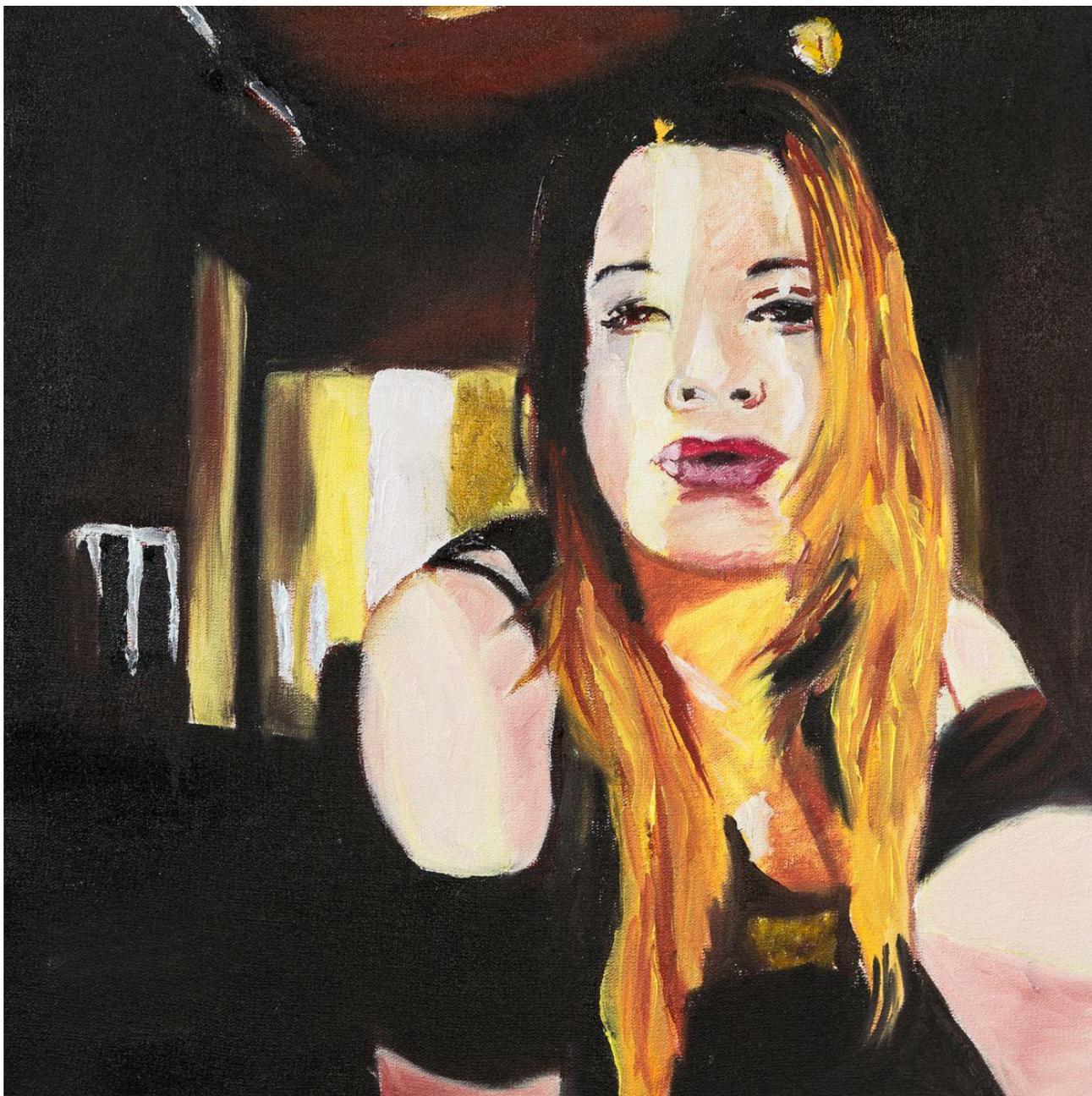


Figura 33 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #018”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).

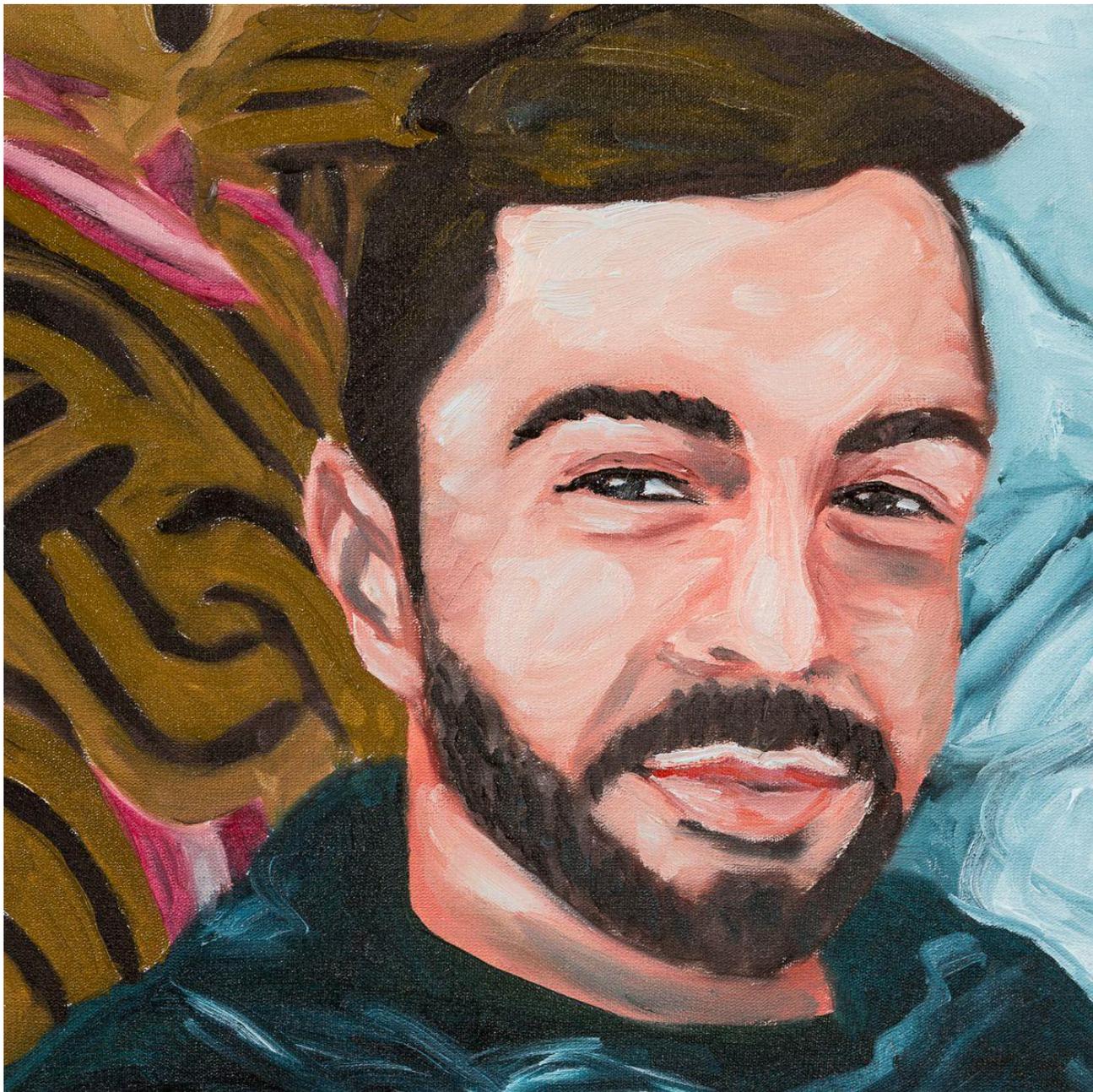


Figura 34 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #019”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).



Figura 35 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #020”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).



Figura 36 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #021”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).

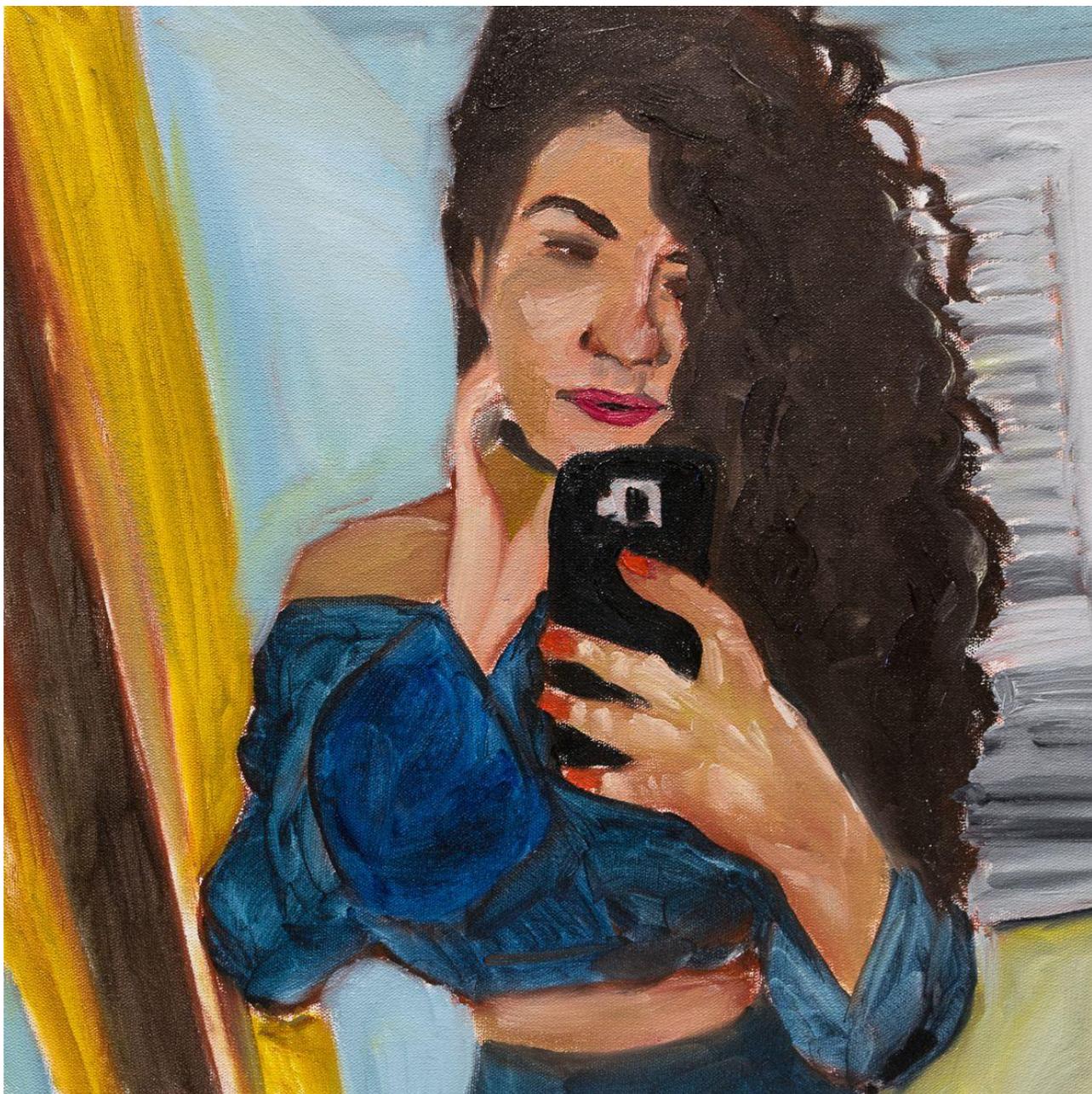


Figura 37 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #022”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).

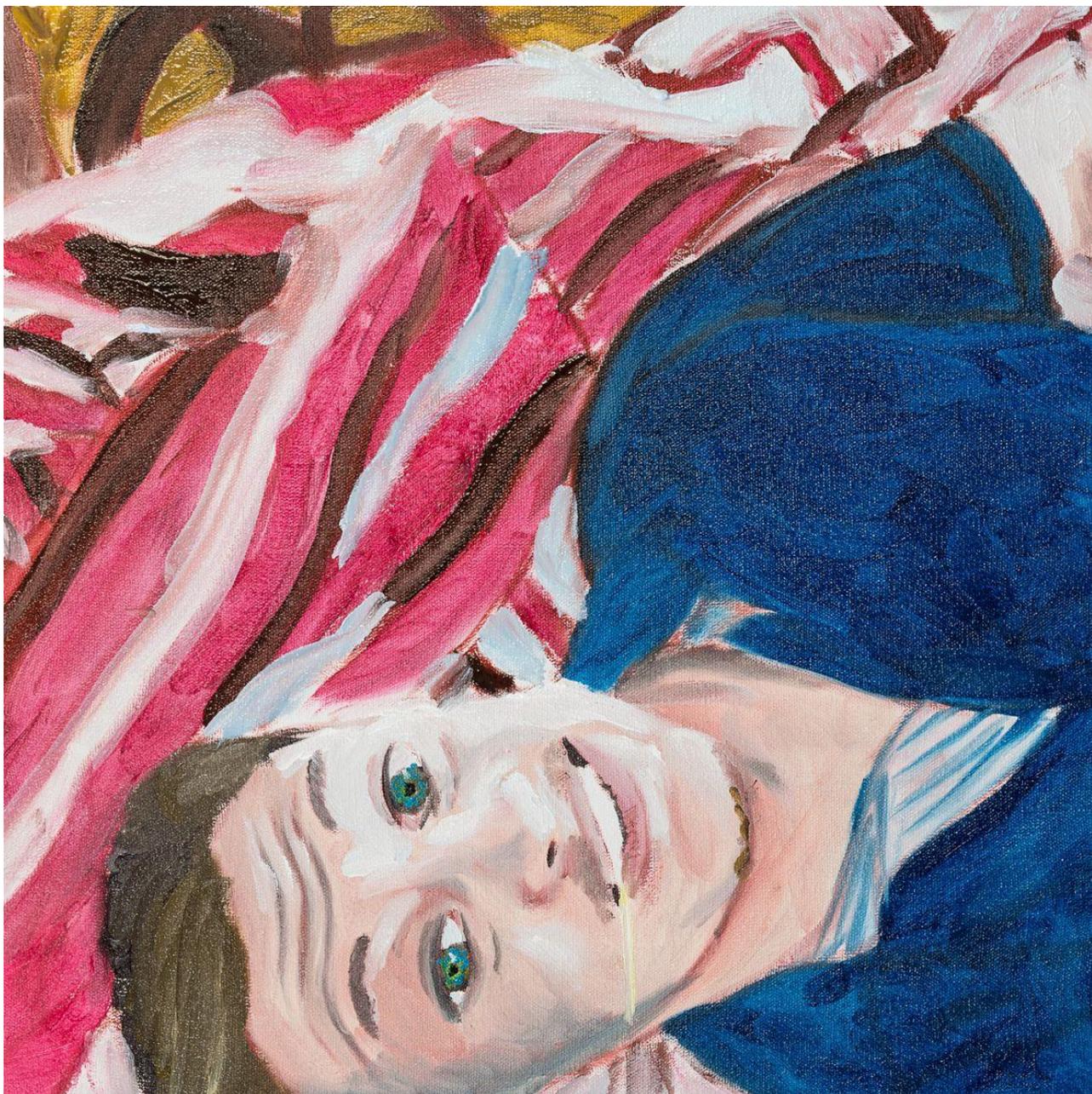


Figura 38 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #023”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).

