Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes

O Sentimento como forma de expressão na pintura de Auto-Retrato

Madalena Maria Ribeiro Pinto

Trabalho de Projeto para a Obtenção
do Grau de Mestre em Pintura

Orientadora: Profª. Doutora Sofia Torres

Porto, 2020

"*I paint self-portraits because I am so often alone,*
because I am the person I know best".
Frida Kahlo

Agradecimentos

Em primeiro lugar, tenho a agradecer à minha orientadora Profª. Doutora Sofia Torres por todo o apoio, otimismo, disponibilidade e exigência ao longo do trabalho que me proporcionou partilha pelo saber desde o início desta etapa.

Ao diretor de mestrado em Artes Plásticas, Profº. Catedrático Doutor Francisco Laranjo, pelas advertências que me disponibilizou na área da Pintura.

E por fim aos meus pais e irmã por toda a paciência e ajuda em todo o tipo de inquietações subjacentes à minha tese de mestrado, e a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a realização desta dissertação.

Resumo

A construção de uma Auto-representação foi desde sempre matéria de reflexão ao longo da História de Arte, sustentando problemáticas na procura de uma identidade, que permitem ao artista construir uma abordagem critica para a compreensão de uma realidade intimista.

Os sentimentos são considerados os principais impulsionadores na forma de viver, despertando diferentes reações na relação do homem com o meio que o rodeia, algo que no caso da arte, pode ser visível na auto-representação do artista, que aproveita para expor os seus pensamentos, e que promovem não só o bem-estar dele próprio, mas também o dos outros.

Ao longo deste trabalho apresenta-se assim, uma investigação geral acerca do enquadramento teórico e do desenvolvimento processual subjacente ao meu projeto na pintura, procurando analisar-se a escolha do sentimento como tema de destaque e de que forma se manifesta no trabalho prático, desenvolvido ao longo desta dissertação de projeto. Para tal é feita uma abordagem relativamente ao pensamento de *António Damásio*, expresso no seu livro "*A Estranha Ordem das Coisas*" possibilitando compreender como os sentimentos monitorizam o sucesso e o fracasso das ações do ser humano, e que por sua vez ajudam a construir e a melhorar o seu comportamento.

O Sentimento ao estar associado a uma junção de características que a nossa cultura transmite, consegue motivar o artista quer individualmente, quer coletivamente, sendo possível observar-se no contributo que a mulher teve no mundo da arte.

As mulheres, ao serem discriminadas durante muito tempo como artistas, não lhes foi concebido adquirir os mesmos conhecimentos que um homem artista obtinha, estando limitadas apenas à vida privada durante séculos, reservando-lhes apenas três papeis, tais como: de dona de casa, esposa e mãe, assumindo o seu destaque apenas no século XX.

Com isto, contextualiza-se o trabalho prático desempenhado por cinco mulheres artistas, nomeadamente, *Frida Kahlo*, *Celia Paul*, *Cindy Sherman*, *Cristina Troufa* e *Tao Xian*, que possibilitam compreender a transformação da arte feminina, e perceber em especial como influenciaram muitas outras artistas, a exprimir as suas composições, de forma positiva, ultrapassando determinadas barreiras, que refletem recordações do passado e que permitem aperfeiçoar as memórias que se vão construindo para o futuro.

Assim todos estes fatores permitiram desenvolver a construção do meu trabalho prático, ligado a um conjunto de sentimentos que adquiro face a experiências vivenciadas e sobretudo na procura de uma auto-reflexão, que obtenho de mim mesma e do mundo a meu redor.

Por fim apresenta-se o trabalho prático, desenvolvido a partir de vertentes como a Fotografia e a Pintura, resultantes de uma reflexão a nível visual, sobre este paradigma temporal e humano, que proporciona uma melhor focalização e intimismo com o observador, e uma reflexão nos resultados pictóricos obtidos.

Palavras-Chave: *Auto-Representação, Sentimento, Reflexão Psicológica, Anamorfose*

Abstract

The construction of a Self-representation has always been a matter of reflection throughout Art History, sustaining problems in the search for an identity, which allows the artist to build a critical approach to the understanding of an intimate reality.

Feelings are considered the main drivers in the way of living, arousing reactions in relation to man with the environment that surrounds him, something that in the case of art, can be visible in the artist's self-representation, who takes the opportunity to expose his thoughts, and that promote not only his own well-being, but also that of others**.**

Throughout this work, this general investigation about the theoretical framework and procedural development is presented underlying my project in painting, analyzing the choice of the feeling as a prominent theme and how it manifests itself in practical work, developed throughout this project dissertation. To this end, an approach is taken in relation to the thought of *António Damásio*, expressed in his book "The Strange Order of Things", making it possible to understand how feelings monitor the success and failure of human actions, and which in turn, to build and improve your behavior.

The feeling, when associated with a set of characteristics that our culture transmits, manages to motivate the artist, both individually and collectively, being possible to observe in the contribution that the woman had in the art world.

The woman, discriminated against as an artist for a long time, was not conceived to acquire the knowledge that an artist man acquired, limited only to private life for centuries, reserving only three roles for them, such as: housewife, wife and mother, assuming its prominence only in the 20th century.

This contextualizes the practical work carried out by five women artists, namely, *Frida Kahlo*, *Celia Paul*, *Cindy Sherman*, *Cristina Troufa* and *Tao Xian*, which make it possible to understand the transformation of female art, and in particular to understand how many other artists have led, to express their compositions positively, overcoming certain barriers, which reflect memories of the past and which allow to improve as memories that are being built for the future.

These factors have even persuaded, in the construction of my practical work, linked to a set of feelings that I acquire in face of the experiences lived and above all in the search for self-reflection, that I obtain from myself and the world around me.

Finally, practical work is presented, developed from aspects such as Photography and Painting, which presents a reflection at a visual level, about this temporal and human paradigm, which offers a better focus and intimacy with the observer, and a reflection no chosen pictorial results.

Keyword: *Self-representation, Feeling, Psychological reflection, Anamorphosis*

Índice

Agradecimentos 3

Resumo 4

Abstract 6

1. Introdução 10

2. Capítulo I- Sentimento 13

2.1 Breve Definição 13

2.2 Emoções 13

2.3 Sentimento de acordo com António Damásio 15

2.3.1 Procura pelo Bem-Estar 16

2.3.2 Construção de Sentimentos 17

2.4 No Fomentar da Cultura 18

2.5 Instrumento de reflexão no mundo da arte 20

3. Capítulo II-Sentimento na Auto-Representação 24

3.1 Auto-Retrato- Introdução Histórica 24

3.2 Sentimento como forma de expressão na pintura de Auto-Retrato 35

3.3 Sentimento como agente na Auto-Representação Feminina 36

3.4 Artistas que trabalham o Sentimento na Auto-Representação 40

3.4.1 Frida Kahlo: Dor, Corpo e Intensidade 40

3.4.2 Celia Paul: Empatia, Intensidade e Solidão 44

3.4.3 Cindy Sherman: Ironia, Grotesco e Feminismo 51

3.4.4 Cristina Troufa: Intimidade e Expressividade 57

3.4.5 Tao Xian: Distorção e Corpo 61

3.4.6 Conclusão 65

4. Capítulo III- Descrição do desenvolvimento metodológico do trabalho prático 66

4.1 Desenvolvimento de trabalho pictórico 67

4.2 Procura e recolha de imagens 67

4.3 Seleção e Manipulação de Imagens..... 73

4.4 Entendimento da passagem das imagens para o suporte 73

5. Conclusão..... 76

6. Bibliografia 80

7. Índice de Ilustrações..... 82

8. Catálogo de Pintura 87

Introdução

A palavra sentimento deriva do latim *sentimentum*, correspondendo a um estado afetivo, que todos os seres humanos expressam mediante diferentes acontecimentos que vivenciam ao longo do seu quotidiano, possibilitando uma maior compreensão de nós mesmos e a promover um bem-estar psicológico mais saudável.
Ao longo da História de Arte, foram inúmeros os artistas que utilizaram o sentimento como metáfora nas suas obras, expondo não só uma intencionalidade crítica, mas retratando também aspetos relacionados com as suas experiências de vida, que refletem sobre a sociedade e sobretudo sobre si mesmos.

Os sentimentos ao serem os principais impulsionadores na forma de viver, despertam diferentes reações na relação do homem com o meio que o rodeia, afetando-o quer individualmente como coletivamente, algo que no caso da arte, pode ser visível na Auto-Representação do artista, que transpõe os seus altos e baixos na vida.
Neste sentido, esta investigação, teve como principal objetivo uma apresentação teórica, relativamente ao desenvolvimento metodológico e processual do meu trabalho de pintura. Optei por escolher abordar o sentimento como tema alvo de reflexão, pois para além de ser um fenómeno observável nas mais variadas áreas de trabalho é um tema utilizado por muitos artistas, que recorrem sobretudo à Auto-Representação, como ferramenta responsável na expressão de pensamentos, ideias e traumas, procurando despertar diferentes reações no espectador, numa espécie de busca por um autoconhecimento e reflexão.

Esta investigação está assim dividida em três capítulos muito importantes para a compreensão de uma contextualização e enquadramento teórico do meu trabalho prático na pintura.
No primeiro capítulo é efetuado, primeiramente uma apresentação geral sobre a definição de sentimento, tendo em conta aquilo que consiste e ao modo como o termo é referido.
De seguida é abordado uma breve distinção entre as emoções e os sentimentos, pois apresentam diferentes designações, apesar de ambas as palavras serem sinónimo uma outra em termos de linguagem comum.
O ponto de destaque, refere-se a um contexto especifico relativamente ao pensamento do neurologista *António Damásio*, que através do seu livro "*A Estranha Ordem das Coisas*" possibilitou a compreensão que papel dos sentimentos desempenha nas ações do ser humano, abordando o modo

como estes se desenvolvem e a sua influência na procura pelo bem-estar comum e fomentar da cultura.
A análise destes fatores proporcionou assim, uma importante reflexão sobre o sentimento como instrumento fundamental no mundo arte, sendo referido na última parte deste capítulo.

Quanto ao segundo capítulo, este inicia-se com o desenvolvimento uma contextualização teórica, relativamente à história da pintura de Auto-Retrato, que ocorre desde o século XV até aos dias de hoje, permitindo apoiar uma melhor compreensão sobre o modo como os sentimentos são expressos a partir desta importante temática. Estes ao facilitarem no despertar de diferentes aspetos, um dos mais importantes, foi sem dúvida o contributo que a mulher obteve perante as desigualdades manifestadas ao longo da história da humanidade, uma vez que foram excluídas de um campo que era exclusivamente marcado pelo domínio masculino e por isso lutaram para se tornarem bem-sucedidas, possibilitando para que atualmente determinem decisões respetivas aos seus corpos e destinos.
Posto isto, no final deste capítulo é feita uma abordagem sobre cinco exemplos de artistas femininas, a saber *Frida Kahlo*, *Celia Paul*, *Cindy Sherman*, *Cristina Troufa* e *Tao Xian*, no qual em cada uma delas é mencionado diferentes características na construção das suas obras permitindo entender que para além de trabalharem o sentimento como forma de expressão na pintura de Auto-Retrato, refletiram e influenciaram algumas decisões no desenvolvimento do meu trabalho prático.
Por fim, no terceiro e último capítulo é feita uma descrição sobre o desenvolvimento metodológico que envolveu a realização do meu trabalho prático, estando o seu procedimento dividido em quatro partes.
A primeira parte corresponde a um esclarecimento quanto ao desenvolvimento do meu trabalho pictórico, mencionando as principais mudanças e escolhas que proporcionaram refletir sobre experiências de vida positivas e negativas, utilizando o sentimento como tradução para as minhas Auto-Representações.
De seguida é referido a procura e recolha de imagens principais, evidenciando a presença da Fotografia, como papel significativo, pois funciona com a finalidade de alcançar imagens em determinados enquadramentos, dos quais utilizo diferentes modelos, objetos simbólicos e cores de fundo, inspirados especialmente no trabalho fotográfico do artista coreano *Cho Gi Seok.*
Após a análise sobre a recolha de imagens, segue-se um esclarecimento quanto à manipulação e transformação das mesmas, sendo este procedimento muito importante para a construção das minhas obras pictóricas.

Quanto à última parte deste capítulo, esta termina com o entendimento da passagem das imagens para o suporte escolhido nas composições, descrevendo os fatores técnicos utilizados, que recorreram a um certo rigor e preocupação para a compreensão da temática no meu trabalho de pintura.

Todos os capítulos apresentados complementam-se enriquecendo para uma reflexão neste trabalho de projeto.

2. Capítulo I- Sentimento

2.1 Breve definição

A palavra Sentimento deriva do latim *sentimentum,* e é constituída através da junção da palavra *sentire* (sentir), cuja definição é perceber através dos sentidos, e do sufixo *"-mento"*, que é usado na formação de substantivos provenientes de verbos, com um sentido de ação ou de um resultado.

De modo geral, a palavra Sentimento define-se como um estado afetivo, comum a todos os seres humanos, e que o nosso corpo consegue expressar diante de acontecimentos que vivencia, produzindo emoções que o impressionam e que permitem a cada um de nós ter consciência do seu estado de alma. Para que o nosso estado de alma transmita sentimentos saudáveis, cabe ao nosso cérebro reagir com normalidade e positivismo, pois caso contrário leva a sentimentos negativos, como a tristeza, angústia ou a ira, podendo em casos mais avançados levar a uma série de perturbações, como o caso da depressão.