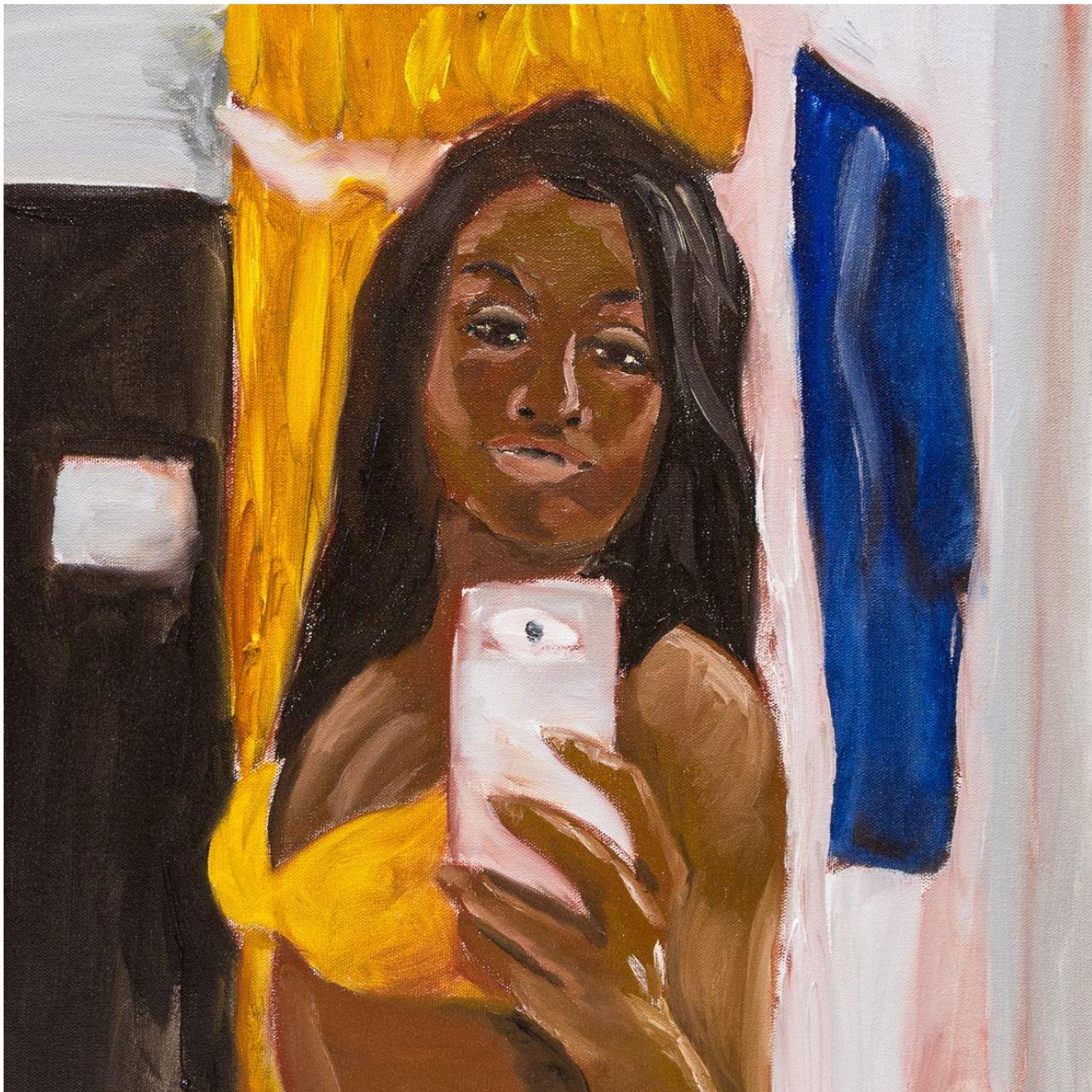


Figura 39 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #024”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).

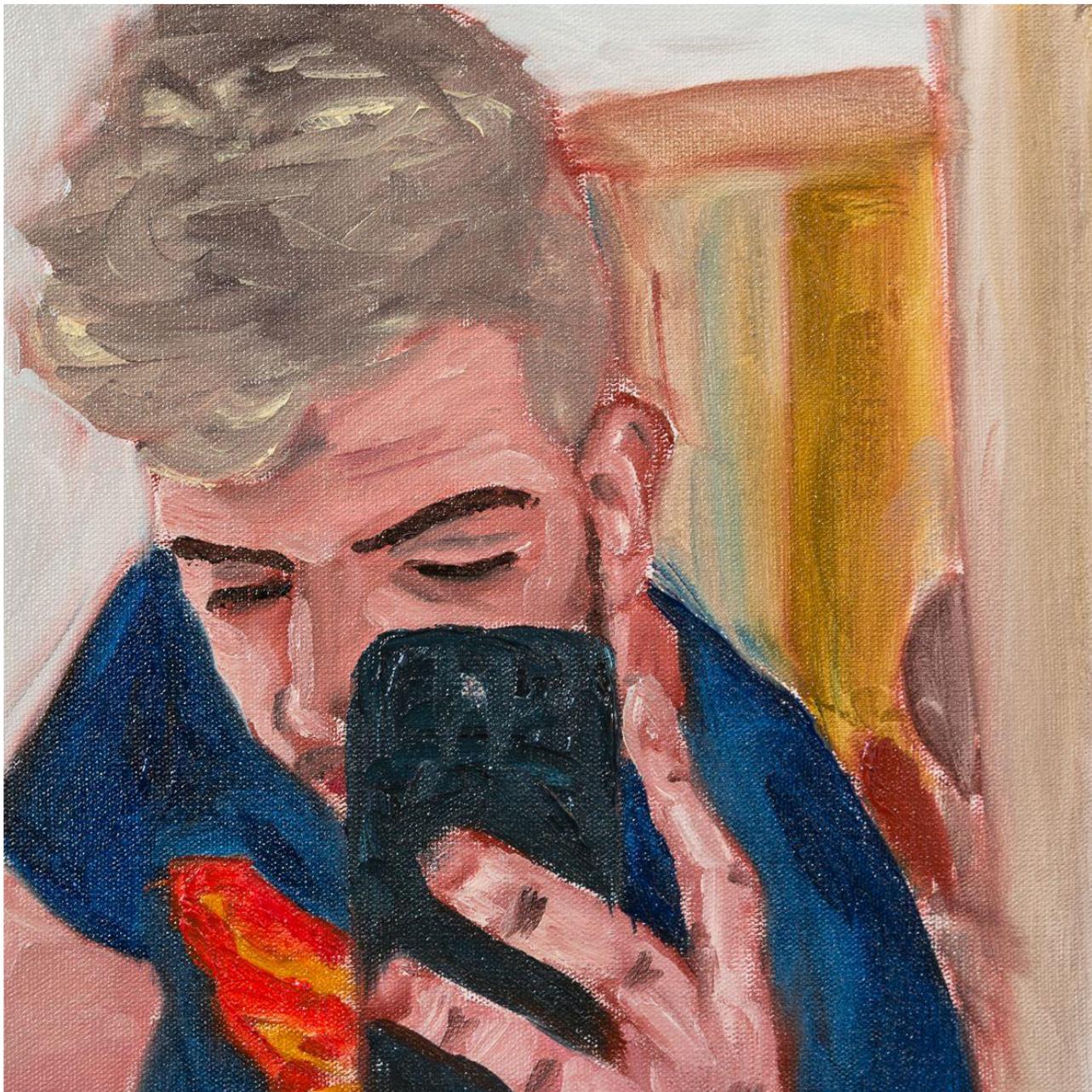


Figura 40 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #025”, 2018 (óleo sobre tela, 20 x 20 cm).

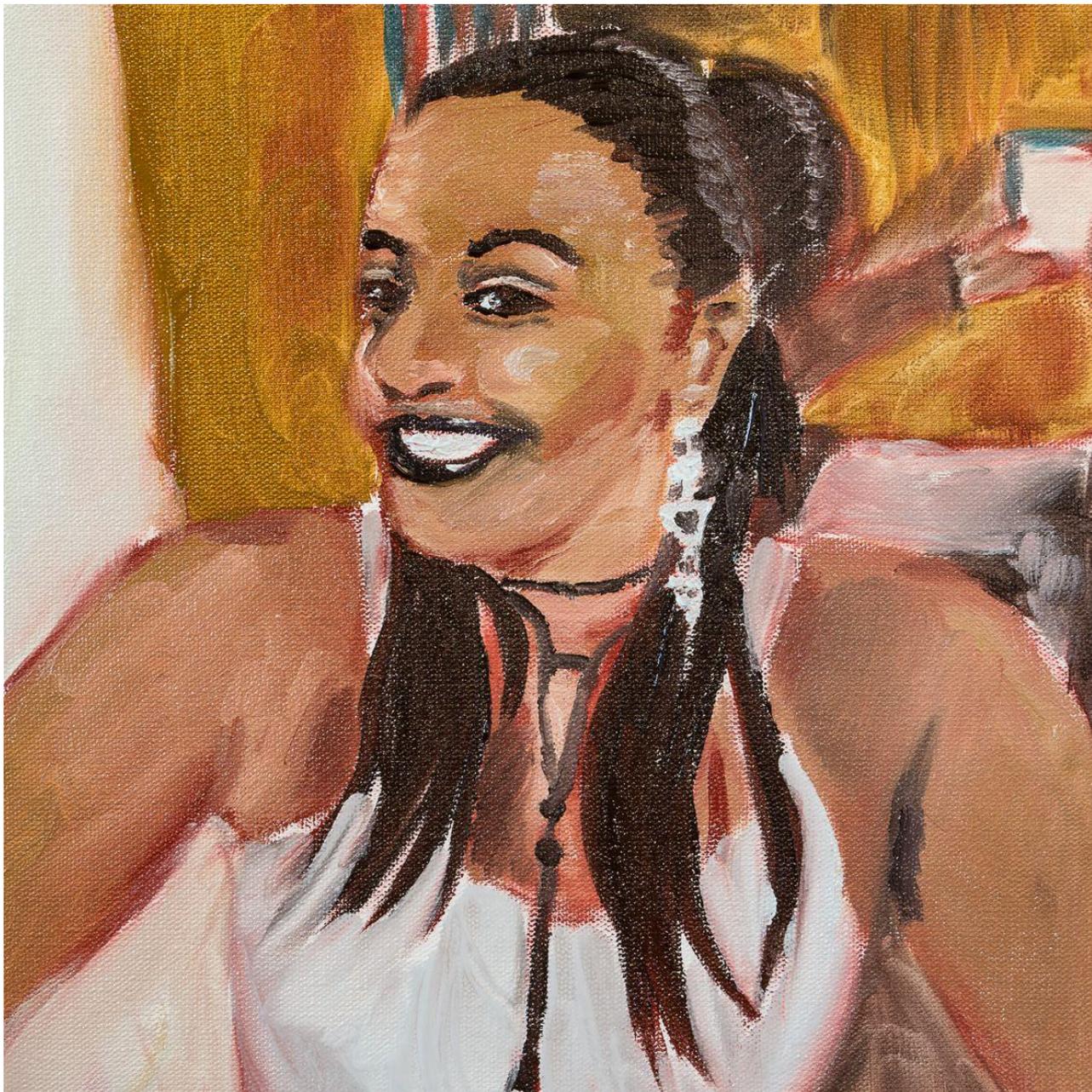


Figura 41 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #026”, 2018 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).