Os sentimentos relacionados às emoções impulsionam a viver e geram reações diversas na relação do homem consigo e com o meio.

O conhecimento da forma e do funcionamento de áreas específicas do cérebro sempre foi motivo de investigação na ciência para se compreender uma característica peculiar da espécie humana: o pensamento. O homem constrói ideias e é capaz de se comunicar através da simbologia da fala e da escrita. Esta capacidade de pensar está ligada diretamente à emoção. Para estudar as diferentes emoções que o ser humano é capaz de sentir é necessário entender as estruturas relacionadas a esses sentimentos. O conjunto de estruturas envolvidas nos processos emocionais designa-se de sistema límbico, que é desempenhado graças ao papel desenvolvido pela memória, que controla a nossa conduta e as respostas emocionais e fisiológicas que o nosso corpo adquire.

2.2 Emoções

Ao longo do século XX e até recentemente a emoção não era reconhecida como matéria de estudo, por ser demasiado subjetiva, apesar do excelente trabalho desempenhado por grandes nomes na ciência como Charles Darwin, William James e Sigmund Freud, que realizaram uma intensa análise sobre a expressão das *emoções*[1].

[1] Para mais informações consultar o livro: Darwin, C. The Expression of the Emotion in Man and Animals. Reino Unido: Jon Murrary, 1872;
Consultar o artigo: William, J. *What is Emotion?* Oxford University Press: Mind, 1884.

Nos últimos anos a ciência finalmente passou a considerá-la como objeto de estudo, ao realizarem diferentes procedimentos, em determinados indivíduos que possibilitaram coordenar a regulação da vida, uma vez que são as nossas experiências do quotidiano que conduzem ás emoções.

Nesse sentido, as emoções e os sentimentos apesar de serem sinónimos em termos de linguagem comum, ambos são caracterizados por designações distintas tanto a nível psicológico como a nível psíquico, pois enquanto as emoções equivalem a um conjunto de respostas neurais às nossas lembranças, os sentimentos são as respostas a este conjunto de respostas que a emoção traduz e a forma como o ser humano reage perante elas.

As emoções, ao corresponderem a um conjunto de respostas neurais, desempenham um papel fundamental na regulação da vida de um organismo, pois comprometem-se à sua sobrevivência, e para que sejam expressas, cabe a fatores importantes como a cultura e a aprendizagem atribuírem novos significados e modificações tanto no campo corporal, como no campo cerebral. Modificações que mais tarde influenciam e se tornam naquilo a que chamamos de sentimentos.

As emoções vão sempre depender dos sentimentos, visto que constituem o inicio e o fim de um desenvolvimento, refletindo o nosso interior, e governando o nosso exterior, do qual é possível detetá-las nos nossos movimentos corporais e expressões faciais, e sem qualquer exclusividade, isto é, todos os homens, sejam de que idade e cultura pertencerem, têm emoções e procuram compreender as dos outros a seu redor, com a finalidade de procurar a verdadeira felicidade.

As nossas mentes e o nosso comportamento são feitos devido às emoções que geram os nossos sentimentos e que a partir do momento que os sabemos gerir, temos consciência e capacidade para conhecer o mundo a redor e somos capazes de orientar os comportamentos de um organismo para a sua sobrevivência.

No regime pela sobrevivência é importante existir sentimentos, apesar das emoções também serem necessárias, uma vez *que "é o processo de sentir que alerta o organismo para o problema que a emoção começou a resolver"* (Damásio, 2013, p.339)

Grande parte das nossas respostas emotivas provêm de um conjunto de ações que altera o nosso o estado homeostático, uma vez que ao serem representadas na nossa mente podem desempenhar um estado agradável ou desagradável, fornecendo um ponto de vista que requer melhorar o bem-estar

futuro. Por isso, temos consciência que uma certa emoção está a acontecer, quando as nossas respostas emotivas levam ao aparecimento de determinados sentimentos, e uma vez conscientes destes, podemos ou não tentar perceber as razões pelos quais nos sentimos de determinado modo.
No geral as nossas emoções e motivações para além de estarem associadas a um individuo singular, funcionam em contexto social, estando na criação de respostas culturais.

2.3 Sentimento de acordo com António Damásio

Como foi visto anteriormente, com os recentes avanços a nível da neurociência o sentimento e as emoções são considerados campos altamente complexos. Existem variadíssimos autores que se debruçarem sobre o tema, como *Charles Darwin*, *William James* e *Sigmund Freud*, no entanto, devido ao facto de este trabalho ser uma tese de mestrado, e cujo foco fundamental da sua investigação é um trabalho teórico-prático, optou-se por selecionar a visão de um outro autor, nomeadamente, o neurologista *António Damásio*, uma vez que é através do livro "*A Estranha Ordem das Coisas*", escrito em 2017, que desenvolve uma análise critica que considera os sentimentos como os principais empreendedores da cultura e motores para evolução do ser humano, defendo que estes consistem em processos mentais conscientes.

São eles que nos permitem construir a nossa personalidade e retratar o interior do nosso organismo, traduzindo não só as nossas condições de vida a cada momento, mas também a incorporar um processo de sentir.
São o resultado de experiências de diferentes narrativas, que proporcionam ao ser humano informações importantes sobre o seu estado de vida em qualquer situação, causados tanto por um acontecimento registado nas nossas memórias, "*como a resposta aos pensamentos que estamos a ter"* (Damásio, 2017, p.152).

Na sua origem destacam-se duas condições essenciais, estando uma primeira associada aos sentimentos espontâneos e a segunda aos sentimentos provocados.
Os sentimentos espontâneos representam o fluir de um organismo, ou seja, tratam-se da regulação da vida de um organismo (seja ele bom ou mau), enquanto que os sentimentos provocados consistem numa alteração de imagens, que por sua vez conseguem alterar a forma como sentimos, desencadeando respostas emotivas através de pulsões, motivações, entre outros objetivos.

Assim, os nossos sentimentos são então gerados a partir de experiências de grande valor nas nossas vidas, com as quais temos uma *valência*[2] que as conta, isto é praticamente todas as coisas que governam ou não as nossas vidas são normalmente transmitidas por uma valência de emoções qualificáveis, como o bom ou mau, agradável ou desagradável, sendo estados qualificáveis.

Um estudo feito no laboratório de Rita Haari na Finlândia, e do qual Damásio concorda, refere-se ao modo como um grupo de seres humanos reflete estas situações emocionais, "*pois a cabeça, o peito e o abdómen são os <<teatros>> do sentimento mais frequentemente ativados" (*Damásio, 2017, p.*154),* ou seja, são estes os "palcos" onde surgem os nossos sentimentos.

Assim sendo, o comportamento do ser humano resulta de uma junção de características que a cultura transmite, estando sobretudo associados ao significado que o sentimento apresenta e do qual fazem parte as nossas recordações do passado e as memórias que vamos construindo do futuro, pois "*somos contadores de histórias inatos e gostamos imenso de contar histórias sobre o inicio das coisas"* (Damásio, 2017, p.18)

2.3.1 Procura pelo Bem-Estar

Na busca pelo bem-estar, são as nossas memórias que nos permitem ajudar a "*projetar a situação para um futuro imaginado e a antever as suas consequências" (*Damásio, 2017, p.*25),* possibilitando remediar qualquer tipo de sofrimento. No entanto a dor e o prazer também fazem parte de um conjunto de comportamentos sociais que o ser humano expressa, tornando-os parte de principais catalisadores de processos de compreensão e de solução de problemas, que promovem não só o bem-estar com os outros, mas também o bem-estar com ele próprio.

O nosso bem-estar depende ainda, do meio que nos rodeia e do papel que a memória desempenha, pois consente em recuperar diferentes acontecimentos, representados em diferentes narrativas. Estas narrativas correspondem a imagens marcantes da nossa mente, acompanhadas por um conjunto de sentimentos que criam um mundo mental paralelo, isto é um mundo associado aos nossos afetos.

As causas destes afetos podem ocorrer devido aos nossos gostos, pulsões, motivações, emoções, sendo estes os mecanismos responsáveis pela produção das nossas ações, "*cujas experiências se*

[2] Qualidade de uma experiência.

tornam nos sentimentos" (Damásio, 2017, p.146), acompanhando "*o desenrolar da vida no nosso organismo mentalmente, quer estejamos a aprender, a aprender a recordar, a imaginar, a raciocinar, a julgar, a decidir, a planear ou a criar"* (Damásio, 2017, p.146), pois todas as imagens que passam pela nossa mente, são acompanhadas por um sentimento e caso tivéssemos nascidos sem estes, seria impossível classificar qualquer tipo de imagem como bela, feia, agradável, dolorosa, etc.

Consequentemente, para António Damásio, "*os sentimentos indicam a mente, sem que profiram qualquer palavra, o bom ou o mau rumo dos processos da vida no respetivo corpo" (*Damásio, 2017, p.*26),* isto é, permitem classificar e desenvolver o nosso processo vital, estabelecendo uma importante relação entre o corpo e a mente, afetando-nos de "*modo intenso e bem direto"* (Damásio, 2017, p.27), levando os seres-humanos, a ponderar alternativas de comportamento, a interrogarem-se sobre a sua origem e destino, motivando soluções para os seus problemas, dependendo sempre da *homeostasia*[3].
O sentimentos tal como a homeostasia, estão assim relacionados, pois refletem experiências do estado de vida de cada ser humano, sendo os seus "*adjuntos mentais"* (Damásio, 2017, p.43), pois a vida não seria viável sem as características impostas pela homeostasia, que possuem os sentimentos *"como catalisadores das respostas que deram origem às culturas humanas"* (Damásio, 2017, p.44), motivando diferentes áreas como a arte, filosofia, ciência, etc.

2.3.2 Construção de Sentimentos

Para a construção de sentimentos, tudo depende da homeostasia, que tanto pode ser influenciada pelo amor, amizade, entre outros aspetos proporcionando o bem-estar e felicidade, como também pode ser manifestada por exemplos negativos como o stress, a tristeza que levam à depressão, influenciando não só o nosso corpo, mas também a nossa mente, sendo estes dois aspetos do mesmo ser.

Assim os "*sentimentos influenciam o processo mental a partir do interior e são indispensáveis devido à sua necessária positividade ou negatividade" (*Damásio, 2017, p.173), tornando as experiências mentais não só "fotografias captadas no momento", mas também como narrativas que ocorrem no nosso cérebro e que descrevem milhares de acontecimentos vivenciados.
Estes são colocados de acordo com o que a nossa mente indica, quase como se o nosso cérebro conciliasse mapas ou estruturas para os localizar.

[3] Condição associada às necessidades do nosso organismo para o equilíbrio e florescimento do corpo.

É possível ainda referir que o corpo e o sistema nervoso vão estar sempre em diálogo continuo, pois, parte da nossa interpretação e quase toda a nossa reação depende do sentimento, pois r*eagimos em conformidade e, se possível avisadamente (*Damásio, 2017, p. 193)

Em resumo, temos vindo a compreender que os sentimentos são os principais responsáveis para o governo das nossas vidas, desempenhando um papel fundamental nas nossas decisões, influenciando essencialmente o nosso pensamento, inteligência e criatividade, servindo para regular a nossa vida e serem "*fornecedores de informações necessárias para a homeostasia individual ou social"* (Damásio, 2017,p.196), tornando-nos melhores seres humanos e mais responsáveis pelo nosso futuro e pelo futuro do próximo. Pois aquilo pelo qual *ansiamos e a forma como encaramos a vida que nos espera depende de como se viveu o passado, não só em termos objetivos e factualmente verificáveis, mas também dependendo do modo como os dados objetivos foram vividos ou reconstruídos nas nossas recordações (*Damásio, 2017, p.*199),* por outras palavras, o ser humano ao agir em sociedade depende do modo como reage aos fenómenos culturais e das imagens que a nossa memória transmite, permitindo aos sentimentos serem os principais responsáveis pela sua manipulação.

2.4 No Fomentar da cultura

Ao longo dos anos, os organismos unicelulares ao desenvolverem-se necessitaram de encontrar condições básicas pertencentes aos seus ambientes, com a finalidade de possuírem um melhor funcionamento de vida. Para tal a origem da mente humana foi então obtida devido à relevância dos sentimentos, de imagens fornecidas para a formação da memória (que levou a um imenso registo de narrativas) e sobretudo a uma junção do sistema nervoso com o corpo, que favoreceu a capacidade de produzir novas ideias e motivar na procura de soluções que possibilitaram compreender se o esforço de cada individuo resultou para atingir determinados resultados, e a responder a necessidades fundamentais.

Este conjunto de fatores muito importantes permitiu desenvolver soluções para os problemas detetados pelo homem e a erguer novas oportunidades para o funcionamento do processo de manutenção da vida, solicitando um enorme trabalho de regulação e precisão em cada organismo, sendo que em cada um deles, os sentimentos passaram a designar-se como "júri de um processo cultural criativo".

Por consequente, a verdadeira designação a que hoje referimos de "culturas", teve assim a sua origem, devido aos comportamentos sociais ocorridos há milhares de anos em organismos pertencentes a mentes inovadoras, e do qual António Damásio destaca uma possibilidade muito importante no seu desenvolvimento.