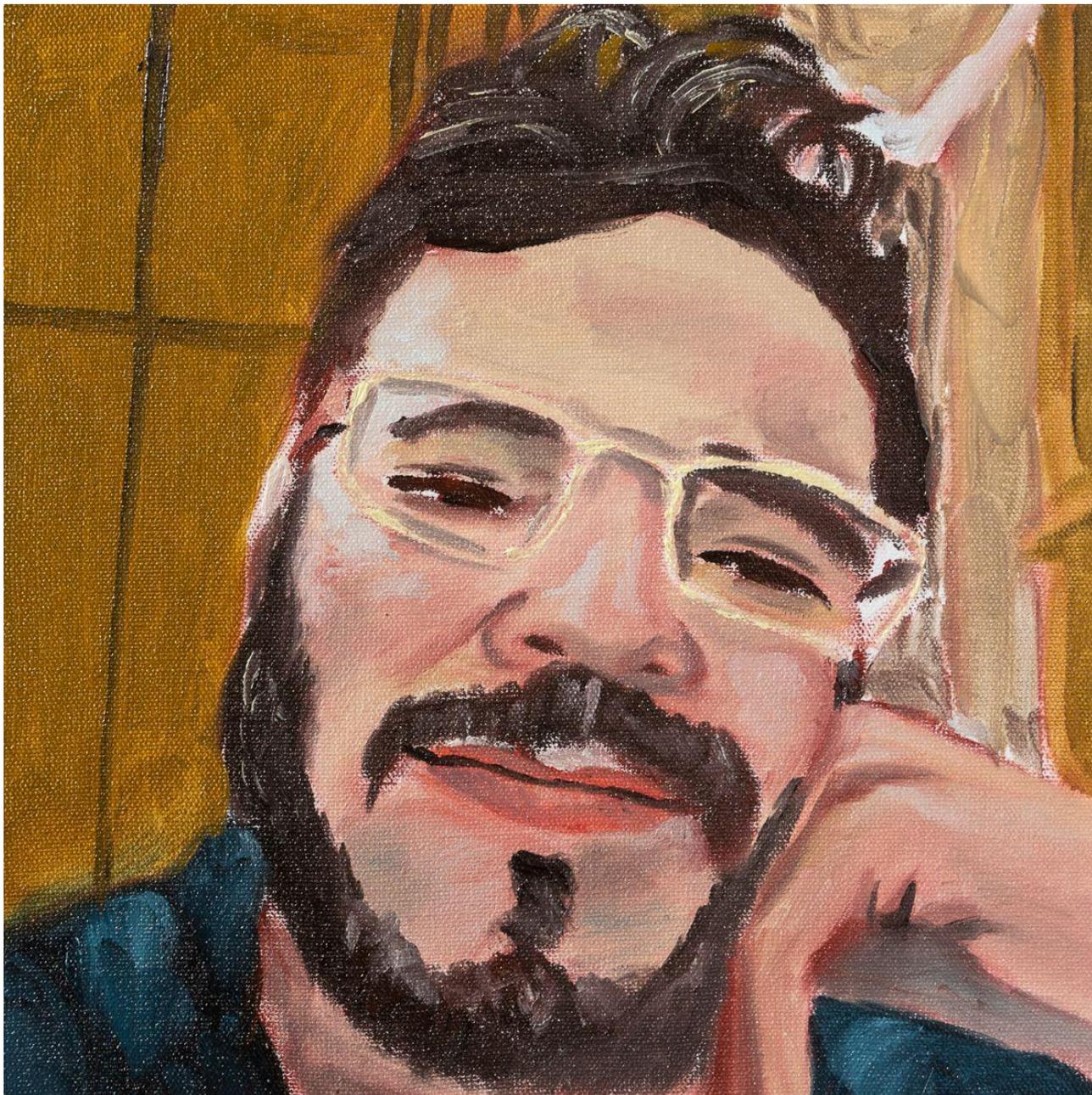


Figura 42 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #027”, 2018 (óleo sobre tela, 20 x 20 cm).

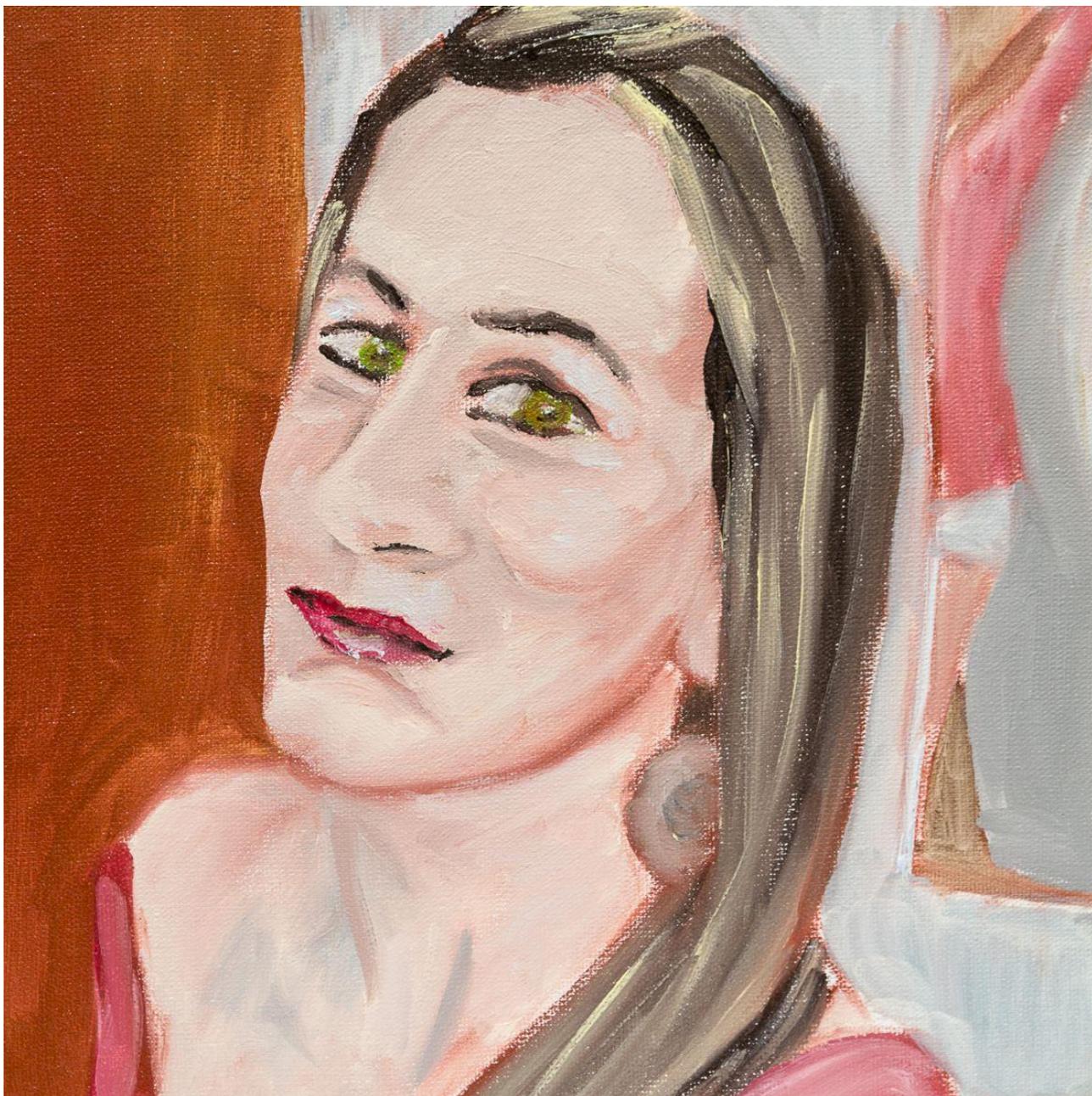


Figura 43 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #028”, 2018 (óleo sobre tela, 20 x 20 cm).

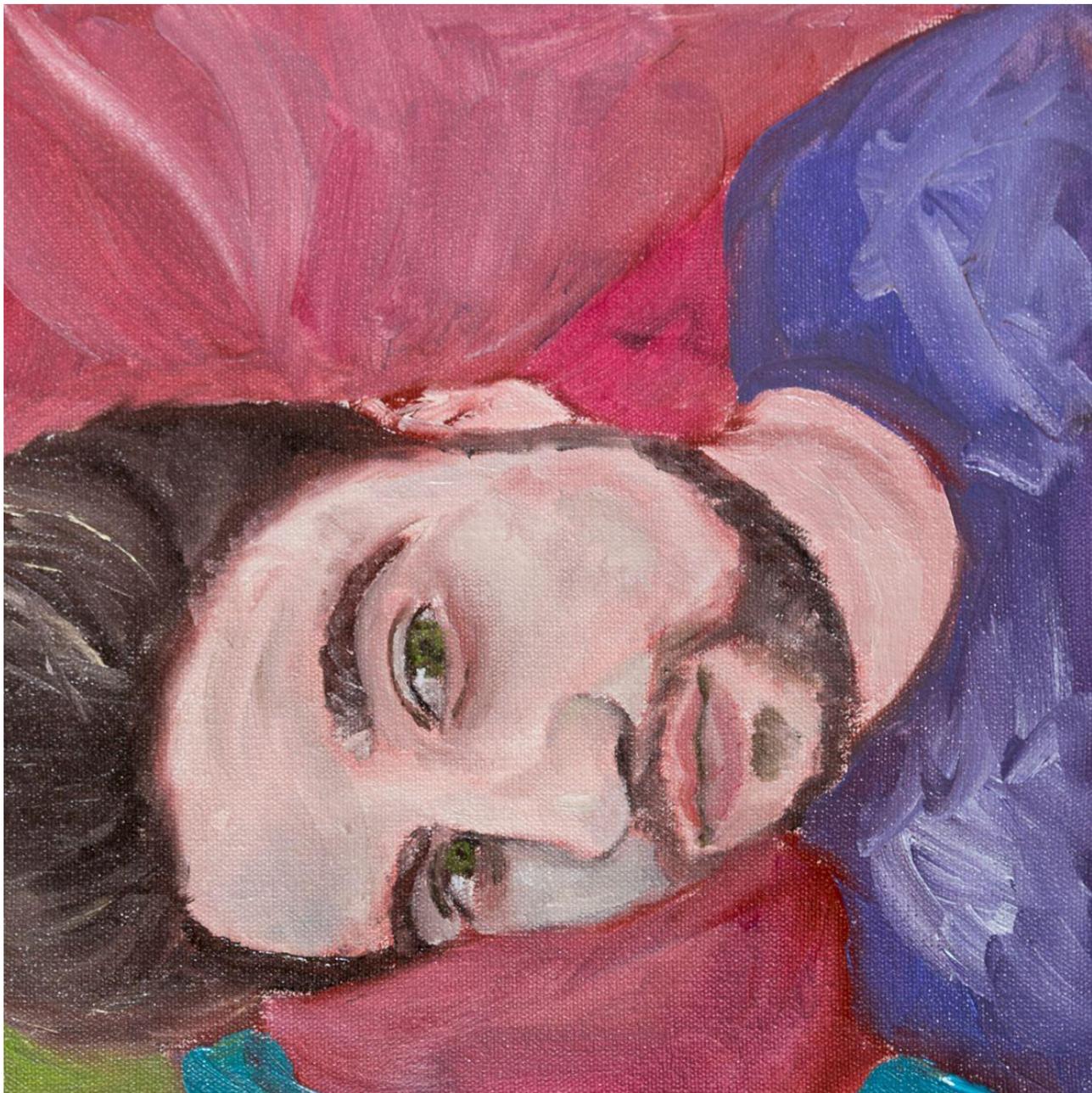


Figura 44 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #029”, 2018 (óleo sobre tela, 20 x 20 cm).

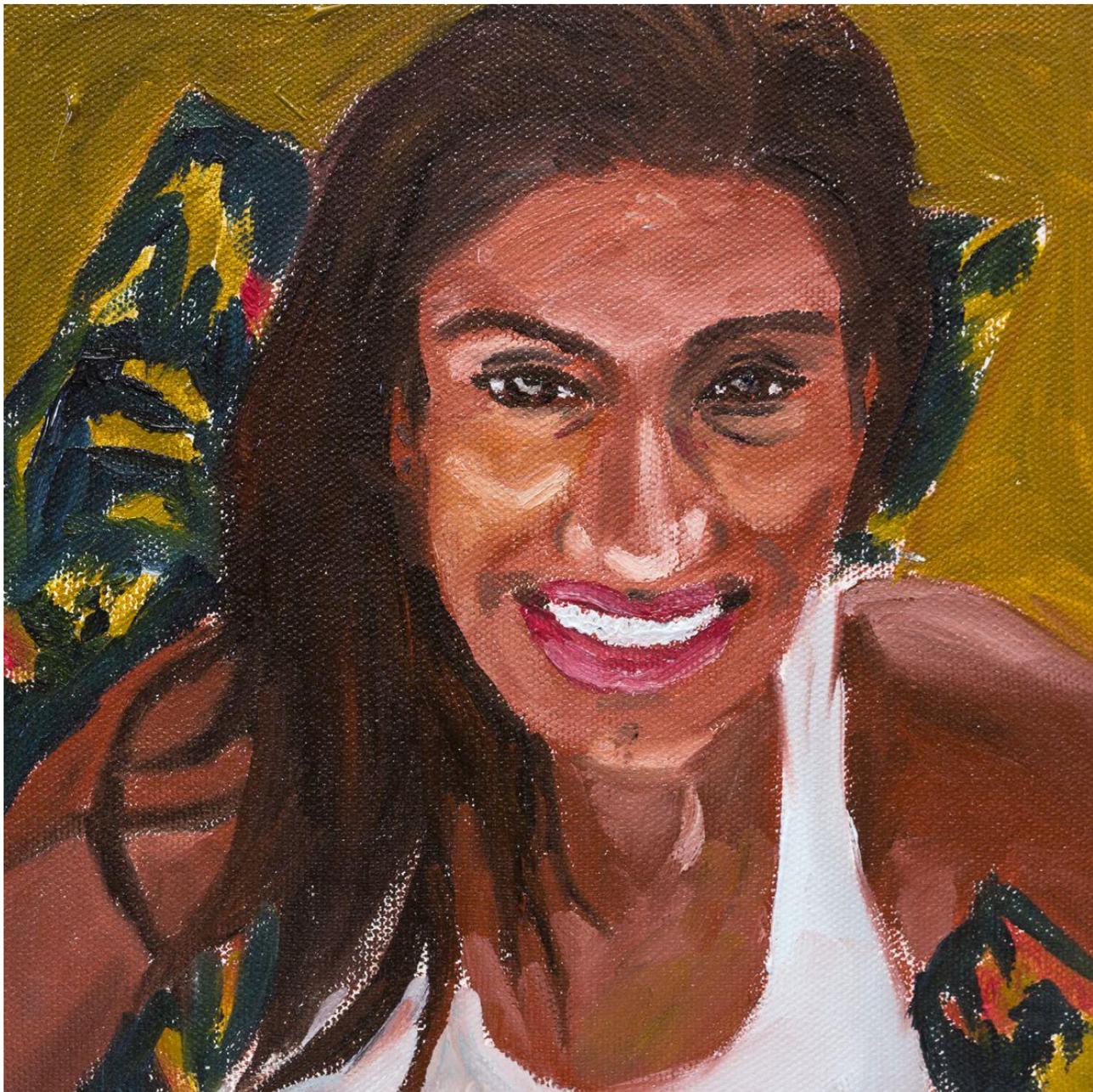


Figura 45 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #030”, 2018 (óleo sobre tela, 20 x 20 cm).

Devido ao anonimato das figuras escolhidas, dado o fato de serem imagens apropriadas extraídas de um aplicativo de relacionamentos, opto por nomear as pinturas de forma enumerada, mantendo a identidade das figuras limitadas ao que eu traduzi das fotos para a tela, reforçando ou ignorando detalhes da fotografia. Quando estou pintando, penso em formas, linhas, cores e massas de tinta que darão o resultado final e não na figura em si. Não me considero um pintor de caráter fotográfico ou realista. Eu parto de imagens apropriadas e preencho as áreas da tela elaborando luz, sombra e cor.



Figura 46 – Paul Cézanne, “Autorretrato”, c. 1880 (óleo sobre tela, 34,7 x 27 cm).

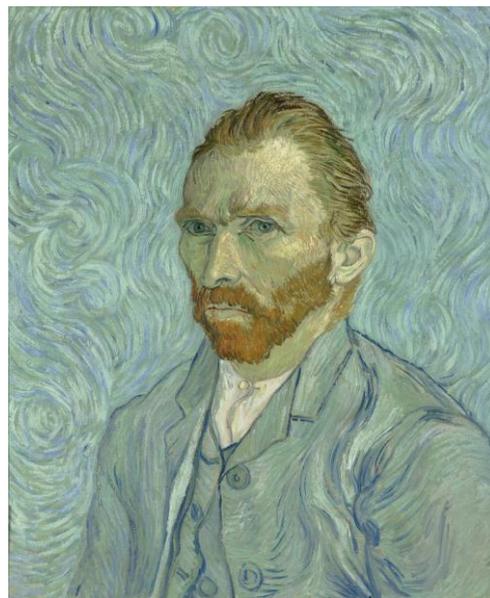


Figura 47 – Vincent Van Gogh, “Autorretrato”, 1889 (óleo sobre tela, 65 x 54 cm).

Olhando para os mestres do passado, acredito que minha composição pictórica transite entre o impressionismo, o fauvismo e o expressionismo, em alguns momentos. Sinto-me fortemente influenciado pelos artistas Vincent Van Gogh (1853 – 1890) e Paul Cézanne (1839 – 1906). O primeiro, pela sua liberdade no uso da cor, e o segundo por sua busca incessante em dar a ver o mundo como ele o enxergava e sua pincelada vigorosa construída a partir da mistura de várias cores para evidenciar a textura, a consistência, a massa das coisas que utilizou como modelo para sua construção pictórica. Acredito que meu estilo se forma embebido nestas fontes, pois meus gestos de uma pintura para a outra, a meu ver, também acompanham as diferenças entre as imagens. O gesto de pintar também é uma forma de liberdade e é através dele que as figuras se traduzem em pintura (FLUSSER, 2014), eternizando-se e distanciando-se da efemeridade da fotografia produzida para as redes sociais. Portanto, sentindo-me livre para produzir minhas pinturas no que toca o uso da cor e o jogo de luzes e sombras. Acredito não me guiar por técnicas, mas por minha intuição diante de cada imagem selecionada, sem ignorar a influência que os artistas com os quais encontro afinidades exercem sob o meu fazer.



Figura 48 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #001”, 2016 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 49 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #003”, 2016 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 50 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #012”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 51 – Pietro Perugino, “Retrato de Lorenzi di Credi”, 1488 (óleo sobre tela, 44 x 30,5 cm).

Enxergo nas minhas telas, depois de prontas, algumas características que as unem com pinturas históricas, o que me faz refletir no quanto estes autorretratos da contemporaneidade são influenciados pela produção de retratos ao longo do tempo. As pessoas, inconscientemente, talvez se deixem inspirar por imagens da arte com as quais em algum momento podem ter vindo a ter algum tipo de contato. É possível notar algumas ligações com o Renascimento em pinturas como as de números 001, 012 e 020 (Figuras 48, 49 e 50) por elas possuírem traços de centralidade das figuras e perspectiva, devido ao ângulo pelo qual foram obtidas pelos modelos.

A pintura de número 017 (Figura 52) traz em si a luz teatral do período Barroco, devido ao modelo se fotografar num ambiente desprovido de luz e utilizando o recurso do *flash*, conferindo dramaticidade à imagem, iluminando prioritariamente o seu rosto, Característica observada também na pintura de número 018 (Figura 53). Porém, o que determina a dramaticidade da luz nesta figura é o fundo negro e a luz que incide sobre o rosto da modelo, provavelmente um pôr do sol em uma fotografia obtida diante do que provavelmente é uma janela.



Figura 52 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #017”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).



Figura 53 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #018”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).



Figura 54 – Caravaggio, “Retrato de Fra Antonio Martelli”, c. 1608 (óleo sobre tela, 118,5 x 95 cm).

Contradizendo a maioria das figuras selecionadas, os modelos das pinturas de números 006, 008, 010, 013, 022 e 025 (Figuras 55, 56, 57, 59, 60 e 61) não olham diretamente para o observador, mas, ao que tudo indica, olham para a imagem de si mesmas reproduzidas nas telas de seus *smartphones*, o que me remete ao mito de Narciso. As figuras não encaram seu espectador, mas a si mesmas, e, diferentemente do personagem mitológico, conscientes de que admiram suas próprias imagens tanto no espelho quanto em seus dispositivos móveis.



Figura 55 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #006”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 56 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #008”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 57 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #010”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 58 – John William Waterhouse, “Eco e Narciso”, 1903 (óleo sobre tela, 109,2 x 189,2 cm).



Figura 59 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #013”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).



Figura 60 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #022”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).



Figura 61 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #025”, 2018 (óleo sobre tela, 20 x 20 cm).



Figura 62 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #005”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 63 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #007”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).



Figura 64 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #009”, 2017 (óleo sobre tela, 40 x 40 cm).

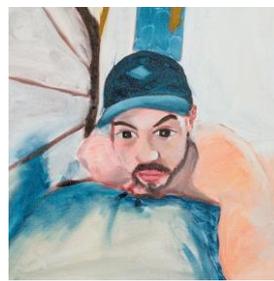


Figura 65 – Flávio Michelazzo, “Homo Selfie #021”, 2017 (óleo sobre tela, 30 x 30 cm).



Figura 66 – Edgar Degas – “Nu masculino”, 1856 (óleo sobre tela, 34,9 x 61,6 cm).

Outro grupo de pinturas que se formou e que me remete a obras históricas são os dorsos despidos reclinados, no qual as figuras se apresentam em poses insinuantes e sensuais, numa espécie de convite para o sexo, ao emergirem de dentro de seus quartos, deitados em suas camas e encarando diretamente o espectador, nas telas de número 005, 007, 009 e 021 (Figuras 62, 63, 64 e 65).

Contemplar o trabalho pronto e analisar as semelhanças e diferenças das pinturas entre elas me inspirou a explorar possibilidades de montagem do trabalho, e, a partir das observações destes retratos de autorretratos que foram produzidos, percebo que a pesquisa pode avançar sobre as características do autorretrato ao longo da história da arte ocidental que são afins com esta série de pinturas.

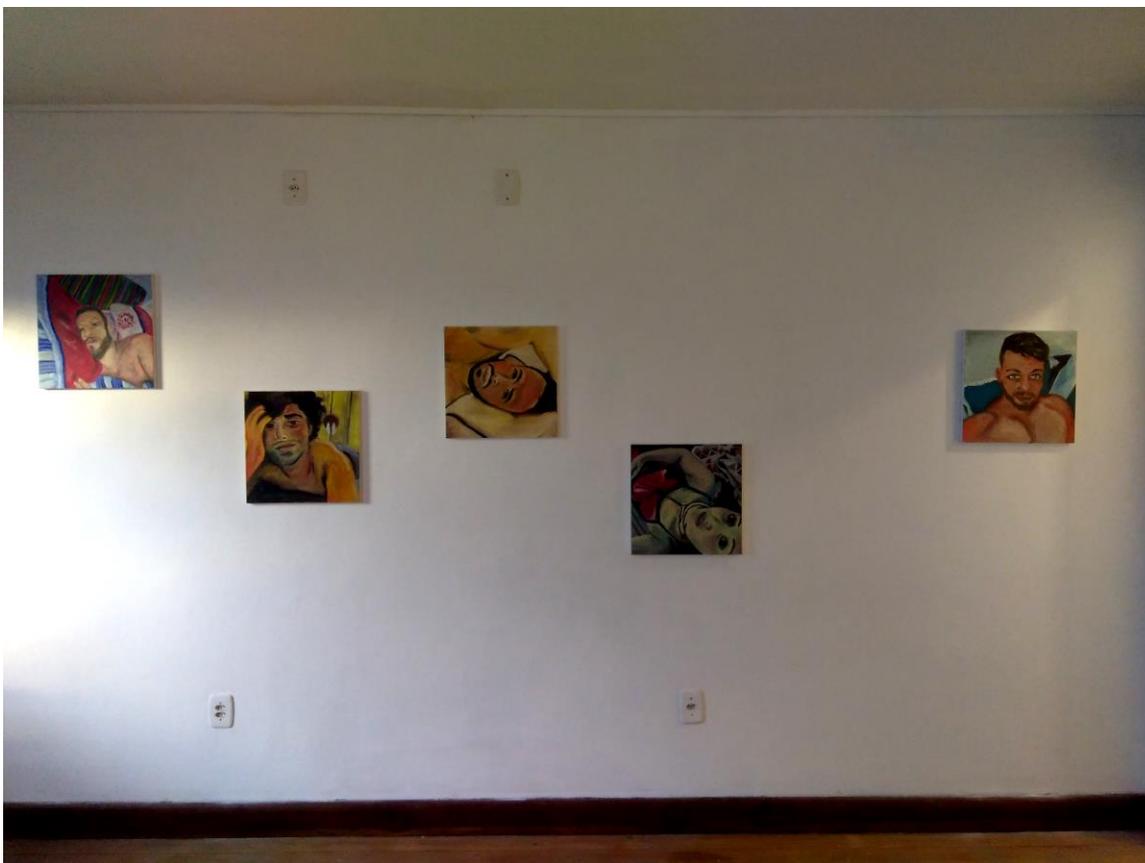


Figura 67 – Montagem da série no Ágape Espaço de Arte – Pelotas RS.

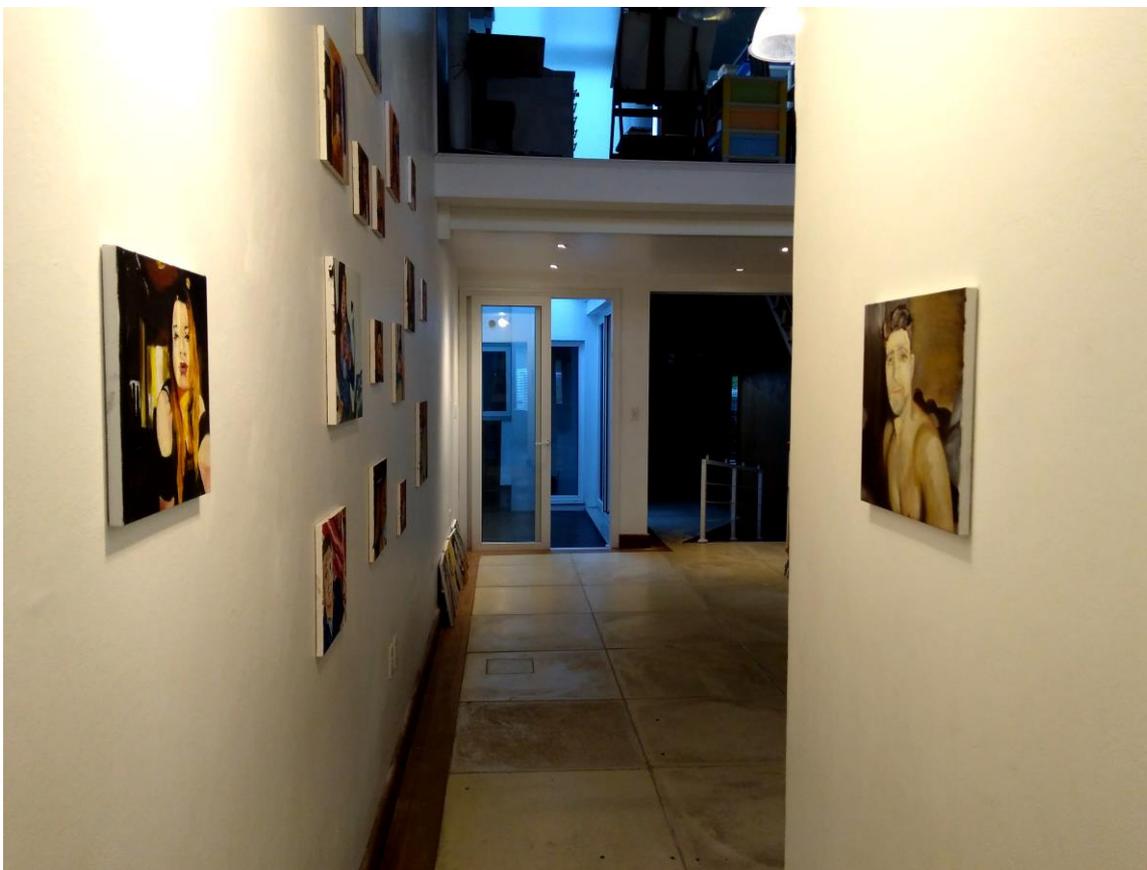


Figura 68 – Montagem da série no Ágape Espaço de Arte – Pelotas RS.