Por outras palavras, para o autor, a mente de cada individuo, conseguiu diferenciar dois fatores muito importantes, correspondentes a um mundo exterior ao seu organismo e a um estado interior vivido através dos sentimentos, o que permite desenvolver no sistema nervoso, o registo de mapas de objetos e acontecimentos, criando assim diferentes perspetivas.

Após a formação das consciências do ser humano começarem a evoluir, estas foram enriquecidas através de imagens que a memória representava, permitindo adquirir a capacidade de apreender e recordar, relacionando factos e acontecimentos, e gerando narrativas que exigiram intenções sociais e coletivas. Mais tarde, surgiu uma função indispensável na mente cultural, que ao estar associada à palavra Play (que em inglês significa jogar) permite comparar "*um movimento de imagens na mente, reais ou inventadas"* (Damásio, 2017, p.255) a uma hipótese de infinitas combinações de significados e sons que somos capazes de fazer;

Por consequente, os seres humanos, ao colaborarem uns com os outros, conseguiram atingirem resultados favoráveis nas suas ações e as respostas culturais ganharam forma através de um movimento ligado às emoções, que ocorrem nos nossos organismos, favorecendo a uma construção de *"sentimentos que motivam as intervenções culturais" (*Damásio, 2017, p.*256).*

De um modo geral, para que o processo cultural conseguisse existir e permanecer, foi preciso estarem presentes os sentimentos, tanto positivos como negativos, obrigando a mente a mover-se e a colocar-se em ação.
A capacidade de pensar ao ser influenciada pelos sentimentos, conseguiu motivar o ser humano quer individualmente, como coletivamente, envolvendo "*não só aquilo que sentimos como sendo realidade aqui e agora, mas também uma realidade tal como previmos que pudesse acontecer*" (Damásio, 2017, p.258).

2.5 Instrumento de reflexão no mundo da arte

Determinadas áreas de estudo como a ciência, a filosofia e a arte serviram-se de uma vasta gama de sentimentos, do qual foram desenvolvidas graças ao sofrimento e à preocupação de enigmas causados pela realidade, que levaram diferentes seres humanos a formularem explicações científicas e religiosas para os seus problemas, despertando comportamentos destrutivos nas suas ações, que desencadearam em guerras.

Todos estes fatores, foram obtidos graças a manifestações culturais e coletivas que influenciaram na criação de novas invenções que até hoje são as principais responsáveis pelo desenrolar da modernidade, possibilitando cada individuo quebrar o seu isolamento e a contribuir para uma junção da sociedade, obtendo melhores resultados de vida e uma estabilização da homeostasia individual, reduzindo o stresse e promovendo a um aumento do prazer e fluidez cognitiva.

No caso da arte, é impossível imaginar o nascimento desta, sem que um artista se expresse ou se debata com problemas implícitos pelos sentimentos, pois desde o principio da humanidade, que as artes estiveram presente nas mais variadas formas de representação, que o homem necessitou para retratar processos de desenvolvimento psíquico, social e cultural do mundo a seu redor, mesmo não tendo o domínio total da linguagem e da escrita. Exemplo disso, é o caso da pintura rupestre, que o homem necessitou como recurso para transmitir informações entre si, de modo a garantir a sua sobrevivência.

No entanto, o homem pré-histórico ao utilizar esta função informativa, acabou por criar uma possível tentativa de identidade e simultaneamente de eternidade ao deixar marcas das suas mãos gravada em paredes.
Assim é possível considerar que ainda hoje a linguagem pictórica continua em constante desenvolvimento evolutivo nas nossas vidas, influenciando tanto a nível fisiológico, como a nível psíquico.

A arte conduz assim a um encontro com processos psicológicos profundos, que contribuíram para a formação da nossa personalidade individual que independentemente das diversas formas artísticas existentes, todas elas estiveram ligadas na origem de uma intensa afabilidade, que resultou de sentimentos gerados em comunidade.

A linguagem artística manifestou uma importante função homeostática, que veio a influenciar a gestão da vida ao longo do tempo, que para além de ser entendida através do desenvolvimento da escrita e da fala, é através da comunicação das emoções e do inconsciente que melhor se manifesta.

Neste sentido, a arte é uma importante ferramenta na expressão de sentimentos, ideias, traumas, pensamentos (entre outros) a fim de permitir ao ser humano a capacidade de autoconhecimento e de reflexão, proporcionando um caminho para a compreensão da realidade.
Apesar da escrita e da fala serem importantes formas de transmissão na arte, é a pintura aquela que melhor se exprime, uma vez que consegue expressar de forma espontânea, noções de fator psicológico e que de alguma forma não encontravam uma forma de comunicação fácil e tão precisa. Neste caso, a arte apresenta-se como um importante recurso, que permite não só melhorar a qualidade vida, como traduz as nossas emoções e sentimentos, que possibilitam na procura do eu.
Estes sentimentos podem ser relacionados com dificuldades interpessoais, com inseguranças e ansiedade, que por meio da produção artística, ao criar novas perspetivas constrói uma realidade que proporciona o alcance de uma certa harmonia e bem-estar.

Refere-se o *Romantismo Alemão* como exemplo que reflete sobre esta noção de sentimento, pois o seu principal objetivo consistia em realçar o papel do "eu", o papel das emoções e sobretudo o valor da arte, surgindo num contexto de oposição a movimentos como o *Racionalismo* e *Iluminismo*, existentes na época anterior e que foram marcados por fortes mudanças sociais, culturais e politicas causadas pela Revolução Industrial, criticando o homem materialista.
O objetivo do romantismo alemão consistia numa harmonia e cura do mundo, criando uma síntese na arte, filosofia e ciência, que se baseava na Idade Média, pois esta era vista como o período mais simples de toda a cultura, desenvolvendo temas relacionados com a paixão, o mistério, a individualidade e a alma.

O seu termo passou a ser utilizado num movimento artístico e filosófico, que valorizava as ideias do movimento alemão chamado *Strürm und Drang*, uma vez estes refletiam essencialmente sob o sentimento e a natureza, como elementos fundamentais para a construção de obras artísticas, dos quais o artista exprimia aspetos relacionados com a sua personalidade.
Neste sentido, os lugares simbólicos que serviam de manifestações de pensamentos, anseios e locais para fantasiar e imaginar, eram muitas das vezes vales nebulosos, florestas e ruínas de alguns mosteiros medievais, que pareciam fazer parte de mitos e histórias antigas.

Destaca-se aqui o autor *Caspar David Friedrich*, como um dos mais iconográficos pintores do romantismo alemão, cujas paisagens se destacavam pelo simbolismo que pretendiam transmitir, possuindo uma atmosfera nostálgica sob dramáticos efeitos de luz.

Na pintura "*Caminhante sobre o Mar de Névoa*" (Figura 1), é possível observar-se a sua grande admiração pela paisagem, mediante a figura solitária que confronta a natureza, pois a sua silhueta escura aparece em primeiro plano a olhar sobre o nevoeiro, as montanhas que estão a uma grande distância, levando o espectador a querer saber o que está para além.
Deste modo, a sua pintura pode ter várias interpretações que variam desde metáforas sobre o futuro, uma reflexão sobre a desvalorização do ser humano perante a natureza, até à consideração que todas as personagens das suas obras são auto-retratos, aparecendo maioritariamente de costas a olhar para o horizonte.

Para finalizar, avalia-se a existência da arte como algo muito importante na vida do ser-humano e do qual este mediante dela, é capaz de refletir e observar milhares de acontecimentos sobre os mais variados assuntos.
Ao alcançar o saber pela humanidade, deduz-se que é através dela, que o artista transpõe os seus altos e baixos da vida, estabelecendo uma forte conexão entre o autor, a obra e sobretudo com o espectador. O espectador ao relacionar-se com a obra, compete a ele identificar-se ou avaliar aquilo que fora representado, resultando numa forma de conhecimento e aprendizagem.
É saber apreciar o passado, o presente que estamos a viver e o futuro que ainda está por acontecer. É essencialmente ser eternizado.



Figura 1. Caspar David Friedrich, *Wanderer above the Sea of Fog*, 1817. Óleo sobre tela, 95x75cm. Hamburger Kunsthalle, Alemanha.

3. Capítulo II- Sentimento na Auto-Representação

3.1 Auto-Retrato- Introdução Histórica

O auto-retrato é considerado como uma das temáticas mais complexas de se abordar na história de arte, uma vez que o artista expressa a sua visão face ao mundo que o rodeia revelando a sua identidade e proporcionando uma auto-reflexão que coloca em causa as suas qualidades artísticas, relativamente ao uso de técnica e de expressão. *"Aparentemente, na auto-representação o outro deixa de existir; o outro é o pintor mesmo. Quando ele se representa, a reflexão do olhar fecha-se sobre si"* (Gil, 2005, pg.49).

Embora fizesse parte de diversos desenvolvimentos culturais, este processo começou a ser frequente a partir do século XV, sobretudo na Europa, no qual inicialmente os artistas eram considerados como artesãos, impedindo-os de enaltecer a sua imagem e respondendo apenas às necessidades dos seus clientes. No entanto a partir do início do século XVI, os artistas ao não terem suficientes capacidades monetárias para pagar modelos, começaram a representar-se a si mesmos, passando a existir uma maior produção de autobiografias que frisavam as qualidades das suas criações artísticas.
De certo modo, envolve uma identidade artística, que influenciou fortemente o seu lugar e papel na sociedade, em diferentes períodos da história, refletindo experiências de vida, íntimas e honestas, "*porque tudo no olhar do pintor se concentra na sua própria imagem, esta absorve tudo o que o rodeia, e reenvia-o, centrando ainda mais (pela composição que aprisiona) os elementos da representação"* (Gil, 2005, pg.49).

Na antiguidade, nomeadamente Egipto, Grécia e Roma, os auto-retratos eram muito poucos, e os únicos retratos que existiam pertenciam a governantes e oficiais, como forma de eternização e homenagem à sua imagem, aparecendo maioritariamente na representação de bustos, moedas e medalhas.
No Egipto mencionam-se os auto-retratos do escultor Bak que pertencia ao reinado do faraó Akhenaton, enquanto que na Grécia apenas em textos descobertos centenas de anos depois existe a referência do auto-retrato, mas segundo o historiador *Plínio* a primeira alusão a um auto-retrato, foi a partir de um espelho, feito por uma artista feminina, chamada Laia de Cyzius.

Neste sentido, todos estes fatores que rejeitavam o desenvolvimento de trabalhos manuais durante a Antiguidade conseguem justificar o porquê de existir tão pouca informação relativamente à história de arte naquela época, que apesar de fornecer alguma informação sobre auto-retratos, é impossível descobrir o seu ponto de partida.

Por sua vez, a Idade Média foi marcada por um período sombrio, provocado pela queda do Império Romano e da Peste Negra, no qual o ser humano se preocupava exclusivamente pela sua salvação pessoal.

O auto-retrato, teve assim que esperar pelo seu desenvolvimento até à época em que o Renascimento se sucedeu, isto é, no século XV, pois o retrato naturalista não existiu durante a Idade Média e poucos eram os artistas que se dedicavam à pintura. Os únicos que o faziam, dependiam de uma adoração a Deus, manifestado pelo registo de iluminuras preservados em livros.

Até o século XIII, a criação destes livros continha textos religiosos que eram realizados em Mosteiros, dominados por monges alfabetizados que tinham acesso à Bíblia e que permitiram tornar a caligrafia um papel central nestas produções. Passaram assim, a incorporar versões miniaturas de si mesmos, presentes na inicial de uma iluminura, de forma irónica e consciente, que instaurava aos poucos a representação do auto-retrato.

Estas iniciais eram determinadas por uma certa minuciosidade e rigor, com o qual o artista individual ficava responsável, destacando-se por exemplo a iluminura criada pelo artista Ruffillus (Figura 2), que ao reproduzir a letra R numa iluminura, apresentou um auto-retrato ligado a elementos decorativos como figuras míticas.



Figura 2. Ruffillus, *Iluminating the Initial R from the lives of the Saints,* século 12. Pergaminho, 44,8x 30,5cm. Bilioteca Bodmeriana, Geneva.

O renascimento do artista, sucedeu-se no século XV, influenciado pelo interesse de artistas em textos e artefactos clássicos e pelo culto romano face à arquitetura e à arte que permitiu uma evolução em técnicas de produção artística, *como a "invenção" da perspetiva por Filippo Brunelleschi* [4] (Hall.J, 2015, pg.31) e a *tinta a óleo por Jan Van Eyck*[5](Hall. J, 2015, pg.31), em busca de uma perfeição na representação pictórica.
Com isto, também a história do auto-retrato floresceu em 1500, graças ao aumento de espelhos de vidro, considerando-se Giotto di Bondone o seu principal percursor.

Os espelhos foram cruciais para o desenvolvimento do auto-retrato, que tornou importante a credibilidade do artista, pois ao refletir-se, conseguia distorcer a perceção da realidade, trabalhando ilusões, quase como se os seus observadores examinassem o seu interior refletido.
Com isto, era mais importante a forma como o artista dava uso ao objeto em si, do que à realização da sua própria imagem.

Na obra "*O Retrato dos Arnolfini*" (Figura 3), realizada por Jan Van Eyck em 1434, existe a presença de um espelho circular pendurado no meio da parede atrás do casal, sendo um retrato conhecido por apresentar um ambiente doméstico. Para além dos Arnolfinis serem refletidos no espelho, o próprio pintor aparece refletido em miniatura no escudo côncavo, escrevendo na parede de cima "*Jan van Eyck esteve aqui*".
Mais tarde, acabara por realizar o seu primeiro auto-retrato, contra um fundo escuro, apresentando-se com um turbante na cabeça (Figura 4).

Outra figura-chave deste gênero, foi sem dúvida o artista renascentista Alberti, fascinado tanto pela teoria como pela prática, realizando o primeiro auto-retrato independente em bronze (Figura 5), acreditando que os espelhos eram uma forma de demonstração ao espectador sobre um caminho na busca pela perfeição.

[4] Tradução de autor de: "*Filippo Brunelleschi 'invents' single-point perspetive*".
[5] Apesar de ter sido Van Eyck o artista que melhor se destacou no uso desta técnica de pintura a óleo, foi Giotto, juntamente com os contemporâneos que iniciaram o seu procedimento.



Figura 3. Jan Van Eyck, *O Retrato dos Arnolfini*, 1434.
Óleo sobre tábua, 82x60cm. National Gallery, Londres.



Figura 4. Jan Van Eyck, *Retrato do Homem de Turbante Vermelho,* 1433. Óleo sobre painel, 26x19cm. National Gallery, Londres.



Figura 5. Alberti, *Auto-Retrato*, 1435.
Bronze, 20,1x13,55cm. National Gallery of Art, Washington.

Estes fatores, persuadiram o auto-retrato do século XV, numa conquista independente, que traduzia a conceção do artista como herói cultural, que muitas das vezes se relacionava com o mito do prodígio infantil, ou seja, tratava-se de uma forma do artista se mostrar agradecido por este interesse na arte, que se manifestou desde criança.
Grande exemplo, foi o pintor gravador alemão Albrecht Durer, tornando-se famoso fora de Itália pela sua arte e aparência, que se manifestava pelo seu cabelo e pelas suas mãos.

Durer marcou o uso auto-retrato, não só pela frequência com que se pintava em séries, mas também por assinar as suas obras, o que não era comum entre artistas da época, imortalizando a sua imagem enquanto artista. O seus auto-retratos mais importantes foram realizados nos anos 1498 (Figura 6) e 1500 (Figura 7), sendo que o primeiro o apresenta em meio perfil, diante de uma janela com vista para uma paisagem verdejante, e o segundo manifesta um rosto frontal de aspeto sombrio, contra um fundo escuro e com a mão direita apoiada no peito, considerando-se um sinal de rutura na simetria e uma correspondência à figura de Cristo.



Figura 6. Albrecht Durer, *Auto-Retrato com luvas*, 1498.
Óleo sobre madeira, 52x41cm. Museu do Prado, Madrid.



Figura 7. Albrecht Durer, *Auto-Retrato*, 1500.
Óleo sobre madeira, 67,1x48,9cm. Alte Pinakothek, Munique.

Durante o século XVI, o artista começou a ganhar fama pelo seu trabalho, tornando-se extremamente rico, o que fez estar em pé de igualdade com a classe nobre, apresentando o auto-retrato a partir de um certo altruísmo e ironia.

Diego Velázquez, é também o exemplo de um artista que adquiriu grande fama ao longo do tempo, uma vez que em 1656, opta por pintar o quadro "Las Meninas" (Figura 8) a pedido do rei, retratando toda a família real espanhola no seu estúdio, que vão desde os criados, ao rei e rainha refletidos num espelho, à infanta Margarita Maria de cinco anos e ao próprio artista. Esta obra foi relevante, pois para além da ambição sobre a importância do artista na pintura, Velázquez atribui uma ideia de como todas as personagens estão a olhar para o espectador do quadro, manifestando-se num auto-retrato de grande domínio pictórico. Por outro lado, a posição social de vários artistas, fê-los apresentar uma grande variedade de papéis e formas durante um determinado período de tempo. Considera-se Rembrandt como o primeiro artista a dar uso ao auto-retrato sistematicamente, tendo sido o primeiro faze-lo no século XVI (Figura 9).



Figura 8. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656.
Óleo sobre tela, 3,18x2,76m. Museu do Prado, Madrid.

Produziu mais de 50 auto-retratos a partir de diferentes técnicas como a pintura, o desenho e a gravura, apresentando como objetivo uma incomparável autobiografia que mostra as suas feições desde a sua juventude até a velhice, sob diferentes expressões e poses que expõem sinceridade, e que alguns historiadores de arte analisam estes auto-retratos como os pontos altos e baixos mais significativos na vida de Rembrand.

Graças ao trabalho que desempenhou ao longo da sua vida, após o seu falecimento, a ideia do Auto-Retrato, beneficiou outros artistas a representarem-se de várias formas e técnicas.



Figura 9. Rembrandt Van Rjin, *Auto-Retrato com boina e olhos arregalados,*1630.
Gravura sobre papel, 5x4,5cm. Rijksmuseum, Amesterdão.

Nos séculos XVII e XVIII, surgiram novas mudanças no mundo da arte, cuja a procura de uma autenticidade passou a ser uma das maiores preocupações na pintura de auto-retrato, assim como a sua comercialização, aumentando a venda de exposições abertas ao público, casas de leilão, retratos, paisagens e cenas de gênero, que por sua vez atribuíram uma maior liberdade para os artistas, de representarem as suas obras de acordo com um registo aristocrático, isto é, depois da revolução francesa. No entanto no século XIX, período designado por Modernismo, os artistas passaram a rejeitar a pintura

histórica e de género, alcançando temas mais simples, saindo dos seus ateliês para pintarem ao ar livre, captando desta forma a luz e cor da paisagem em diferentes horas do dia. Dos principais percursores, destacam-se artistas como Monet e Cézanne, que pretendiam captar estas sensações a partir de uma grande expressividade estética.

Quanto ao auto-retrato, o artista preocupou-se em registar a sua vida privada, que revelava não só um caracter fisiológico, mas especialmente um caracter psicológico, repleto de honestidade. Esta necessidade de Auto-Representação, foi marcada por angústias que o artista vivenciava numa sociedade conturbada, com guerras e aparecimento de avanços tecnológicos, começando a pintar-se a si mesmos tal como eram, estabelecendo um contacto direto com o espectador.

Vincent Van Gogh foi o artista que melhor se evidenciou nesta época, pelo domínio do estilo neo-impressionista, marcado por pinceladas largas, cores vibrantes de grande contraste, utilizando os auto-retratos como forma de expressão das suas crises existenciais (Figura 10).

O objetivo deste modernismo, deu-se graças a uma preocupação do artista na busca por novas formas e estilos que quebraram com o academicismo, permitindo uma maior liberdade de expressão artística, algo que a Auto-Representação não ficou alheia, pois para além de representar uma eternização e preocupação do eu, o artista conseguiu acabar com a ideia de que apenas servia para cumprir as vontades artísticas da igreja ou da alta classe.
Graças a estas alterações, no final dos séculos XVIII e XIX, o auto-retrato surge devido ao nascimento da arte contemporânea, que mostra como o artista verdadeiramente é perante a sociedade, influenciando na criação da pintura abstrata, que ao acabar com a ideia de tudo aquilo que era considerado como ilusão, quebrou barreiras impostas pela pintura tradicional, algo que também esteve presente na representação do auto-retrato, que deixa de se centrar apenas no rosto, e passa a valorizar o corpo do artista, por meio de outros mecanismo como a escultura, a fotografia e vídeo.

O auto-retrato começou então a perder o seu sentido místico, adquirindo de certo modo, um caráter mais grotesco, transformando-se em imagens de consumo rápido, onde o artista preocupa-se mais em canalizar as suas experiências nas suas obras de arte, do que guardar as suas memórias.
A temática do auto-retrato ganha assim novos sentidos, muito para lá da mera representação física e psicológica do seu autor, libertando-se completamente de estilos ou pré-requisitos, e conquistando assim novos territórios e significados.

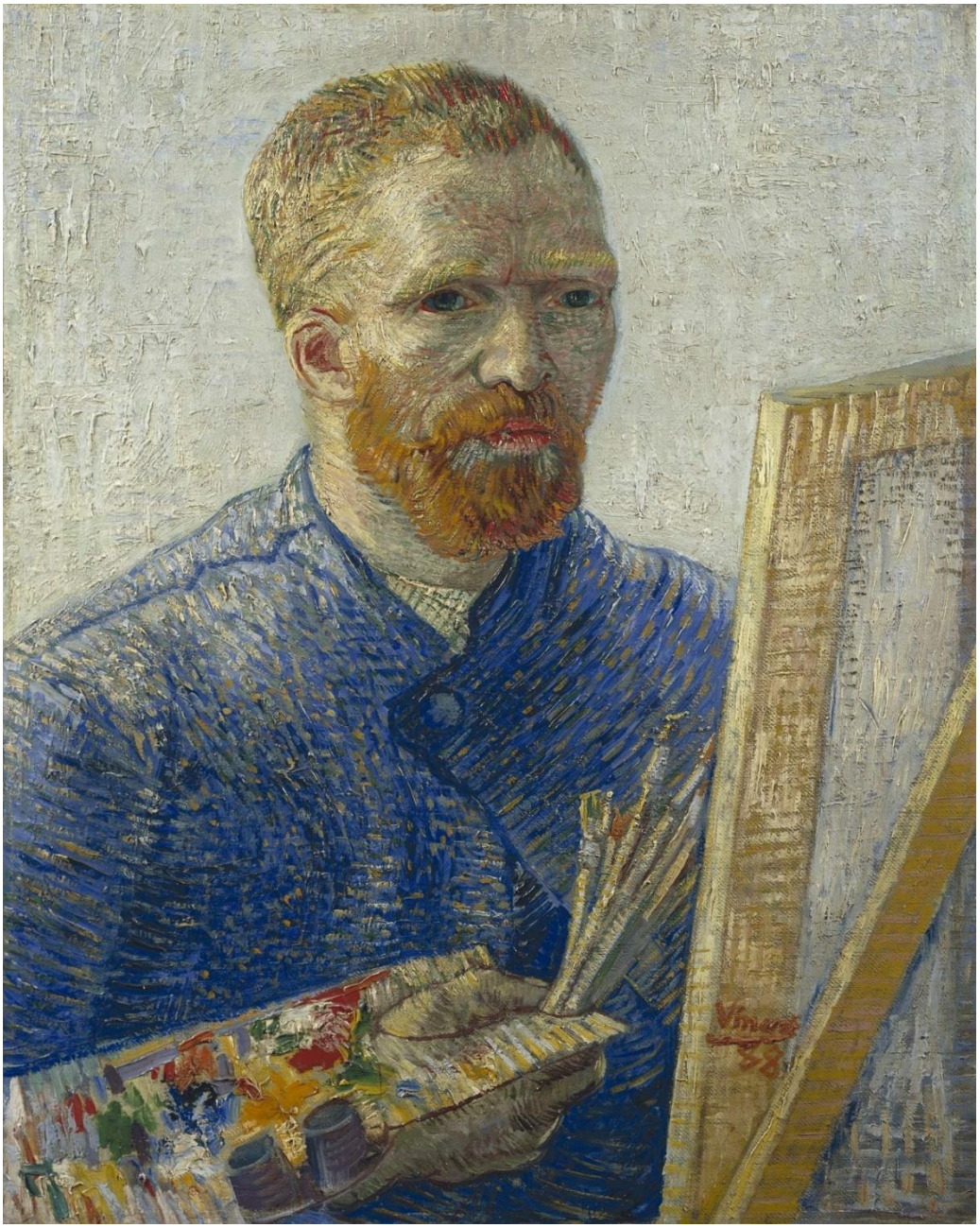


Figura 10. Vincent Van Gogh, *Auto-Retrato como pintor*, 1887.
Óleo sobre tela, 65,1x50cm. Van Gogh Museum, Amesterdão.

3.2 Sentimento como forma de expressão na pintura de Auto-Retrato

A procura pela representação da própria imagem permitiu ao artista conhecer-se a si mesmo, contribuindo para uma importante eternização da sua imagem e sobretudo para uma definição de identidade artística, cultural, social e filosófica.

Os auto-retratos, neste sentido são, "*divertidos, experimentais, teatrais e muitas outras coisas"*[6] (West. S, 2004, pg.178), estabelecendo ao espectador narrativas das suas vidas, que por sua vez acedem às suas autobiografias. O espectador, ao observar um auto-retrato, além de tentar compreender a vida do artista, através da sua própria representação, tenta principalmente entender os sentimentos que foram expressos no momento em que a obra foi produzida. Todo este fascínio pela vida íntima dos artistas, surge em meados do século XV, que proporcionou o desenvolvimento de uma visão de si mesmos e ao registo de memórias e pensamentos. No entanto só a partir do século XVIII é que foi possível o florescimento dos artistas, devido ao interesse público pela arte.

Na construção de uma auto-representação, os artistas utilizaram vários mecanismos que foram muito importantes para exporem a sua identidade, um deles foi sem dúvida o uso da máscara, sobretudo a partir do século XX, como prática de disfarce que permitiu ocultar quem o artista verdadeiramente era, muitas vezes de forma irónica, colocando em prática funções como olhar e decifrar o que estava expresso. Marcel Duchamp foi um exemplo de como o disfarce era utilizado para retratar diferentes papeis impostos pela sociedade.

Outro aspeto de destaque, trata-se da representação do artista, na busca pela sua afirmação e individualidade. Apesar desta característica ter sido desenvolvida no século XX, foi no século XIX, que melhor se concretizou, abordando pensamentos de grande instabilidade emocional, social e pessoal.