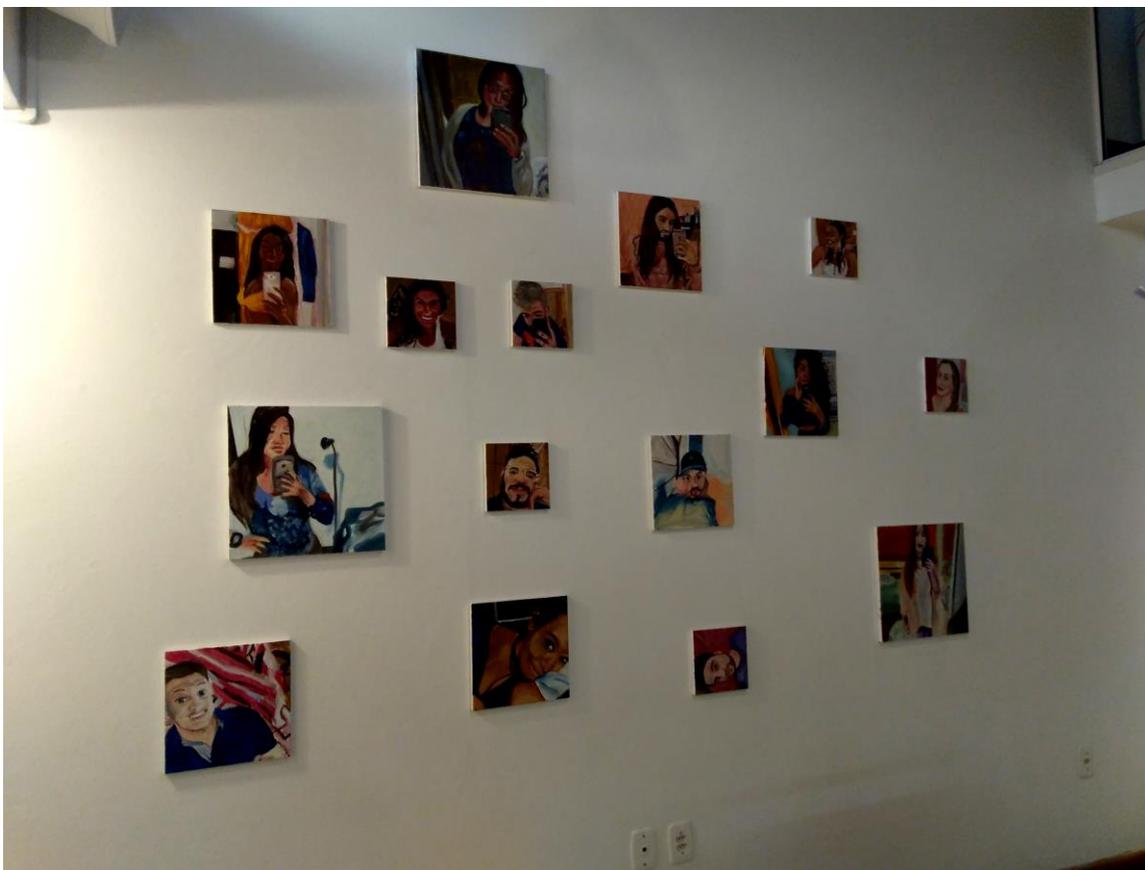


Figura 69 – Montagem da série no Ágape Espaço de Arte – Pelotas RS.

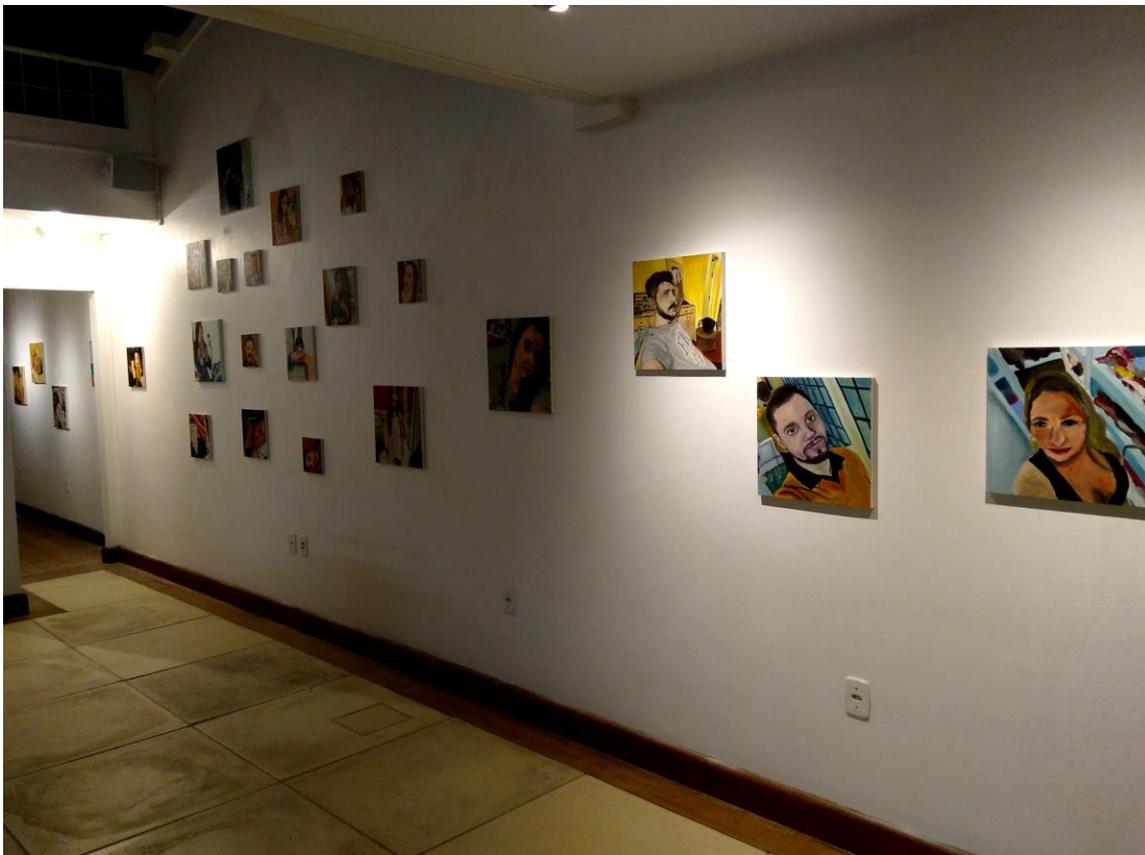


Figura 70 – Montagem da série no Ágape Espaço de Arte – Pelotas RS.

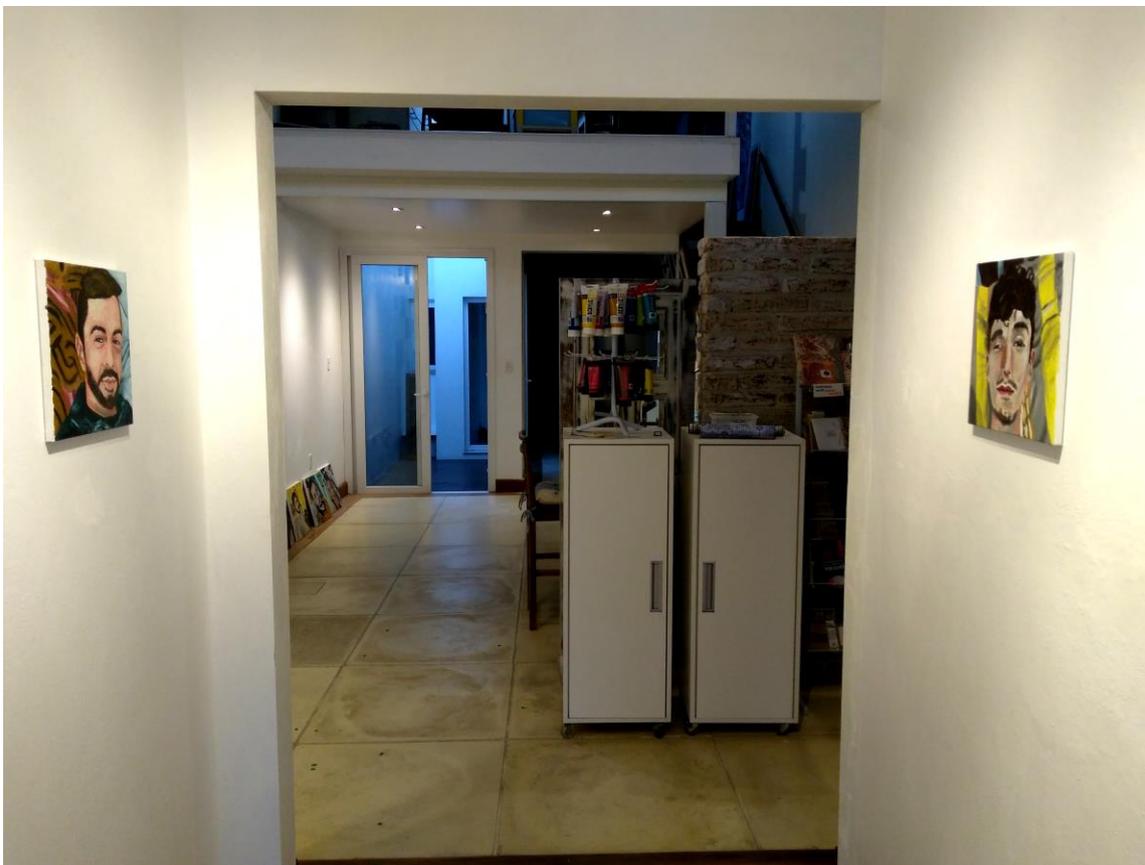


Figura 71 – Montagem da série no Ágape Espaço de Arte – Pelotas RS.

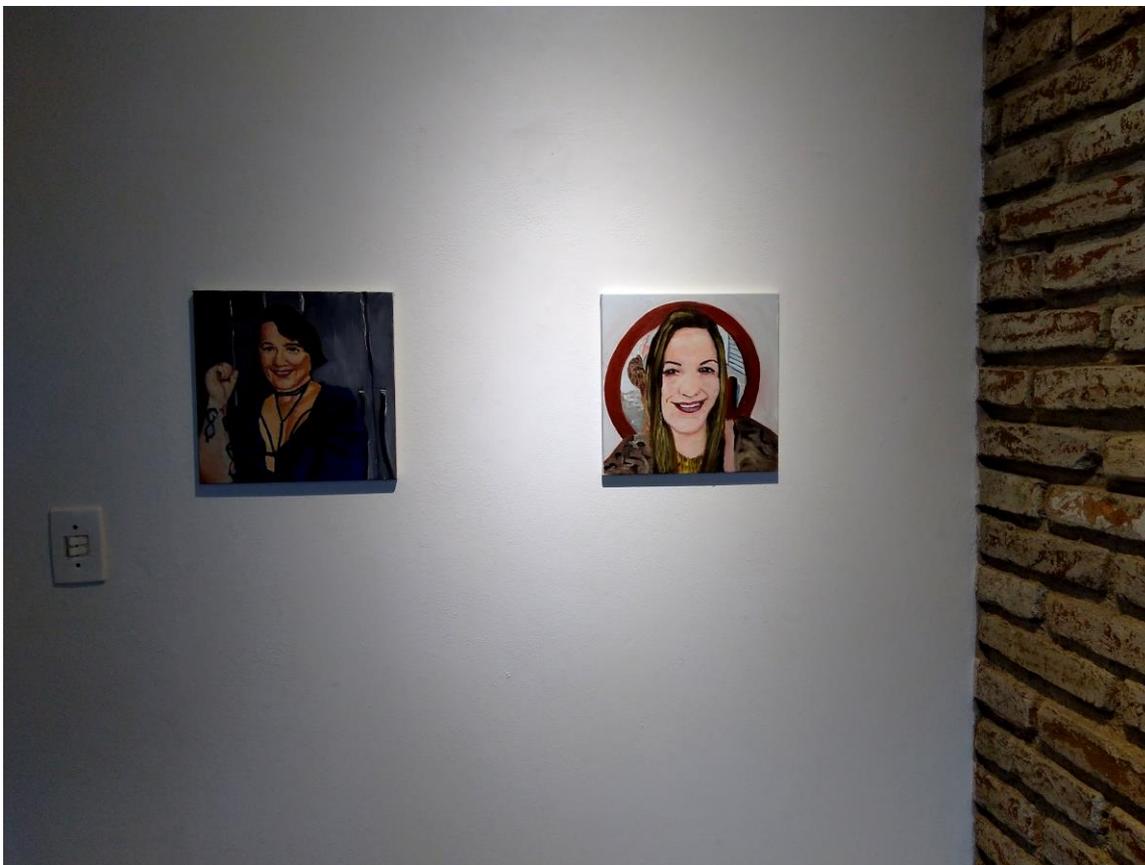


Figura 72 – Montagem da série no Ágape Espaço de Arte – Pelotas RS.

2. DAS QUESTÕES DO PROCESSO DE CRIAÇÃO

2.1 Do surgimento do autorretrato

Aqueles que confrontam hoje o grande tema que é o «autorretrato» não testemunham apenas uma mudança nas relações sociais. Serão confrontados em retrospectiva com intenções e feitos que pertencem ao domínio da arte em si. E terão sempre de lidar com os perigos da sua própria percepção, que tem de interpretar o conteúdo histórico no espírito do presente. Apenas aqueles que olham para o seu próprio espelho podem achar «emocionante» olhar para autorretratos históricos. Ou inversamente: aqueles que se emocionam ao estudar espécimes antigos acharão educativo olharem para si próprios aqui e agora. Os autorretratos ou representações de si próprio, tanto históricos como atuais, ajudam-nos a perceber aquilo a que hoje chamamos «imagem», incluindo a nossa (REBEL, 2009, p. 7).

A prática do Retrato, que perpassa nosso cotidiano na contemporaneidade, dá continuidade a uma extensa linha histórica de produção que problematiza questões de identidade e subjetividade presentes nesta categoria do fazer e do pensar artístico.

Ao analisar o autorretrato na história da pintura na arte ocidental, observamos que este tipo de representação se intensifica na época em que os artistas passaram a ser vistos como criadores em potencial, ocupando posição

de destaque na sociedade na qual estavam inseridos, deixando de serem vistos como artesãos.

Cabe salientar que este reconhecimento dos artistas pela sociedade possui, como contexto histórico, o surgimento do conceito de sujeito durante o período do Renascimento. A esta época predominava o humanismo, no qual o sujeito era uma figura centrada em si e de caráter imutável (HALL, 2006). O artista, ao se emancipar e reconhecer a si próprio como potencial criador, passa a legar sua própria imagem ao mundo. E à medida que o sujeito passa por transformações ao longo do tempo, as intenções dos artistas para com a autorrepresentação passam a ganhar novos e variados sentidos.