Neste sentido, em auto-retratos de séculos anteriores, observa-se uma analise de narrativas de artistas que tentam explorar os seus estados de espirito, como o caso do artista Van Gogh, que influenciou muitos artistas até aos dias de hoje a procurarem interpretar e exprimir as suas emoções e sentimentos num mundo da arte. "*Os seus auto-retratos mostram inovação e habilidade artística"*[7] (West. S, 2004, pg.181), ao revelar os seus problemas psicológicos, aliados a uma imagem negativa, ligada muitas vezes ao tema da Morte. Mais tarde, possibilitou para que no século XX, a instabilidade mental passasse a ser compreendida de forma mais consciente, originando novos movimentos artísticos como o surrealismo e o expressionismo, dos quais os artistas expressaram as suas motivações, baseadas em teorias

[6] Tradução de autor de: *"Self-portraits can playful, experimental, theatrical, and many other things"*.
[7] Tradução de autor de: "*His self-portraits show artistic innovation and skill*".

freudianas e impulsos sexuais do ser humano. Artistas como Schiele e Frida Kahlo, fizeram uso da sua própria representação por obras de caracter metafórico, explorando os seus comportamentos psicológicos.

A partir dos anos 70, os artistas recorreram a outros dispositivos para desenvolverem as suas obras, utilizando outros métodos de auto-representação que não fossem necessariamente por meio da pintura. Com isto, o uso do corpo, foi outro aspecto importante para a auto-representação, que apesar de ter sido explorado através de diferentes formas ao longo da história de arte, começou a ser tratado maioritariamente a partir do século XIX, pois existia uma necessidade de explorar o corpo e a beleza na cultura ocidental, assim os artistas aproveitaram a hipótese de explorar esta ideia cultural, que a sociedade possuía de um corpo ideal.

Atualmente, a auto-representação por meio dos sentimentos é desenvolvida com maior facilidade, graças ao papel da globalização e das novas tecnologias, sendo esta, referencia para aprofundar com maior liberdade temas relacionados com o género, a sexualidade, a etnia e o corpo.
De um modo geral, o auto-retrato permite ao artista estabelecer uma forte relação consigo mesmo, implicando um autoconhecimento e partilha com o espectador, propondo a hipótese de este se reconhecer no que fora expresso, e sobretudo aos seus próprios "fantasmas".

É através dos sentimentos que o artista consegue refletir sobre quem ele realmente é e qual o seu principal desempenho no mundo da arte, conservando a ideia de que a auto-representação é necessária para gerações futuras de artistas que pretendem alcançar a visão do seu próprio olhar e atingir a sua singularidade.

3.3 Sentimento como agente na Auto-Representação Feminina

Os Sentimentos, ao longo da história de arte desempenharam um papel que facilitou o despertar de diferentes fatores, como já fora mencionado, sendo que um dos mais importantes, foi o contributo que a mulher obteve perante as desigualdades manifestadas ao longo da história da humanidade, para se tornar bem-sucedida num campo que era exclusivamente marcado pelo domínio masculino, possibilitando para que atualmente determinem decisões respetivas aos seus corpos e destinos.

A integração das mulheres, durante séculos, foi excluída diversas vezes pela história de arte, por motivos que vão desde a utilização de diferentes formas de arte (como a têxtil, que por ser produzida por mulheres, não era considerada como arte, mas sim artesanato) e sobretudo pelo facto de as mulheres não terem acesso à educação e muito menos a uma formação artística.

As mulheres não só eram excluídas de frequentar instituições de arte, como também eram "*impedidas de persuadir a forma masculina nua, o que era visto como essencial para dominar a arte do desenho"*[8] (Tsjeng. Z, 2018, pg.10), passando a registar temas correspondentes à natureza-morta e a auto-representação, trabalhando décadas para alcançarem o sucesso que pretendiam.

Apesar de terem sido aceites mais tarde pela indústria artística, foram usadas maioritariamente como objecto de tema na pintura, servindo para a representação de muitos retratos que as apresentavam em papeis de deus, figuras históricas ou religiosas ou como exemplos simbólicos para retratar a beleza na pintura, principalmente a partir da época renascentista italiana, que por sua vez se expandiu pelo resto da Europa. Esta relação que existia entre a beleza e o retrato feminino, permitiu estabelecer uma idealização quanto aos retratos de mulheres, que perdurou até século XIX, abrangendo novos papeis que as tornavam heroínas.

Estas limitações que apenas eram restritas para as produções artísticas de pintores, passaram-se também a ser admitidas por artistas femininas que idealizavam outas mulheres, e até mesmo elas próprias. Para Shearer West, no seu livro, apresenta a artista *Catharina Van Hemessen* (Figura 11) que no século XVI se retratou a si mesma, a segurar uns pinceis e uma paleta, considerando-se a primeira artista feminina a pintar-se no ato de produção artística, sendo um modelo para outros auto-retratos de artistas mulheres que se representavam numa postura profissional, numa altura em que muitos artistas como Durer, tentavam enaltecer as suas posições enquanto pintores.
Além de começar de começar a ganhar reconhecimento por parte de outros artistas, foi um momento de grande conquista para o público feminino.

Outro exemplo, famoso é o auto-retrato "*La Pittura*", da artista italiana Artemisia Gentileshi do século XVII (Figura 12), que ao retratar-se a pintar, apresentou este ato como um trabalho árduo e de enorme rigor, que promoveu outras artistas a representarem-se de acordo com diferentes táticas de singularidade. Estes auto-retratos permitiram com que o público feminino quebrasse regras relativas aos seus papeis convencionais, interpretadas por uma certa ironia e proibição.

Shearer West, aborda ainda Laura Knight (Figura 13), que se retratou como manifesto ao protocolo instaurado pelas academias artísticas, no século XIX, representando-se a si mesmo a pintar uma modelo nua, definição de conquista enquanto artista.

A partir do século XX, a quebra destes princípios que manteve a mulher ausente na produção artística

[8] Tradução de autor de: "*but they were also barred from studying the nude male form, which was seen as essential to mastering the art of drawing*".

não se sucedeu num momento particular, mas sim porque as condições de nascimento não possibilitaram oferecer ao género feminino um curso para os seus engenhos.
Como consequência, estas mudanças sociais impulsionaram as mulheres a trabalharem mais no mercado de trabalho, sendo que no mundo da arte, passaram a estudar e a ensinar em Escolas de Arte na Europa e nos Estados Unidos, a exporem em museus e galerias, e especialmente a enfrentarem desafios de preconceitos de género e de liberdade.

Apesar da arte feminina ser considerada no início do século XX como ingénua, isto é, sem conteúdo, muitas mulheres arriscaram exprimir as suas composições sem medo de evoluir.

Os auto-retratos feministas revelaram, portanto, algumas complexidades quanto ao seu estado de identidade artística, por se revelar um objecto artístico de enorme reflexão que teve um impacto sobre as diversas formas de representação na arte, que culminou para uma luta revolucionaria das mulheres pela aproximação à igualdade de direitos e para oportunidades entre sexos que as tornaram até aos dias de hoje, mais produtivas e disciplinadas, usando o corpo e a mente para traçarem os seus caminhos independentemente do rumo a seguir.



Figura 11. Catharina Van Hemessen, *Auto-Retrato,* 1548.
Óleo sobre Madeira, 32x25cm. Kunstmuseum, Basileia.

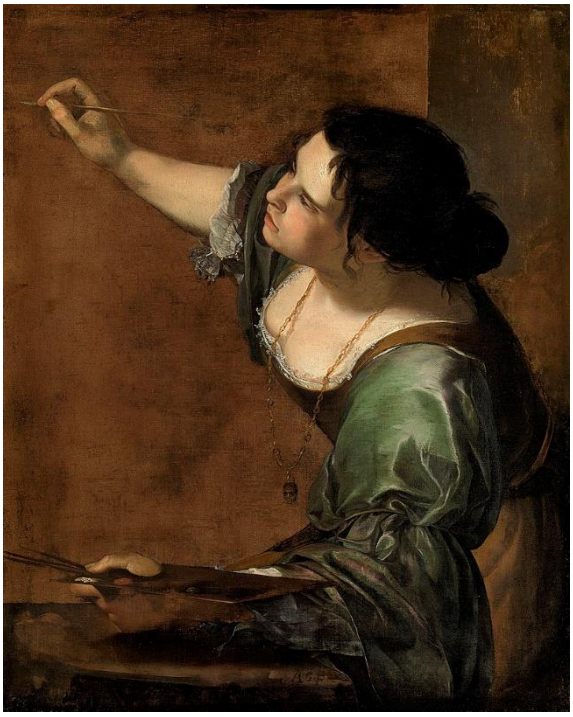


Figura 12. Artemisia Gentileshi, *La Pittura*, 1638-39.
Óleo sobre tela, 96,5x73,7cm. Royal Collection Trust, Londres.



Figura 13. Laura Knight, *Self-Portrait*, 1913.
Óleo sobre tela, 152,4x127,6cm. National Portrait Gallery, Londres.

3.4 Artistas Femininas que trabalham o Sentimento na Auto-Representação

Neste seguimento, destacam-se cinco artistas femininas que permitiram influenciar a nível teórico e prático, o desenvolvimento deste projeto, apresentando as suas principais características e obras que comprovam o que fora anteriormente analisado.

3.4.1 Frida Kahlo: Dor, Corpo e Intensidade

Para análise que se segue, apresenta-se a obra de Frida Kahlo, cujas obras se debruçam com questões relativas a uma construção identitária.
Frida Kahlo (1907-1954) é considerada ainda hoje como uma das figuras femininas mais importantes, apresentando uma obra marcada pela sua cultura mexicana (cultura de origem) que explora questões de identidade, género, classe e etnia.

"*Aparece como uma ponte entre a cultura de máscaras do início do século XX e a obsessão do final do século XX com o corpo do artista"* [9] (Hall. J, 2015, p.249) uma vez que é uma mulher artista, que procura refletir sobre a sua própria identidade, tornando esta questão importante, no desenvolvimento da arte (em meados dos anos 70 e 80), abrangendo ainda mais a sua produção artística e influenciando outras mulheres artistas arriscar no desenvolvimento das suas obras.
A sua obra, manifesta-se tanto pelo desenvolvimento de realizações metafóricas, como pelo desenvolvimento de auto-retratos, que foram uma constante forma de expressão, que representava a sua dor física e psicológica.
Os seus rostos, eram apresentados sem expressão, semelhantes a uma máscara, possuindo características hermafroditas, como o uso de sobrancelhas grossas e bigode.

O melhor exemplo destaca-se na obra "*Thinking about death*" (Figura 14), realizada em 1943, na qual Frida faz referência a um período da sua vida, em que grande parte do tempo, teve de ficar acamada, devido ao seu grave estado de saúde. Nesta pintura, a artista estabelece uma forte relação com a vida para além da morte, algo que pode ser observado em características como o crânio apoiado sobre os ossos cruzados que aparecem dentro de um círculo na sua testa, alusivo à cultura mexicana antiga, que considerava a morte como renascimento e vida.

As suas obras ao serem autobiográficas, traduzem-se num reflexo da sua vida, transmitindo as dificuldades e sentimentos que vão desde a doença que teve em criança (nomeadamente pólio), ao

[9] Tradução de autor de: "*appears as a bridge between early twentieh-century masking culture and the late twentieth century obsesion with the body of the artist"*.

acidente de viação que sofreu em 1925, que ao fraturar a sua coluna e pélvis, permitiu a influência da *"pintura de auto-retratos enquanto recuperava, devido a ajuda de um espelho que estava pendurado na sua cama de dossel"* [10] (Hall. J, 2015, p.249).

Apesar das diversas cirurgias e das dores crónica a que foi sujeita ao longo da sua vida que a incapacitaram de engravidar, a artista sofria da relação controversa com o seu marido artista Diego Rivera, que a traía várias vezes, inclusive com a sua própria irmã, chegando a casar duas vezes com o mesmo.

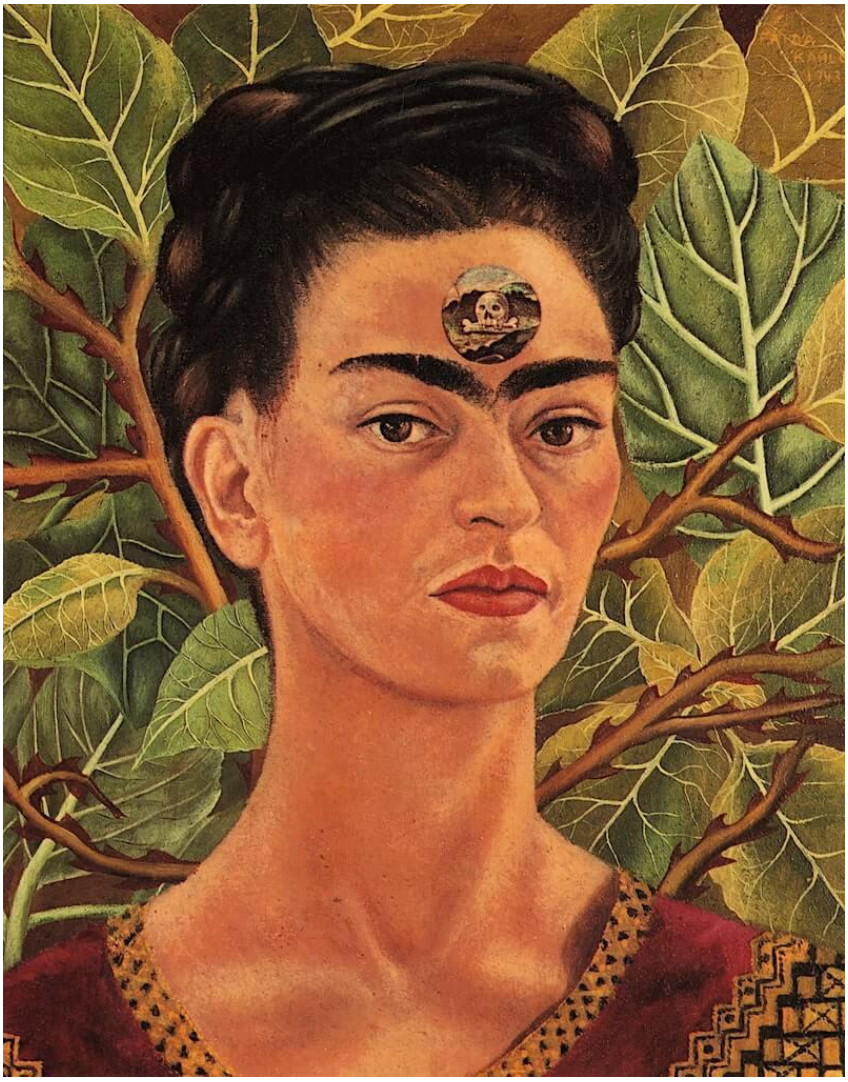


Figura 14. Frida Kahlo, *Thinking about death*, 1943.
Óleo sobre tela, 44,5x37cm. The Museum Dolores Olmedo Patiño, México.

[10] Tradução de autor de: "*self-potraits while recuperating, with a mirror hung from her four-poster bed*".

Quando o casal se divorciou, Frida decide pintar o quadro famoso "*The Two Fridas*" (Figura 15), dado ao sentimento de dor que nutria com sua separação.

Esta pintura coloca em causa a questão da procura de singularidade, pois são retratadas duas versões da artista, sendo que uma está vestida com roupas tipicamente mexicanas e a outra apresenta-se com roupas europeias.

Assim a sua constituição pode ser interpretada de duas formas, estando uma relacionada com a origem dos seus pais, uma vez que a mãe tinha descendência mexicana e o seu pai alemão, e a outra razão está relacionada, com uma Frida mexicana que é aceite por Rivera e a outra rejeitada por ele.

É possível observar-se uma veia que atravessa uma Frida à outra, ligando dois corações do qual um deles está cortado a meio, verificando-se na Frida Europeia, pois o seu sangue escorre ao longo do vestido, sendo esta uma referência ao Sagrado Coração de Jesus (Culto Cristão).

Quanto à Frida posicionada ao lado direito, esta segura com a mão esquerda, um pequeno objecto, que é identificado como uma imagem de Diego em criança, considerado como o grande amor da artista, e com o qual manifestou grande perda com a sua separação.

Fora uma união entre os dois corações, existe outra ligação muito importante a mencionar, pois também é visível sublinhar o aperto de mãos entre as duas Fridas, que simboliza a união intelectual entre as duas personalidades.



Figura 15. Frida Kahlo, *The Two Fridas*, 1939.
Óleo sobre tela, 173,5x173cm. Modern Art Museum, México.

Outro trabalho, que traduz grande intensidade designa-se por "*What the water gave me*" (Figura 16), que apesar de não ser representado o seu rosto, é considerado como um auto-retrato, ao retratar, momentos de grande tristeza no decorrer da sua vida. Nesta pintura, é demonstrando uma visão dos seus pés, projetados acima da água, numa banheira, sendo o seu pé direito caracterizado por uma cicatriz que tinha acabado de ser operado.

Embora, nunca se tenha considerado como surrealista, esta pintura pode ser caracterizada como tal, através da representação do verniz vermelho das unhas dos seus pés. Pois tanto faz referência à obra de Pierre Bonnard "*Nude in Bath*" (Figura 17), como relembra o ensaio surrealista de George Bataille, que explora um sentimento de repulsa por alguma parte do nosso corpo.



Figura 16. Frida Kahlo, *What the Water Gave Me*, 1938.
Óleo sobre tela, 91x70,5cm. Collection of Daniel Filipacchi, Paris.

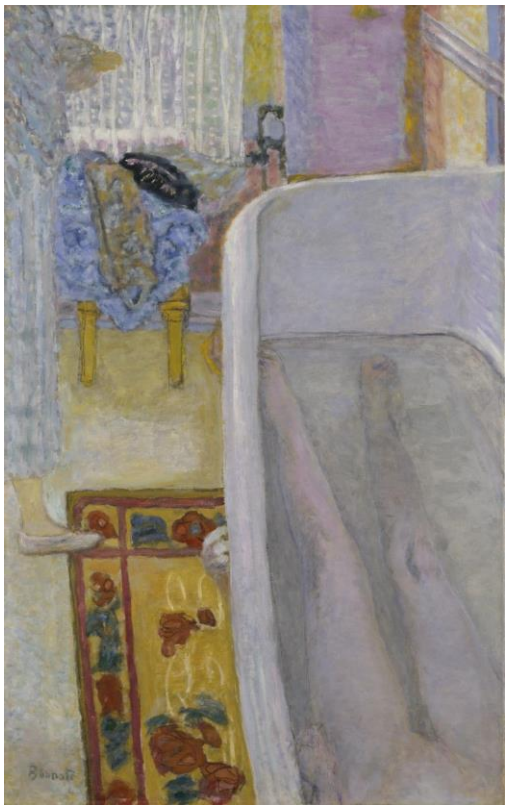


Figura 17. Pierre Bonnard, *Nude in the Bath*, 1925.
Óleo sobre tela, 104,6x65,4cm. Tate Modern, Londres.

Ainda nesta obra, são representados outros elementos, comparados a brinquedos que flutuam no banho ou submersos na superfície de uma ilha. A começar pela representação de um vulcão com um prédio a sair da sua cratera, este remete tanto para um sentido sexual (devido à dupla sexualidade da artista), como pode simbolizar o acidente que Frida sofreu ao ser perfurada no pélvis. Sobre o joelho direito de

Frida, surgem os seus pais, sendo que o seu pai parece estar mais visível (manifestando maior afinidade por ele), do que a sua mãe que se encontra coberta por vegetação.
Próximo do retrato dos pais encontra-se a representação de duas mulheres que traduzem tanto a bissexualidade da artista, como a dualidade que Frida via em si mesmo (uma Frida mexicana e um Frida Europeia). A representação do pássaro, que aparece deitado de costas numa árvore, e é considerado como um símbolo relativo às dificuldades pelas quais a artista vivenciou, sentindo-se assim como um pássaro no desejo de voar, mas preso sob um corpo quebrado.
No lado esquerdo da ilha, existe a figura misteriosa de um homem que segura numa das suas mãos um fio que enforca o pescoço e a barriga de uma mulher, que fazem lembrar a própria Frida. Aqui é estabelecido uma alegoria relativamente ao país de origem da artista, nomeadamente o México, que representa o homem encostado a segurar um fio, que por sua vez simboliza a linha do tempo e da vida de Frida.

Neste sentido, Frida Kahlo com a sua produção artística, pretendeu criar uma realidade em que as emoções se possam fazer sentir, colocando o espectador no seu lugar e possibilitando uma analise mais intima da artista, pois são expressas as suas dores, amores e deceções, que independentemente de serem parte dela, tornaram a sua arte, uma arte única.

3.4.2 Celia Paul: Empatia, Intensidade e Solidão

Outra autora, que também se destaca pela sua importância neste trabalho, é a Celia Paul, pois tal como Frida Kahlo, apresenta também uma obra autobiográfica, abordando traumas e angustias que a acompanharam durante a sua vida, marcada pela representação de auto-retratos e retratos de pessoas que lhes eram mais próximas, através de uma grande intensidade emocional.

Celia Paul, nasceu em 1959, filha de pais missionários que na época vivam no sul da India, nomeadamente em Thiruvananthapuram. No entanto, quando ainda era criança, a sua família teve de regressar ao país de origem, Inglaterra, onde passaram a viver em Yorkshire.
Quando Celia tinha 16 anos, passou a frequentar a *Slade School of Fine Arts,* e apesar de revelar grande admiração pela poesia, a sua atenção centrou-se na pintura.
Aos 18 anos, isto é, nos meados dos anos 70, quando ainda frequentava a escola de artes, conheceu Lucian Freud, um professor de 55 anos, com quem começou a sua primeira relação amorosa (Figura 18), chegando a ter um filho, chamado Frank.
A sua relação com Freud por ser demasiado conturbadora, era complicada de se compreender, pois

ambos se aproximaram por sentirem uma certa afinidade na pintura, exemplo disso são os retratos de ambas as suas mães, no qual Celia menciona no seu livro "*Self-Portrait*" que se sentiu conectada a ele, "*através da qualidade pessoal do seu trabalho"*[11] (Paul. C, 2019, p.24).



Figura 18. Celia Paul, *Lucian and Me*, 2019.
Óleo sobre tela, 25x31cm. Victoria Miro Gallery, Londres.

Neste sentido, levou a que Paul, facilmente se identificasse com mais uma das conquistas no extenso catálogo de amantes de Freud, exprimindo constantemente no seu livro, os difíceis atos de libertação que foram duramente conquistados. Com isto, sofreu ao longo da vida, com medo de falar sobre aquilo que pensava, exprimindo este auto-controle em pinturas de grande poder afetivo, pintando principalmente aqueles que ama, desde a sua falecida mãe, as suas quatro irmãs e o seu filho que pertencem a um mundo íntimo, repleto de atenção e ansiedade.

No seu livro, "*Self-Portrait*", expressa os seus antigos pensamentos, cartas para a sua irmã mais nova Kate (considerando-a a sua maior confidente) e poemas destinados a Freud, sobre o amor, saudade e desespero que este causou no seu relacionamento. Uma das cenas mais intensas que aborda, trata-se da

[11] Tradução de autor de: "*through the deeply personal quality of his art*".

insistência de Freud para que Celia posasse nua para ele, revelando uma certa vulnerabilidade que a fez chorar, ao sentir que este ficou perturbado por vê-la daquela forma. Este acontecimento observa-se então na pintura de Freud realizada em 1980 e intitulada por "*Naked Girl with Egg"* (Figura 19).

Ao descrever este momento revela, que se sentiu exposta e odiou esse sentimento de frustração, que apesar de Freud a tentar confortar, não conseguia acreditar na sua palavra, uma vez que a "*evidência do que ele realmente sentia estava no cavalete à sua frente"*[12] (Paul. C, 2019, p.97).



Figura 19. Lucian Freud, *Naked Girl with Egg* 1980.
Óleo sobre tela, 75x65,5cm. British Council Collection, Londres

[12] Tradução de autor de: "*because the evidence of what he really felt was on the easel in front of me"*.

Uma das principais pinturas, foi realizada em 1980, intitulada por "*Family Group*" (Figura 20), tratando-se de uma pintura de grande escala, marcada por um pequeno pormenor, em que a artista aparece refletida num espelho em frente de uma mancha de folhas, identificando-se como uma "*silhueta fina e sinistra"*[13] (Paul. C, 2019, p.88).



Figura 20. Celia Paul, *Family Group*, 1980.
Óleo sobre tela, 75x65,5cm. Victoria Miro Gallery, Londres

[13] Tradução de autor de: "*a thin, sinistre silhouette*".

No entanto, a sua pintura de maior destaque é o auto-retrato "*Painter and Model", em 2012* (Figura 21), obra em que faz referência ao último retrato que Lucian fez dela antes de se separarem.

Ambas as obras apresentam o mesmo título, no entanto na pintura de Freud (Figura 22), realizada entre 1986 e 1987, Celia aparece com os pés descalços, estando o pé direito apoiado sob um tubo de tinta, enquanto que na sua recriação a artista, decidiu representar vários tubos espalhados pelo chão, perto dos seus pés descalços. Outra característica que difere em ambos, é a forma como a artista se apresenta, uma vez que na tela de Freud aparece de pé e na sua própria representação, está sentada através de uma pose passiva enquanto modelo, com a finalidade de abordar a importante posição das mulheres na composição de retratos, que assumem quase sempre o papel de objetos na pintura e não o papel poderoso de pintor, algo que o homem tem mais facilidade em assumir na sociedade.

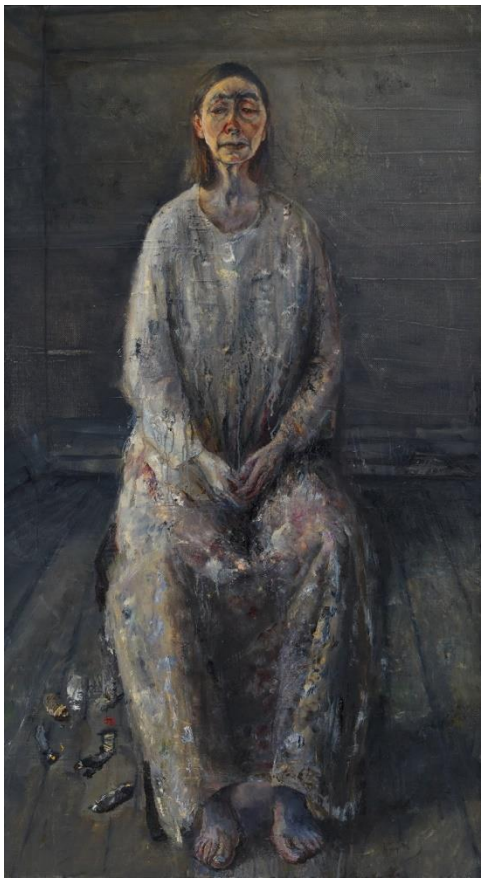


Figura 21. Celia Paul, *Painter and Model*, 2012.
Óleo sobre tela, 137,2x76,2cm. Victoria Miro Gallery, Londres.