Este olhar para si mesmo com o intuito de construir uma imagem glorificada remete ao mito de Narciso. Mito de origem (ou essência) da própria pintura. Em *L'inventore della pittura*, Alberti descreve a lenda de Narciso como aquele que ao ver-se refletido n'água, sem ter conhecimento de que a imagem que aprecia é a de si próprio, abraça a imagem que vê, e se apaixona por ela, o que resulta em sua morte e transformação em flor. Phillippe Dubois atenta para o termo *abraçar*, como se o reflexo fosse tela e Narciso o espectador da pintura (DUBOIS, 1993), estabelecendo, também, a relação entre uma obra e seu espectador.



Figura 73 – Caravaggio, “Narciso”, c.1597 (óleo sobre tela, 113,3 x 95 cm).



Figura 74 – Diego Velázquez, “As Meninas”, 1656 (óleo sobre tela, 318 x 276 cm).

Faz-se necessário citar, ao falar de reflexos e de Narciso, acerca da utilização do espelho como ferramenta para a produção do autorretrato pelos artistas em tempos em que a fotografia ainda não estava dada como conhecemos hoje. Os espelhos são ferramentas poderosas para refletir imagens, duplicá-las, e ao mesmo tempo em que elas parecem ser a verdade, elas não a são, pois são imagens invertidas da realidade. Os artistas posavam diante de um espelho plano, na maioria das vezes, para perpetuar seus traços. Um dos exemplos mais célebres da pintura ocidental é o autorretrato do pintor espanhol Diego Velázquez (1599 – 1660) na obra *As Meninas* (Figura 74), em que a cena possivelmente foi pintada diante de um reflexo (ou nos dá a entender, pela

presença do artista junto às outras figuras da obra). A pintura, criada para representar a realeza, acaba por nos levantar questionamentos sobre o que de fato está representado, devido ao jogo de espelhos e olhares das figuras nas mais variadas direções e, ainda, pelo próprio casal real ser representado como reflexo em um espelho presente na pintura (GAYFORD; HOCKNEY, 2016). Inserido na obra, Velázquez legitima seu status como pintor, ao mesmo tempo em que, por ser a única figura a olhar diretamente ao espectador, nos convida para dentro do espaço pictórico, estabelecendo uma relação com quem contempla o quadro (FOUCAULT, 1999) nos direcionando para o eixo da pintura: o rei e a rainha fazendo vezes de espectadores (CATTANI, 2009).

Na pintura, em específico, de acordo com Ernst Rebel, o possível primeiro autorretrato que se tem conhecimento na arte europeia foi executado pelo pintor flamengo Jan Van Eyck (c. 1390 – 1441) em 1433, no qual pode se ler na moldura dourada que o envolve “Als ich chan”, que significa “(tão bem) como posso”. A frase pode tanto significar o desejo do pintor em ter seus traços reconhecidos na pintura como evidenciar seu recém-alcançado status social como artista (REBEL, 2009). Há questionamentos se de fato se trata de um autorretrato de Van Eyck, principalmente devido a uma possível sombra que pode ser vista em uma das representações do olho na pintura, que contém um reflexo, que pode tanto ser um espelho quanto o reflexo de uma janela (GAYFORD; HOCKNEY, 2016).



Figura 75 – Jan Van Eyck, “Retrato de um homem (Autorretrato?)”, 1433 (óleo sobre madeira, 26 x 19 cm).



Figura 76 – Jan Van Eyck, “Retrato de um homem (Autorretrato?)” (detalhe), 1433 (óleo sobre madeira, 26 x 19 cm).

O primeiro artista a produzir uma série de autorretratos é o renascentista alemão Albrecht Dürer (1471 – 1528) (Figuras 77, 78 e 79). Um de seus mais famosos autorretratos, pintado em 1498, possui a inscrição “Das malt ich nach meiner gestalt/Ich war sex und zwenzig Jor alt/Albrecht Dürer”, que significa “Pintei de minha própria aparência/Eu estava com 26 anos/Albrecht Dürer” (Figura 7). Sua obra se destaca e se relaciona com a desta pesquisa pelo fato de o artista se fazer ver e representar para a sociedade, construindo em torno de si

sua própria identidade através de características que podem ser notadas também em seus trabalhos de retratos sob encomenda. De acordo com Norbert Schneider, Dürer se apresenta como um indivíduo consciente de sua aparência bela e elegante (SCHNEIDER, 1997).



Figura 77 – Albrecht Dürer, “Autorretrato”, 1493 (pergaminho sobre madeira, 56,5 x 44,5 cm).



Figura 78 – Albrecht Dürer, “Autorretrato”, 1498 (óleo sobre madeira, 52 x 41 cm).



Figura 79 – Albrecht Dürer, “Autorretrato”, 1500 (óleo sobre madeira, 66,3 x 49 cm).



Figura 80 – Rembrandt van Rijn, “Autorretrato”, c. 1628 (óleo sobre cobre, 22,2 x 17,1 cm).



Figura 81 – Rembrandt van Rijn, “Autorretrato”, 1631 (óleo sobre madeira, 65 x 52 cm).



Figura 82 – Rembrandt van Rijn, “Autorretrato”, 1669 (óleo sobre tela, 86 x 70,5 cm).

Com as transformações da sociedade após o reconhecimento do homem como sujeito e da emancipação do artista como profissional criativo e para além das questões do autorretrato como autorrepresentação para a posteridade, o sujeito do iluminismo, a essa altura, já deu lugar ao sujeito sociológico, que se vê como parte da sociedade e em constante transformação devido às identidades que o mundo oferece (HALL, 2006). Vale destacar, neste contexto, o trabalho dos pintores holandeses Rembrandt (1606 – 1669) (Figuras 80, 81 e 82) e Van Gogh (Figuras 83, 84 e 85). Rembrandt por ter, além de executado cerca de noventa autorretratos honestos que nos evidenciam a passagem do tempo, por ter “emprestado” seus traços para os mais diversos tipos de expressões e emoções que não necessariamente fizeram parte de sua psique (SCHNEIDER,

1997). Rembrandt utilizava a si como modelo para explorar os limites de sua aparência e as particularidades de sua expressão, pintando-se também como membro das mais altas classes e também das mais humildes, variando as expressões de acordo com o status das personagens que vestiu para se oferecer como imagem (REBEL, 2009).

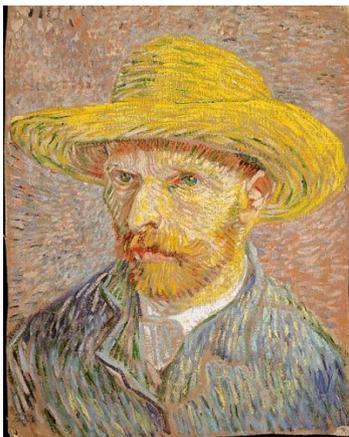


Figura 83 – Vincent Van Gogh, “Autorretrato”, 1887 (óleo sobre tela, 40,6 x 31,8 cm).



Figura 84 – Vincent Van Gogh, “Autorretrato com a orelha cortada”, 1889 (óleo sobre tela, 60,5 x 50 cm).



Figura 85 – Vincent Van Gogh, “Autorretrato”, 1889 (óleo sobre tela, 40 x 31 cm).

Já Van Gogh nos diz, após fazer mais um de seus autorretratos, que “uma mesma pessoa pode oferecer motivo para retratos muito diferentes” (PEREIRA, 1990) e procura ressaltar a passagem do tempo, sempre construindo autorretratos carregados de verdade e vigor pictórico, tendo chegado a pintar a si mesmo com a cabeça enfaixada, após ter decepado a própria orelha (Figura 84). A força psicológica presente na obra do pintor, ao se oferecer para a

posteridade sem pudores me serve como referência para o desenvolvimento da pesquisa por sua crueza ao se expor, atitude transgressora cultuada na Arte Contemporânea. Porém, percebo na observação do *selfie* popular que há uma inversão de postura, predominam efeitos que conferem *glamour* e aproximações aos padrões estéticos.

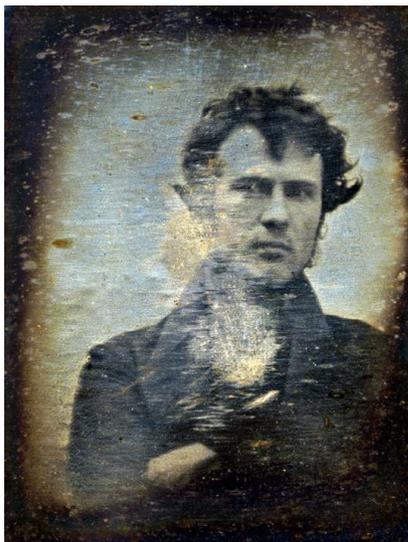


Figura 86 – Robert Cornelius, “Autorretrato”, 1839 (daguerreótipo).

Enquanto o retrato era uma regalia de quem pudesse pagar por ele, o autorretrato permanecia uma questão de privilégio dos artistas, que, com a descoberta dos químicos que nos proporcionaram a prática da fotografia como a conhecemos durante muito tempo, possibilitou seu fazer fotográfico. Não por acaso, o primeiro autorretrato em foto que se tem conhecimento não foi feito

por um artista, mas pelo químico estadunidense Robert Cornelius (1809 – 1893), que viria a se tornar fotógrafo posteriormente. Acredita-se que Cornelius tenha levado cerca de cinco minutos para realizar o registro, que é conhecido hoje como “o primeiro *selfie*” (Figura 86), de acordo com o The Guardian. Este fazer prenunciaria uma prática que se tornaria febre quase dois séculos mais tarde, sendo o objeto central de minha pesquisa.

Apesar do gênero do retrato ter sofrido transformações após a praticidade oferecida pela fotografia, que propiciou o consumo de imagens de nós mesmos e dos que nos cercam, as temáticas do retrato e do autorretrato continuaram presentes no campo da pintura, abordando novas questões e estimulando novos fazeres pertinentes à cultura visual das épocas posteriores ao registro fotográfico.

2.2 O autorretrato na contemporaneidade

O sujeito contemporâneo, com as transformações do mundo e o avanço do capitalismo, é conhecido como o sujeito fragmentado, composto de várias identidades móveis e provisórias, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas, podendo assumir a que lhe convém quando e como lhe convier (HALL, 2006). A produção de imagens também é influenciada por este cartel de complexidades humanas e pelas facilidades que a fotografia propiciou e por seus novos meios de circulação, ao deixar de ocupar, na maior parte das vezes, dos laboratórios de revelação aos álbuns, jornais e revistas, às mídias sociais digitais, circulando, em maioria, na internet, ao se tornar uma imagem digital deixando de ser um processo químico que envolve o positivo e o negativo para dar lugar a uma lógica matemática gerada por algoritmos. André Rouillé observa essas transformações e as problematiza, ao nos dizer que “de um sistema a outro, o mundo das imagens capotou”, pois o contato físico com a imagem transformou-se significativamente:

Com a fotografia digital, desaparecem as ancoragens e pontos fixos. Se as imagens ainda emanam de um contato com as coisas do mundo, a digitalização as desconecta de sua origem material ao torna-la inassinalável. O que compromete ainda mais seu valor documental. A essa ruptura com sua origem soma-se, para as imagens, uma extensão dos limites de seu território, até a dissolução. Embora possamos acaso (não necessariamente) imprimir-las em papel, sua superfície de

aparecimento são as telas do computador, e, como área de circulação, as redes. Da pintura à fotografia e, depois, desta para as imagens digitais, as imagens diminuíram de matéria, ampliaram-se os lugares de apresentação, e aumentaram consideravelmente as velocidades de circulação. A fotografia analógica tem como território os álbuns, os arquivos das galerias ou suas paredes (mas não os livros ou a imprensa, que dependem de uma aliança entre a fotografia e a tipografia). Ao contrário, a fotografia digital é desterritorializada: instantaneamente acessível em todos os pontos do globo via redes de internet ou correio eletrônico.

Abandonamos o mundo das imagens-coisas para aquele das imagens-eventos, isto é, para um outro regime de verdade, outros usos das imagens, outros conhecimentos técnicos, outras práticas estéticas, novas velocidades e novas configurações territoriais e materiais. Relações diferentes com o tempo (ROUILLÉ, 2009, p. 454).

Estas transformações passam também pela produção artística e especificamente, pelo processo de criação da pintura contemporânea. Marco Gianotti afirma que:

(...) O processo criativo é uma viagem no tempo que recontextualiza imagens passadas em uma nova escala e dinâmica. As conexões desafiam a ordem do tempo cronológico. Toda criação é uma colagem de tempos diversos (GIANOTTI, 2009, p. 13).



Figura 87 – Lucian Freud, “Reflexo/ Autorretrato”, 1967 (óleo sobre tela, 25,5 x 17,8 cm).

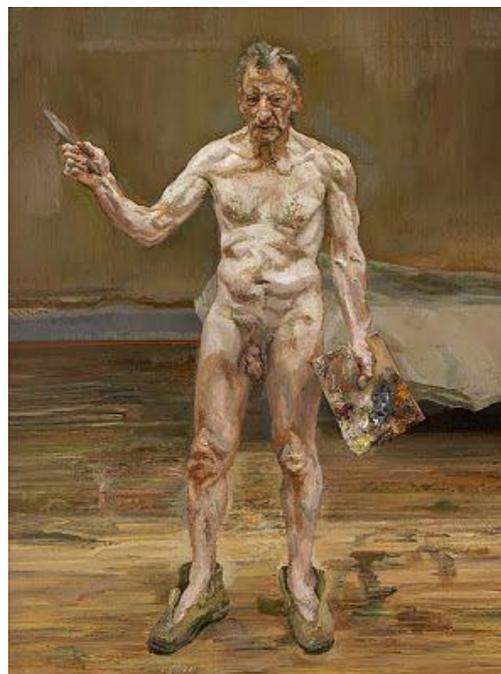


Figura 88 – Lucian Freud, “Pintor a trabalhar, reflexo” 1993 (óleo sobre tela, 101,6 x 79,4 cm).