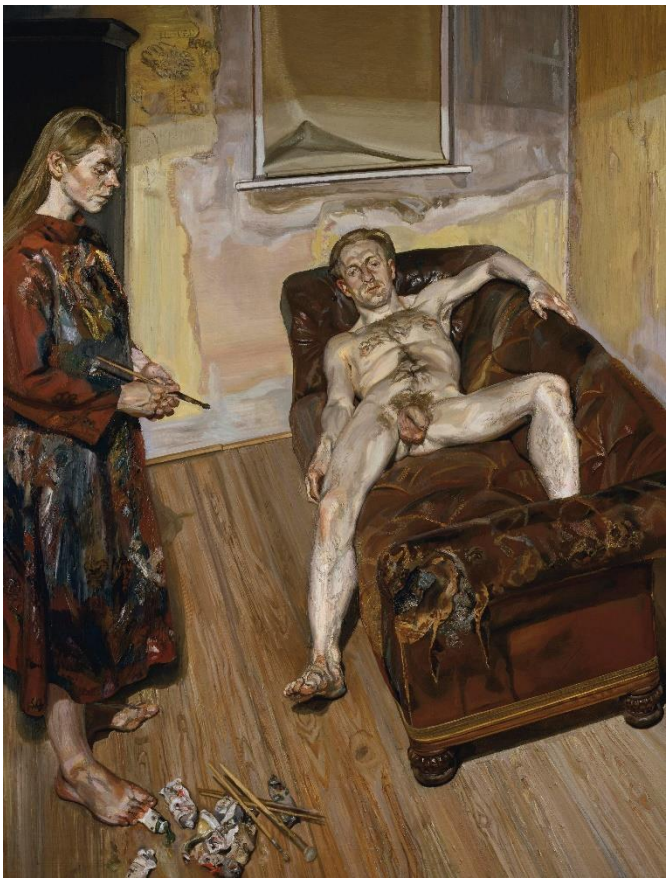


Figura 22. Lucian Freud, *Painter and Model*, 1986-87.
Óleo sobre tela, 159,7x120,7cm. Private Collection/ The Lucian Freud Archive.

Numa recente entrevista para o "*The New York Times Magazine*" feita por Rachel Cusk, menciona que mesmo aos 60 anos, recorda a sua adolescência e relacionamento, como ridículo e que ainda "*fica mais ridículo há medida em que envelhec*e"[14](Cusk, 2019), mesmo depois da morte de Freud. Continua a sentir-se "*a miúda de 18 anos que deu o seu corpo para um trauma, acreditando que era o que ela tinha de fazer para manter a proximidade com um artista que parecia ter a chave para o seu sucesso"*[15] (Cusk, 2019).

Celia apesar de ter trabalhado uma serie de pinturas sobre a sua mãe entre 1977 a 2007, chegou a fazer algumas representações das suas irmãs, após a morte da sua mãe em 2015, realizando a obra "*My Sisters in the Mourning*" (Figura 23). Nesta obra, as irmãs estão sentadas pela seguinte ordem: Rosalin, Lucy, Jane e Kate, sendo que Celia optou por fazer uma pintura do mesmo tamanho que a pintura de Matisse "Le Buisson", "*onde a escala era tão harmoniosa como o assunto retratado"*[16] (Paul. C, 2019, p.180), comparando as usas irmãs como uma*" roseira- cada uma é uma flor individual, mas unidas pelo caule e pelas raízes da historia da família que compartilhavam"*[17] (Paul. C, 2019, p.).

Assim, o seu trabalho tornou-se evidente ao longo do tempo, pois concentra-se em narrar a sua família e mudanças ao longo de vida, sendo muitas vezes comparada ao trabalho de *Gwen John*[18], pois ambos trabalham questões de interioridade e tranquilidade.
Atualmente, continua a trabalhar no seu pequeno estúdio em Londres, que Freud comprou em 1982, concentrando-se numa nova direção de representação, através da pintura de paisagem e do mar (Figura 24). Paul voltou a pintar a água, quando a sua mãe faleceu, ao sentir que aquele era o único tema comparável "*a uma forte corrente que arrastou a sua mãe para longe"*[19] (Paul. C, 2019, p.184), mostrando também uma necessidade de pintar algo novo.

[14] Tradução de autor de: "*but will get even more ridiculous as I get older*".
[15] Tradução de autor de: *She is still the 18-year old who gave her body in trauma, believing it was what she had to do to maintain proximity to na artista who seemed to hold the key to her development*".
[16] Tradução de autor de: "*where the scale was so harmonious with the subject*".
[17] Tradução de autor de: "*like a rosebush-eachan individual bloom, yet united by the stem and roots of family history that they shared*".
[18] Gwendolen Mary John, artista galesa, conhecida pelas suas pinturas feministas e paisagens.
[19] Tradução de autor de: "*a powerful current that had dragged my mother away*".



Figura 23. Celia Paul, *My Sisters in Mourning*, 2015-2016.
Óleo sobre tela, 147,4x148cm. Victoria Miro Gallery, Londres.



Figura 24. Celia Paul, *Shoreline*, 2015-2016.
Óleo sobre tela, 61,5x147,3cm. Victoria Miro Gallery, Londres.

3.4.3 Cindy Sherman- Ironia, Grotesco E feminismo

Refere-se também aqui a obra de Cindy Sherman, famosa pelos seus auto-retratos, onde representa os diferentes papeis da mulher, impostos pela sociedade, pelos midia e pela arte, sendo considerada como uma das artistas mais importantes da atualidade. O seu trabalho desenvolve-se assim em projetos de fotografia e vídeo, desde os anos 70 até aos dias de hoje.
Nasceu em New Jersey, em 1954, e começou a manifestar interesse pela fotografia, a partir dos seus dez anos, quando recebeu uma *Brownie Camara* do seu pai.
Inicialmente fotografou outras pessoas, mas optou por ser a personagem central das suas obras, por se conhecer melhor a ela própria, permitindo transformar-se em diversas personagens.

Esta artista é um exemplo típico de como a questão do feminismo é abordado na nossa cultura, algo que pode ser visível desde logo no início da sua carreira em meados dos anos 70, com o desenvolvimento da serie "*Untitled Film Stills"* (figura 25). Nesta série, interpreta estereótipos femininos inspirados nas atrizes de filmes de Hollywood, entendidas quase como um disfarce dos diversos papeis que a mulher desempenha na sociedade. Cada uma das respetivas imagens conta uma história, como se tivessem um enredo correspondente aquela cena.



Figura 25. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21,* 1978.
Impressão em prata de gelatina, 18,7x23,9cm. Metro Pictures, Nova Iorque.

Durante os anos 80, Sherman explora um universo profundamente feminista, produzindo várias séries, que chamaram a atenção para o uso da mulher como símbolo sexual nas revistas e televisão, criando a série "*Centerfolds*" (Figura 26), que representam mulheres em determinados estados emocionais através de fotografias íntimas. Surge uma importante relação entre o ato de ver e fotografar, quase como se fosse um homem a registar estas fotografias, criticando a sua postura como repetitiva ao longo da história de arte, no qual a mulher é maioritariamente o "objeto" a ser trabalhado como tema, alertando para uma mudança que a sociedade até aos dias de hoje ainda atravessa. Ainda neste período, a sua obra permitiu com que se desmultiplicasse cada vez mais, através de diferentes papeis e disfarces, quebrando os habituais cânones de beleza instituídos. Exemplo são as obras "*Untitled#122*" (Figura 27) e "*Untitled#123*" (Figura 28) em 1983, que contrastam entre si, pois na primeira imagem Sherman aparece de punhos cerrados, com um fato preto e uma peruca loira, enquanto que na segunda imagem foi registada através de uma intensa luz solar, de t-shirt às riscas e sandálias.



Figura 26. Cindy Sherman, *Untitled #92,* 1981.
Impressão cromogênica em cores, 61x121,9cm. Metro Pictures, Nova Iorque.

No início dos anos 90, realizou a série "*History Portraits*" (Figura 29), como alvo de idealização ao corpo e rosto feminino, retratando personagens pertencentes à pintura clássica. A sua intenção traduziu-se numa ironia quanto às obras de grandes mestres da pintura renascentista e aos seus sucessores, pela forma como estes representavam a mulher. Para tal aparecem como referência na forma das composições, no uso das cores, da luz e principalmente nos motivos de cada obra, representando madonas e personagens nobres. É possível entender esta série como uma farsa quanto à condição humana e composição artística.



Figura 27. Cindy Sherman, *Untitled #122,* 1983.
Impressão cromogênica a cores, 89,5x54,3cm.
Metro Pictures, Nova Iorque

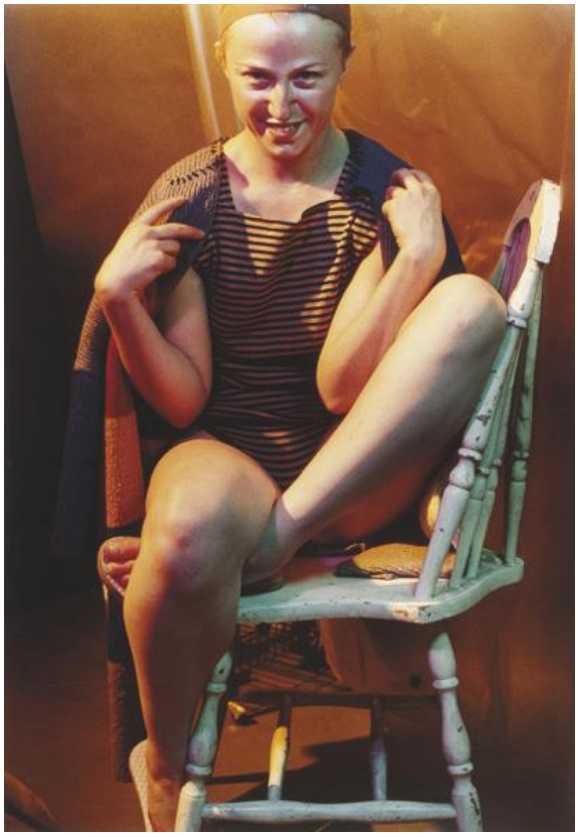


Figura 28. Cindy Sherman, *Untitled #123,* 1983.
Impressão cromogênica a cores, 101,6x76,1cm.
Metro Pictures, Nova Iorque

À medida que o seu trabalho avança, a artista começou a aproveitar-se gradualmente de próteses utilizadas por estudantes de medicina, retratando na obra "*Sex Pictures*" (Figura 30), figuras distorcidas e mutiladas, que provocaram no espectador uma sensação de desprezo e agonia, com a finalidade de denunciar a violência física contra as mulheres. No entanto, com a mudança de século, Sherman passou a recorrer ao processo digital de imagem que proporcionou criar imagens extravagantes como a série "*Clowns*" (Figura 31), sendo esta uma paródia de si mesma, mostrando o abismo emocional que muitas vezes se esconde por detrás de um sorriso pintado, assim como as restrições impostas aos papéis e lugares da sociedade. A relação que estabelece com o espectador, em todas as suas obras, permite criar um mal-estar, para quem observa estas figuras, pois parecem arrastar-nos diretamente para dentro das suas composições, que para muitos é difícil de encontrarem uma posição confortável ao comtemplarem-na, dispondo de um *olhar voyeurista*[20].

[20] Olhar que remete para o olhar de outro, isto é o olhar de alguém que por sua vez também o observa.

Apesar de todas estas figuras, não representarem, pessoas reais, a artista torna-as familiares, ao lutar contra os padrões de beleza que prevalecem na sociedade, criticando a obsessão que é instaurada pelo alcance da juventude e beleza, desconstruindo uma ideia de que o feminino apenas corresponde ao papel da mulher, pois também ela é capaz de cumprir funções pertencentes ao publico masculino, tal como ele está apto para executar funções pertencentes ao feminismo.

Sherman considera neste sentido que os seus trabalhos são "*explorações de género*"[21](West. S, 2004, p.208) mas que ao serem inseridos na temática da auto-representação utilizam uma máscara social para criticar que mesmo um único individuo, está sujeito aos estereótipos sociais.

O poder das suas imagens, reflete essencialmente sobre o modo como os midia influenciam na construção de identidades de cada individuo, tornando-a numa sociedade de consumo, por isso a artista recorre a máscaras e disfarces que traduzem um ambiente de horror.



Figura 29. Cindy Sherman, *Untitled #224*, 1990.
Impressão cromogênica a cores, 121,9x96,5cm. Metro Pictures, Nova Iorque

[21] Tradução de autor de: *"explorations of gender"*.