O pintor alemão Lucian Freud (1922 – 2011) é um dos artistas que somam a esta pesquisa, devido a sua extensa produção em pintura de retratos e autorretratos na contemporaneidade. Seus autorretratos nos revelam o seu eu mais íntimo, ao se autorretratar, na maior parte de suas obras, no íntimo de sua casa, de seu ateliê, chegando a se fazer nu já em idade avançada (Figura 88), nos rememorando a Rembrandt (SMEE, 2008). Tais características me fazem traçar um paralelo com o narcisismo latente nas redes sociais da atualidade, nas quais

as pessoas se oferecem das mais diversas maneiras, inclusive em seus momentos de intimidade.



Figura 89 – David Hockney, “Autorretrato com Guitarra Azul”, 1977 (óleo sobre tela, 152,4 x 183 cm).



Figura 90 – David Hockney, “Autorretrato com Charlie”, 2005 (óleo sobre tela, 182,9 x 91,4 cm).

Outros artistas contemporâneos que se autorretratam e cabem ser citados são o britânico David Hockney (1937 -) e o alemão Albert Oehlen (1954 -). Hockney atualiza as questões do autorretrato ao pintar-se desenvolvendo seu trabalho (Figuras 89 e 90), cria uma imagem de si que ultrapassa a do artista que posa com seus instrumentos, para dar-se a ver em pleno processo de criação. O artista multimídia e intelectual faz de sua poética plataforma para unir e confrontar passado e presente, como paródia ou como citação. Em

Autorretrato com Guitarra Azul, cita Pablo Picasso (1881 – 1973) não só por incluir uma escultura que remete ao busto de Dora Maar, mas em toda a forma como desenvolve a pintura, do seu olhar sobre as coisas transformando-as. Já em *Autorretrato com Charlie*, Hockney revisita a si mesmo explorando a relação entre modelo e pintor, colocando o amigo e ex-assistente Charlie Scheips a observar a pintura em desenvolvimento enquanto que ele próprio olha diretamente para o espectador. São particularidades que se somam a esta pesquisa por via da união entre passado e presente, tanto pelo meio de criação, utilizando a fotografia como ponto de partida para a pintura, quanto pela sensação de intimidade que as obras nos transmitem, ao apresentar o pintor no exercício de seu ofício.

Da mesma maneira, Albert Oehlen cita passado e presente emergindo em autoimagens de maneira teatral, em uma pose tradicional, porém, jogando com as cores ao pintar-se em tons rebaixados, tornando qualquer interpretação sobre seu trabalho confusa, desprovida de ser levado a sério, todavia, sem perder o amor pela pintura em si. Cito sua obra não só pela temática do autorretrato presente em sua poética, mas por seu depoimento pessoal sobre pintar na contemporaneidade, ao me identificar com sua visão acerca da pintura continuar a existir como meio de expressão não apesar dos desafios à sua legitimidade, mas por causa deles. Apesar das facilidades que o mundo atual oferece para a produção de imagens, escolhemos a pintura como linguagem para expressar o mundo que nos cerca e discutir o meio em si e o que o envolve.

Sendo assim, me valho das próprias imagens produzidas com a facilidade que a tecnologia dispõe para produzir minha série de pinturas.



Figura 91 – Albert Oehlen, “Autorretrato com paleta”, 1984 (óleo sobre tela, 180 x 180 cm).



Figura 92 – Albert Oehlen, “Autorretrato”, 2005 (óleo sobre tela, 170 x 110 cm).

Apesar das transformações do sujeito e das influências delas no campo das artes, ou talvez por elas, artistas não deixaram de se autorretratar, e a pintura figurativa ganhou novas questões, meios e sentidos, sem ignorar o passado, emergindo como linguagem que continua atual e potente em meio às facilidades de acesso e circulação de imagens, suscitando problemáticas

influídas que evidenciam as variadas culturas visuais de cada artista contemporâneo aqui citado com os quais traço um diálogo com meu próprio trabalho. Senti a necessidade de pesquisar a problemática da autorrepresentação de cada artista mesmo não produzindo uma série de autorretratos de mim mesmo, mas sim autorretratos de terceiros, para compreender o mover dos artistas de hoje em pintarem a si próprios, cujas intenções são, evidentemente, bem diferentes das de meus modelos, que se oferecem como imagem tencionando relacionamentos e encontros amorosos. Contudo, permeada, mesmo que inconscientemente, pela produção histórica do autorretrato e pela necessidade de se fazer visto nas mídias sociais de internet.

Observar os critérios, as escolhas e o mover dos artistas na prática do autorretrato me servem de inspiração para desenvolver esta poética, embasada no que há de mais banal na atualidade, que são os *selfies*. Se outrora o autorretrato era uma questão de privilégio, sendo executada apenas pelos artistas, na contemporaneidade, com a facilidade do dispositivo tecnológico, pode ser feito por qualquer um, a qualquer momento, ante a qualquer tema cotidiano. Se com a câmera o sujeito passara a ser um observador do mundo – e também de si, mas em menor escala –, com o smartphone ele passa a ser um observador de si, encarando direta ou indiretamente o observador, e utilizando o mundo virtual como seu espelho na espera de espectadores.

2.3 O sujeito contemporâneo

«O que é um rosto? O rosto, enquanto único, físico, maleável e público, é o primeiro símbolo do Eu. É único, porque não há dois rostos iguais, e é no rosto que nós reconhecemos o outro, e nos identificamos a nós próprios» (SYNNOTT apud MEDEIROS, 2000, p. 73).

Realizar um trabalho sobre o autorretrato observando os autorretratos alheios e de pessoas completamente desconhecidas é instigante e desafiador, pois me aproprio da imagem que o sujeito tem de si mesmo, e, por minha vez, a única a que tenho acesso. relatei, neste capítulo, os primeiros autorretratos na pintura, obviamente feitos por artistas, e como a fotografia como é utilizada nos dias de hoje possibilitou o acesso à prática do autorretratar. Todavia, deixando um pouco de lado o olhar lúdico até aqui empregado ao *selfie*, é necessário refletir sobre a obsessão que a autoimagem nutre no sujeito contemporâneo no âmbito virtual, ao partilhar fotografias das mais variadas e banais situações, no que já é chamado de neonarcisismo, ou seja, uma atualização do mito de Narciso. Podemos observar este comportamento no mundo atual, presente em pessoas que ignoram o mundo ao seu redor, nutrindo relações de ordem indireta através de seus *smartphones* nas redes sociais nas quais participam. Para José Enrique Finol, o *selfie* é onde o indivíduo é sujeito e objeto de seu próprio show, traçando um paralelo com Guy Debord e *A Sociedade do*

Espetáculo, atualizando os conceitos da sociedade que banaliza a si própria, a imagem e seus ícones de idolatria (FINOL..., 2014).

O filósofo lituano Emmanuel Lévinas investigou a relação do ser humano com o próximo, discutindo conceitos de alteridade e nos fazendo refletir não só sobre as relações que mantemos *com o* próximo, mas também a relação que *temos para* o próximo, nos conduzindo aos conceitos do entre-nós, para dar lugar ao “sujeito ético”, que estabelece relações de toda ordem com seus próximos através do afeto, desenvolvido, segundo o autor, ao olhar diretamente para o rosto do outro, mediador e balizador de nossas relações.

Segundo o autor, poucos são pensantes, questionadores. Estes poucos refletem sobre as coisas e isso os move ao trabalho e à apropriação, enquanto a maioria pensa ser o centro do universo, e apenas vive o momento, o imediato, ignorando o mundo exterior. Se este ser vier a pensar e se tornar questionador, algum dia, ele terá noção de que tem consciência de sua particularidade, e poderá notar os semelhantes ao seu redor, e a forma de reconhecimento destes outros seres que o cercam é o rosto.

É através desta relação que parte do reconhecimento do rosto do próximo que o ser estabelece as relações de afeto, surgindo assim o amor. E é através da palavra que todo tipo de relação se solidifica ou se destrói. Amar pode também trazer o homem de volta para seu mundo individualista, ao enxergar somente a si e ao ser amado no mundo, ignorando a presença de terceiros.

Lévinas, após discutir as questões de afeto, que constroem e destroem relações, nos diz sobre o grande propulsor e definidor das relações nos tempos atuais: o dinheiro. Não apenas moeda de troca, mas símbolo de poder, o dinheiro corrompe o ser puro, levando-o ao consumismo, e o autor reflete sobre este e outros elementos que afetam as relações interpessoais, voltando sempre para o rosto.

Como inevitável peça desta atual sociedade, por ter nascido e crescido nela, reconheço, através dos conceitos apresentados pelo autor, características tanto positivas quanto negativas de meu próprio comportamento, levando-me a refletir sobre mim mesmo, e até que ponto o conceito da alteridade, que significa olhar para o outro, fez, faz ou tem feito parte de minha existência e influi em meu comportamento perante a sociedade e minhas relações interpessoais.

Todavia, o mundo contemporâneo é marcado pela ausência de relações interpessoais de ordem direta, apresentando uma grande gama de relações virtuais tão superficiais e imediatistas como já ditas pelo filósofo, que propõe que, para além de olharmos para o próximo, nos coloquemos no lugar do próximo. Não obstante, talvez se possa concluir que o homem contemporâneo transformou o outro em seu próprio reflexo, ou seja, o espelho. Ou a câmera frontal de seu smartphone.

Lévinas se aprofunda numa visão de sociedade que deve cada vez mais se unir em torno dela mesma, pensando no próximo e propondo que cada um, além de olhar para o outro, se coloque no lugar do outro, fundamentando seus princípios no afeto, em detrimento ao pensamento capital. Por sua vez, Michel Maffesoli em *No fundo das aparências*, nos faz refletir sobre o ser humano e suas diversas máscaras, e a potência que isso lhe traz, tanto para o bem quanto para o mal.

O individualismo do ser humano está tão enraizado em nossa cultura que muitas vezes nos passa despercebido. Porém, isto não é uma constante na extensa história da humanidade, em muitos momentos somos capazes de nos pensar no coletivo. Há uma “teoria da relatividade” que determina o estar-junto da sociedade.

O que nos une é o deslize da identidade em direção à identificação. Não nos reconhecemos como grupo por uma série de questões que envolvem desde gostos até comportamento. O estar-junto envolve questões que nos colocam em coletivo para compartilhar ideias, opiniões e debatê-las para definir proposições que tornem a convivência coletiva algo palpável e saudável. O contrário disso pode-se tomar como exemplo o narcisismo coletivo, quando alguns se fazem ouvir pressionando os outros, à mercê de suas vontades individuais, que não atingem o todo, visando benefícios próprios.

A passagem da identidade para a identificação abrange desde gostos pessoais até condições sociais e sexuais, e isso pode se tornar um problema quando o espaço de um indivíduo fere o direito de ir e vir do outro. Moderadamente, tudo pode ser resolvido e compreendido.

A identificação é uma das nebulosas da pós-modernidade, ou seja, um grande problema, dado a heterogeneidade do pensamento e isso tem seu lado bom e seu lado ruim. O autor cita exemplos na arte: “Acontece o mesmo com o pintor ou o escultor, que procura, na sua obra, exprimir um eu evoluído através de suas diversas produções”. A evolução talvez possa ser expressa através da poética, ou seja, o trabalho de um pintor, por exemplo, ao longo de seu fazer, evolui para novos caminhos, novos horizontes, e seu fazer e pensar vão se transformando, aproximando-se daquilo que ele realmente anseia transmitir ao mundo através de sua linguagem artística. A identidade é algo progressivo, em constante transformação, permeado pelas vivências e pelas experiências, e também pela observação do mundo e através de suas leituras e de seu entendimento daquilo que estuda. O indivíduo é heterogêneo e até as patologias fazem parte deste processo, ou seja, suas doenças, suas crises internas, suas dúvidas e questionamentos, bem como suas inseguranças.

Estas máscaras da identidade são notadas conforme são articuladas pelos indivíduos. O uso de todas elas pode ser patológico, levando o sujeito à bipolaridade, que faz com que ele se comporte de diversas maneiras, alternando

bruscamente seu comportamento. O conceito de indivíduo que o autor traz é fechado em si e só se preocupa com seus anseios e opiniões, enquanto que o conceito de pessoa contempla abertura, olhar coletivo, emotivo e afetivo. É a pessoa quem vai estar presente em movimentos ativistas, por exemplo, militando em favor de causas que são caras à sociedade como um todo, lutando, inclusive, pelo indivíduo, mesmo que este não reconheça nem sequer ache necessário. A pessoa, por seu espírito coletivo evidente e ululante, tem maiores chances de se tornar um líder e distribuir tarefas para os indivíduos. Sua visão panorâmica e empática de mundo permite que consiga reconhecer e extrair o melhor do indivíduo.

O alter ego envolve os múltiplos, abarcando o lado bom e o lado ruim daquilo no que se espelha. Para explicar melhor sobre esse assunto, Maffesoli se vale dos cultos de matriz afro nos quais as pessoas passam por um processo de possessão e acredita que ali o sujeito manifesta os seus eus com maior clareza e amplitude. Outro exemplo utilizado pelo autor é o do machista, que acredita na sociedade estruturada, na família tradicional, tem princípios religiosos que muitas vezes não segue, tudo isso em nome de um modelo pronto, o qual ele não questiona, mas acredita, por a ele ter sido imposto.

Partindo da premissa da pessoa como máscara afetiva de identidade, o autor atenta para o conceito de *einfühlung*, que é a empatia, desenvolvida pela pessoa em seu cotidiano ao observar o que a cerca e afeta, possibilitando

colocar-se no lugar do outro em busca de uma sociedade mais igualitária. Segundo o autor, este conjunto de coisas que formam o cotidiano é a cultura de uma sociedade, e essa cultura não existe sem a identificação, ou seja, o sujeito tem que criar um elo com o que se apresenta para ele, seja nas artes ou nas atividades banais do dia-a-dia, como a telenovela – que segundo o autor traça um perfil social da época que acompanha –, o futebol, etc. O lado negativo dessa empatia também pode ser usado, e posso dar como exemplo os próprios princípios conservadores, tomando como arquétipo líderes religiosos que abusam da fé alheia para propagar seus princípios, fazendo leituras equivocadas de livros sagrados.

Por fim, o autor fala da arte como comunicadora de um eu isento destas várias máscaras, ao nos dizer que “a arte é certamente o domínio onde o processo de identificação foi reconhecido e aceito” e dá como exemplo o pintor Paul Cézanne, ao dizer que “o pintor só faz restituir o objeto o que ele provoca em nós”, materializando seu espírito através de sua poética e seu processo. Ele é a obra, a obra é ele. Sendo assim, nós, artistas, produzimos aquilo que está dentro de nós mesmos, e nosso trabalho passa por uma profunda autorreflexão e autobiografia.

Recentemente, Maffesoli concedeu uma entrevista na qual disse ser otimista em relação às práticas que permeiam a cultura visual atual, enxergando no *selfie* a expressão contemporânea da iconofilia que traz visibilidade às tribos

de todas as idades, isentando a tecnologia de parte da culpa dos males do mundo de hoje, porém, destacando que, apesar das redes sociais estimularem o convívio social, elas também geram uma acomodação no sujeito contemporâneo ao invés de querer mudar o mundo (RETRATO..., 2014). Talvez se possa dizer que isso explica o atual cenário político de nosso país.

Posso dizer que concordo com as premissas propostas pelo pensador, não só pela conclusão que ele chega ao citar a arte, por eu também ser artista, como na necessidade da reflexão acerca da sociedade, identidade e identificação. São questões que me afetam como pessoa, como produtor de conhecimento, de pensamento e arte. Analisar as imagens que me aproprio, meu próprio processo de pintura e contextualizá-lo ante a produção de imagens do passado e do presente me levou às reflexões acerca do trabalho produzido e das transformações, rápidas e drásticas, pelas quais o sujeito fragmentado contemporâneo passa muitas vezes sem sequer perceber.

3. CONSIDERAÇÕES

Os artistas são «actores-modelos», é verdade hoje e continuará a ser verdade no futuro. Ao mesmo tempo a validade de posições elitistas está a ser desafiada em toda a parte. Hoje em dia qualquer um pode facilmente produzir imagens de si próprio com uma câmara digital. Até certo ponto qualquer um pode ser inventor e encenador da sua própria imagem. Isto em si não é arte. Assim, no final, desejamos recuperar de novo os padrões da arte (REBEL, 2009, p. 25).

Ernst Rebel trata, neste parágrafo, sobre a disseminação de autorretratos em tempos que preconizaram o *selfie* e o *smartphone*, nos quais o fenômeno começava a se instaurar como uma das problemáticas do indivíduo contemporâneo, e da diferença que esta prática cultiva com os autorretratos artísticos ao longo do tempo, dando um status que não relaciona diretamente às autorrepresentações cotidianas como labor poético, envolto de questões e motivações de outra ordem. Mas é justamente nestas imagens que meu trabalho se constitui, ao trazê-las para o campo da pintura no intuito de discutir esta produção e dar-lhe a materialidade ausente no universo digital.

Ao enxergar possibilidades de artistificar o fazer do *selfie*, sinto que encontrei uma margem ao pensamento de Rebel, tentando ressignificar este evento, me valendo da apropriação das imagens disponíveis no aplicativo de relacionamentos e buscando recuperar padrões da arte ao enxergar nos *selfies* alheios possibilidades de tradução em pintura. E avistar, em muitas das

fotografias, semelhanças com retratos pictóricos tradicionais, em questões de pose, enquadramento e expressão fisionômica. Porém, com intenções e resultados nem sempre coincidentes.

Jenny Judge atenta para a produção de *selfies* tomando os autorretratos de Rembrandt como ponto de partida. A honestidade contida nas pinturas do artista a partir de seus próprios traços está diretamente relacionada com o despudor do pintor em fixar não só suas assimetrias faciais como na passagem do tempo em seu rosto, despido de artifícios usuais na atualidade. O *selfie* de hoje vem acompanhado de uma série de filtros e edições de imagem, bem como, em alguns casos, possíveis intervenções cirúrgicas. Nesse sentido, o autorretrato atual se difere – e muito – dos autorretratos de Rembrandt, e nestas diferenças talvez possamos notar uma ausência de honestidade na produção de autoimagens atual, e que me motiva a dar a ver esta construção pictórica partindo da apropriação das imagens de terceiros devido a sua teatralidade.

Estas transformações são reflexos não só do avanço da tecnologia e da popularização da fotografia, que acaba por, em grande parte, exterminar a relação entre fotógrafo e fotografado, que substituiu anteriormente a relação entre o pintor e o modelo. O retrato foi deixando de lado seu caráter burguês para se tornar acessível às massas. Posteriormente, o mesmo ocorreu com o autorretrato, culminando no *selfie* e estimulando – além do lado social – o lado psicológico de seu fazer. Apesar destas alterações, uns não eliminaram os

outros: coexistem, sendo o retrato pintado uma transformação do mundo pelo pensamento, enquanto que a fotografia, aparentemente, exige uma ação imediata do sujeito sobre esse mundo (MEDEIROS, 2000).



Figura 93 – Andy Rain, “From selfie to self-expression”, 2017.



Figura 94 – Stuart Wilson, “From selfie to self-expression”, 2017.

Concomitante a realização deste trabalho, no ano de 2017, foi realizada uma exposição na galeria londrina Saatchi intitulada *From Selfie to Self-Expression*, que usou como ponto de partida justamente os autorretratos históricos para expor *selfies* e traçar semelhanças e diferenças entre estas imagens, explorando o lado lúdico do fazer do *selfie*. O diretor da galeria, Nigel Hurst, nos diz que "O selfie é, de longe, a forma mais expansionista de autoexpressão visual, quer queira ou não... O mundo da arte não pode realmente se dar ao luxo de ignorá-la". Não eram expostas as pinturas originais dos artistas, mas imagens das pinturas em *slides*, tal qual são vistas as imagens no celular. Também era possível votar nas imagens dos pintores, distanciando-os da figura de gênio e dando aos visitantes a oportunidade de decidir entre eles

quais eram os melhores a partir de seus gostos pessoais, numa espécie de jogo (SELFIE AS..., 2017).

Noto que existem movimentos da arte que perceberam no *selfie* sua profundidade ante a uma prática aparentemente supérflua. As pessoas, assim como os artistas, querem ser vistas, não importa como nem quanto. E é justamente no como e quanto que a questão repousa: Devemos aprender a olhar para nós e para o mundo, para uma tomada honesta de imagens. Ficar na superfície do *selfie* talvez seja mais perigoso que adentrar em seu universo.

Discorrendo especificamente acerca do trabalho produzido, acredito que alcancei os objetivos propostos no início desta pesquisa. Apropriar-me das imagens de pessoas comuns e levá-las para a pintura, olhando com profundidade para a maneira que se autorretratam, analisar as características de cada uma, reforçá-las e/ou ignorá-las no momento da feitura das telas me conduziram a novos olhares sobre meu próprio fazer e me instigaram a escrutinar processos e produções afins com meu próprio. Eu traço paralelos com o passado e o presente no próprio campo da pintura, e observo o quanto a fluidez do meu pincel intervém nas imagens que produzi, fazendo com que elas adquiram não só materialidade, mas novos sentidos ao se traduzirem em pintura. O *selfie* descartável se torna uma única pintura. Uma imagem anônima que agora faz parte de uma série de pinturas, ressignificando também a

utilização do aplicativo de relacionamentos, dispondo dele como banco de imagens em vez de buscar encontros pessoais.

Considero que a pintura, tanto hoje como ontem, continua a despertar e instigar o fazer e o pensamento na arte. Suas possibilidades e questões continuam a mover artistas e pesquisadores. E, falando especificamente desta série de retratos de autorretratos, pintando a partir de imagens fotográficas, acredito que minhas investigações acerca da temática me estimulam a continuar pesquisando e produzindo arte. A aceleração da produção de imagens denuncia também uma aceleração da interrogação do sujeito sobre ele mesmo. O que não resta dúvidas é que Narciso continua apaixonado por si próprio, só que, desta vez, consciente de que o reflexo pertence a si. Ou ao menos quer que creiam nisso.

A pintura, o retrato e o autorretrato ainda têm muito a me ensinar, e me instigam a explorar suas novas possibilidades nos campos da teoria e da prática.

REFERÊNCIAS

AMORIM Jr, Flávio Michelazzo. *Humanos Urbanos Ensimesmados – Da Fotografia à Pintura: Retratos*. Pelotas: UFPel, 2015. Trabalho de Conclusão de Curso: Universidade Federal de Pelotas. Centro de Artes. Curso de Bacharelado em Artes Visuais.

APLICATIVO Happn ajuda a encontrar pessoas com quem você cruzou na rua. Acesso em 01/10/2015. Disponível em: <http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/cultura-e-variedades/noticia/2015/05/aplicativo-happn-ajuda-a-encontrar-pessoas-com-quem-voce-cruzou-na-rua-4770048.html>.

ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTIST of the week 36: Elizabeth Peyton. Acesso em 29/08/2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/apr/08/artist-elizabeth-peyton>.

BALZAC, Honoré. *A obra-prima ignorada in A comédia humana XV*. Rio de Janeiro: Globo, 1959.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre Fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006

BBC. 'Selfie' named by Oxford Dictionaries as word of 2013. Acesso em 29/07/2016. Online. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/uk-24992393>

BELL, Julian. *Uma Nova História da Arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter ET AL.. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica in Os Pensadores* (Coleção). São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

CARPIM, Stella Maria. *A Era do Exibicionismo Digital: O Sentido da Proliferação da Selfie nas Redes Sociais*. São Paulo: USP, 2014. Monografia (Especialização): Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Curso de Gestão Integrada da Comunicação Digital em Ambientes Corporativos.

CARTAXO, Zalinda. *Pintura em distensão*. São Paulo: Centro Cultural Telemar, 2006.

CATTANI, Iceia. *Paisagens de dentro: As últimas pinturas de Iberê Camargo* (catálogo). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações/coleções* (catálogo). Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

COELHO, Frederico; DIEGUES, Isabel (org.). *Pintura Brasileira do Século XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

COHN, Maria Cecília Falcão Mendes. *Selfie, a cultura do espelho: No espelho?*. São Paulo: USP, 2015. Monografia(Especialização). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. Curso de Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platos: Capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FINOL: “El selfie es la mejor expresión de neo-narcisismo”. Acesso em 14/07/2016. Disponível em:
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jan/21/luc-tuysmans-katrijn-van-giel-dedecker-legal-case>

FLORES, Laura G. *Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

FONT-RÉAULX, Dominique. *Painting and Photography: 1839 – 1914*. Paris: Flammarion, 2012.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GIANOTTI, Marco. *Breve História da Pintura Contemporânea*. São Paulo: Claridade, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GAYFORD, Martin; HOCKNEY, David. *A History of Pictures: From the cave to the computer screen*. Londres: Thames & Hudson, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto: Redescobrimo as Técnicas Perdidas dos Grandes Mestres*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

HONNEF, Klaus. *Arte Contemporânea*. Köln: Benedikt Taschen, 1994.

LA SOCIÉTÉ Du Spectacle. Direção: Guy Debord. Simar Films. França, 1974. 88 min. Son, Color. Formato: 1.37 : 1.

LÉPRONT, Catherine. *Entre o Silêncio e a Obra*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: Ensaio sobre a alteridade*. Tradução de Pergentino Pivatto (coord); Evaldo Kuiava; José Nedel; Luiz Wagner; Marcelo Pelizolli. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.

- LIPOVETSKY, Gilles. *Da leveza: Para uma civilização do ligeiro*. Lisboa: Edições 70, 2016.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: Uma Teoria da Fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis: Vozes, 2010.
- MAIA, Tomás. *Incandescência: Cézanne e a pintura*. Rio de Janeiro: Documenta, 2015.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo: O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- MESCHEDE, Friedrich. *Cecília Edefalk: XXII Bienal de São Paulo 1994 Suécia*. Estocolmo, Nunsku, 1994.
- PEREIRA, Orlindo Gouveia. *Vincent Van Gogh: Palavra e Imagem*. Lisboa: Edições Inapa, 1990.
- REBEL, Ernst. *Auto-Retratos*. Köln, Alemanha: Benedikt Taschen, 2009.
- REMBRANDT'S lessons for the selfie era: why we must learn to look again. Acesso em 25/02/2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2014/oct/16/rembrandt-selfie-era-self-portrait>.
- RETRATO de uma juventude. Acesso em 23/06/2017. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,retrato-de-uma-juventude,1167792>.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: Entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SCHNEIDER, Norbert. *A Arte do Retrato*. Köln, Alemanha: Benedikt Taschen, 1997.

SELFIE AS art at Saatchi Gallery: From Rembrandt to a grinning macaque.

Acesso em 25/02/2018. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/30/selfie-as-art-at-saatchi-gallery-from-rembrandt-to-a-grinning-macaque>.

SELFIE é coisa do passado. A moda agora é o 'braggie'. Acesso em: 18/05/2016.

Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/pagenotfound/post/selfie-coisa-do-passado-moda-agora-o-braggie-515864.html>.

SELF PORTRAIT WITH BLUE GUITAR. Acesso em 15/12/2017. Disponível em:

<https://www.mumok.at/en/self-portrait-blue-guitar>.

SELF PORTRAIT WITH CHARLIE. Acesso em: 15/12/2017. Disponível em:

<https://www.npg.org.uk/about/press/self-portrait-with-charlie.php>.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PEREIRA, João C. B. (org). *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância* (Catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

SMEE, Sebastian. *Lucian Freud*. Köln, Alemanha: Benedikt Taschen, 2008.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TELAS do belga Luc Tuymans ganham sala especial na 26^a Bienal. Acesso em 14/04/2016. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47446.shtml>.

THE FIRST ever selfie, taken in 1839 – a picture from the past. Acesso em 12/04/2016. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2014/mar/07/first-ever-selfie-1839-picture-from-the-past> .

UM LUGAR que a nossa selfie vai acontecer. Acesso em 20/10/2016. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/85-cronica/1455-um-lugar-em-que-nossa-selfie-vai-acontecer.html> .

WHY Belgium’s plagiarism verdict on Luc Tuymans is beyond parody. Acesso em 23/06/2016. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jan/21/luc-tuysmans-katrijn-van-giel-dedecker-legal-case> .

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Abril, 2012.