Figura 30. Cindy Sherman, *Untitled #261*, 1992.
Impressão cromogênica a cores, 173,9x114cm. Metro Pictures, Nova Iorque

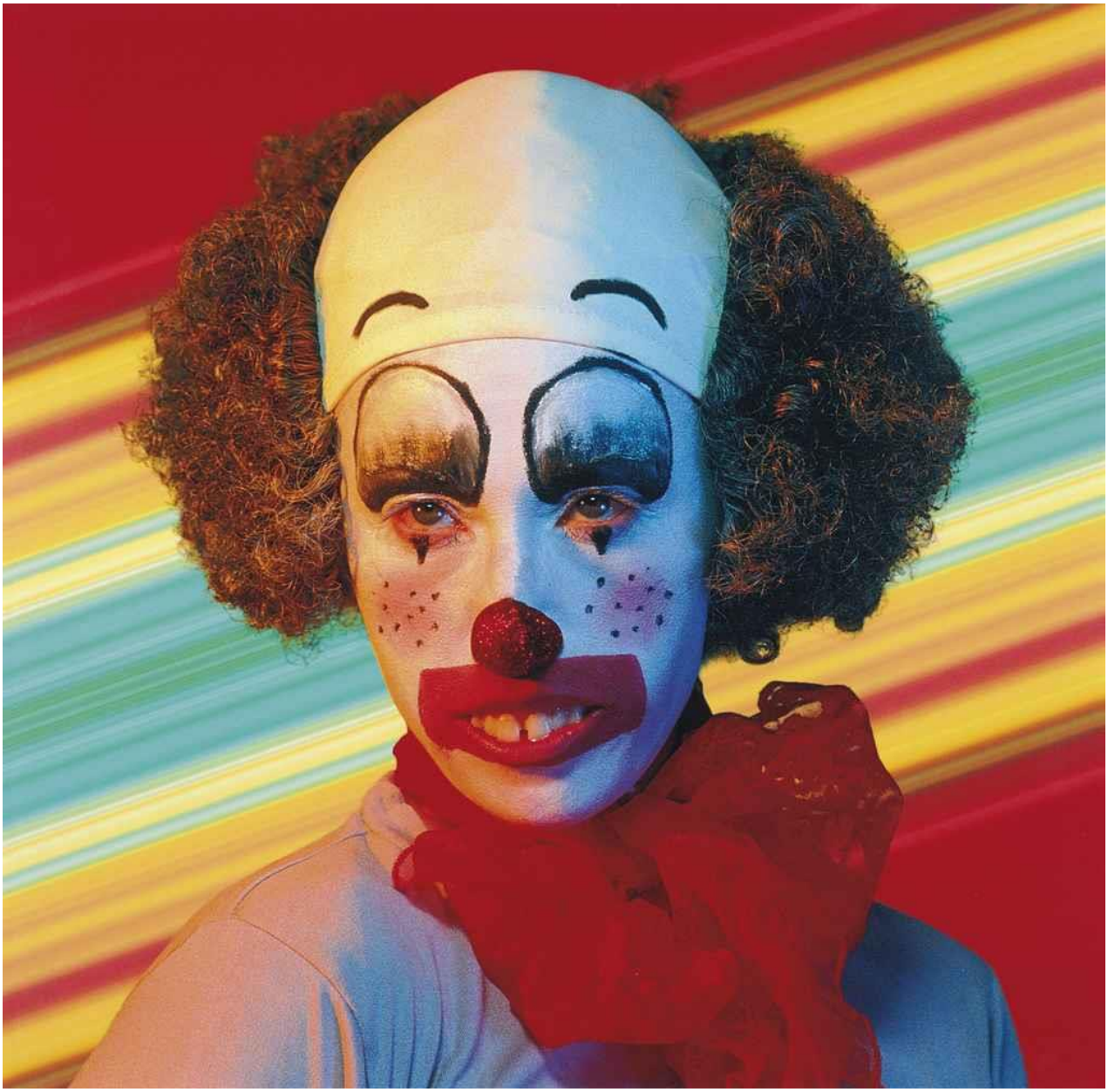


Figura 31. Cindy Sherman, *Untitled #424*, 2004.
Impressão cromogênica a cores, 137,9x140,2cm. Metro Pictures, Nova Iorque

3.4.4 Cristina Troufa- Intimismo e Expressividade

Na experiência em retratar a sua intimidade, a obra de Cristina Troufa, é repleta de uma grande honestidade.
Nas suas obras pictóricas, observamos um registo, que equivale quase a um diário, por ser um trabalho muito intimista. A autora procura refletir sobre si mesmo, através de um processo espiritual, psicológico e emocional, sob fotografias que regista de si mesmo, atribuindo-lhes um formato conceptual na pintura. Transporta para a sua obra, as suas emoções e inseguranças que proporcionam uma procura de se conhecer a si mesmo, conferindo nas suas figuras um aspeto quase animado. Por consequente, ao transmitir as suas emoções, leva o espectador a envolver-se tanto no realismo da sua técnica, como pelos sentimentos expressos.

As suas pinturas apresentam figuras de aspeto propositadamente inacabado, cores planas e variações de luz intensa, pintadas maioritariamente através de tinta acrílica sobre tela de linho numa superfície lisa.
Quanto às suas principais referências, identifica-se com grandes nomes de artistas, desde os pintores impressionistas *Paul Gaugin* e *Toulose Lautrec*, os fotógrafos *Claude Cahun* e *Francesca Woodman*, até aos artistas portugueses como *Helena Almeida*, *Graça Morais*, *Júlio Pomar* e *Paula Rego*, servindo de inspiração para uma construção cénica e manipulação cromática. Esta manipulação foi adquirida principalmente através dos pintores impressionistas, ao fornecerem uma noção de luz, do qual a artista marcou as suas composições pelo uso do violeta, no registo de algumas partes do seu corpo.

Sublinha-se aqui a exposição "*Utopia"* (figura 32) que realizou em 2019, na *ZetGallery* no Porto, marcada por pinturas realizadas desde 2007, e com o qual estabeleceu uma relação a partir de diferentes poemas de Sophia Mello Breyner, que assinalavam o seu centenário aniversário.
Esta relação transmitiu as revoluções de causas inteiramente feministas que ambas vivenciaram, refletindo sobre desigualdades sociais e sobre os seus estereótipos impostos. No caso de Sophia destaca-se pela sua intervenção cívica sobre o Estado e Troufa que questiona o sentido da vida e o seu papel enquanto mulher, dedicando grande parte das suas vidas pela procura da liberdade.
Por sua vez, outra exposição que realizou foi intitulada por "*Ego*" (figura 33), exposta no *Centro Cultural de Cascais*, apresentando obras realizadas nos últimos quatro anos, que estabelecem uma forte relação espiritual, numa tentativa de compreender aqui o seu trabalho, tanto inserido num ramo figurativo, como num ramo abstrato e até mesmo surrealista. Desenvolveu várias instalações de borboletas feitas de origami que se estenderam no espaço, estabelecendo uma ideia de performance, que permitiram construir um caminho para a visualização das suas pinturas.



Figura 32. Cristina Troufa, *Melancolia*, 2015. Acrílico sobre Tela, 150x100cm. Zet Gallery, Porto



Figura 33. Cristina Troufa, *Espada*, 2017. Acrílico sobre Tela, 150x100cm. Centro Cultural de cascais, Lisboa

A obra da artista Cristina Troufa é toda ela marcada pela presença da auto-representação, e pelo uso do – eu- como forma de catarse ou onde expressa sentimentos íntimos ou histórias de episódios de vida. Destacam-se aqui dois exemplos, onde é notória a presença do uso do sentimento aliado à auto-representação, como *"O Eu inferior*" (Figura 34) e "*Escrever de novo*" (Figura 35), ambas realizadas no ano de 2011. Na primeira pintura, é evidenciado uma dupla representação que a artista faz de si mesma no qual surge uma Cristina Troufa a torturar outra figura equivalente a ela, que tenta arrancar os seus próprios cabelos. Com isto, manifesta aquilo que verdadeiramente sente, ao julgar-se, desvalorizando as suas capacidades enquanto ser humano, e acreditando que esta é única forma de obter a verdadeira perfeição. Por sua vez na segunda pintura, a artista apresenta uma tripla auto-representação, vista de cima, quase como se espectador estivesse a acompanhar o desenrolar da ação na obra, sendo que nela é exposto um "trabalho de equipa", no qual duas das suas figuras, tentam ajudar a coser um coração com linha branca no braço direito da auto-representação que aparece no lado esquerdo da composição.

É possível verificar, que este ato simboliza o amor próprio que a artista sempre tentou lutar para alcançar, e tal como o título indica "*Escrever de novamente*" representa uma nova etapa da sua vida que está para ser vivenciada de forma mais positiva.

A artista entende as suas pinturas como formas de estar ou estados de espírito menos positivos, que mostram a sua realidade tal como ela é, sem tabus e sem filtros. Conseguiu controlar o seu pensamento do seu crescimento, encontrando um processo para a sua "cura", tornando-a mais positiva no seu quotidiano.



Figura 34. Cristina Troufa, *O Eu inferior*, 2011.
Acrílico sobre Tela, 150x100cm.



Figura 35. Cristina Troufa, *Escrever de novo*, 2011.
Acrílico sobre Tela, 100x86cm.

3.4.5 Tao Xian- Distorção e Corpo

A artista Tao Xian surge através de um contexto conceptual, especificamente pela forma como apresenta as suas pinturas, num registo de corpos distorcidos, que parecem criar uma realidade paralela.
Trabalhar no seu estúdio possibilita o descartar sentimentos negativos, conhecendo-se a si própria e aos seus interesses, especialmente, num período em que vivemos sob a condição de uma pandemia global.
Xian, atualmente vive em Nova Iorque, onde acabou por estudar mestrado na *Parsons School of Design*, no entanto é proveniente de Maashan, província pertencente à China.

A sua obra artística, é expressa a partir de três meios artísticos como a Pintura, a Fotografia e a Gravura, explorando uma relação entre a tecnologia e a pintura tradicional, sobretudo pela forma como a tecnologia nos dias de hoje, consegue manipular as intervenções artísticas de um artista contemporâneo. Assim ao manipular as suas próprias imagens, consegue estabelecer diferentes narrativas de modo a desafiar os limites visuais de quem os observa.
Apresenta nas suas figuras cores fortes, parecendo que estão a desaparecer lentamente, mas que, no entanto, permitem permanecer nas nossas memórias.

Em geral, Xian considera as suas pinturas como imagens distorcidas por um ecrã de uma televisão com fraca ligação, que revelam uma espécie de abstração e alheamento que o ser humano demonstra face ao mundo, numa era digital.
Uma das obras de grande relevância, é intitulada por "*Kabukicho*" (figura 36), realizada em 2017, após uma viagem feita no Verão, ao Japão, em 2016. Enquanto passeava pela rua Kabukicho, famosa por se encontrar repleta de painéis publicitários, a imagem que chamou mais a sua atenção, tratava-se de uma rapariga jovem, e que se encontrava nua de costas para a fotografia e com a cabeça virada para o lado esquerdo, a sorrir. Xian sentiu que esta modelo aparentava ter um ar tão inocente que nem parecia fazer parte deste mundo. Assim juntamente com outras fotografias que registou daquela rua de Tokyo, decidiu fazer uma montagem, adicionando a fotografia da jovem modelo como principal figura de destaque desenvolvendo uma composição bidimensional, que envolve elementos como o tempo e o espaço.



Figura 36. Tao Xian, *Kabukicho*, 2016.
Óleo sobre Algodão, 150x100cm.

Pode-se observar na série *"Negations"* (Figura 37), como um dos trabalhos mais abstratos que já realizou, utilizando o scanner como meio responsável para a criação destas composições. Atraem curiosidade pela luz ótica e espaço vazio que o scanner produz, permitindo entender como é que as imagens conseguem afetar o espectador de modo a necessitar de criar certas distâncias, isto é, pequenos traços de memoria, que refletem numa ideia de ver e recordar.



Figura 37. Tao Xian, *Negation #4*, 2015.
Óleo sobre Algodão, 60x80cm.

Quanto à serie "*Time in a Portrait*" (Figura 38) realizada em 2015, corresponde a um conjunto de 28 imagens em *nylar*, onde todas estas imagens foram resultantes de um retrato de uma criança, encontrada na internet, com sobrancelhas finas, parecendo quase uma boneca, com um rosto tão delicado que parecia ter sido esculpido. Aparenta ser uma imagem superficial, aparecendo o mesmo retrato várias vezes, através de diferentes tons.

A artista considera que apesar da figura representada não ser ninguém, pode ao mesmo tempo ser qualquer pessoa, estabelecendo uma forte ligação com o tempo, que eterniza a nossa imagem, e que pelos avanços tecnológicos, vivemos num mundo de modernidade, no qual temos maior capacidade de liberdade, para ser o que queremos, e que a nossa memória falha cada vez mais, especialmente numa era digital.



Figura 37. Tao Xian, *Time in Portrait*, 2015.
Impressões monocromáticas, 147x108cm.

3.4.6 Conclusão

Concluindo, desde o Renascimento até à contemporaneidade, é possível identificar vários acontecimentos que necessitaram de alguma coragem e consistência, destacando-se a arte feminina como melhor exemplo, pois trouxe grande impacto e algumas repercussões no mundo das artes.

Neste projeto, como já fora mencionado é através dos sentimentos, que o ser humano consegue experienciar diferentes etapas da sua vida, que levam a autoconhecimento, e uma vez que ao ser mulher e artista, identifico-me particularmente com os exemplos de artistas femininas apresentados, que apesar de referirem diferentes características pictóricas, fazem uma ligação direta com a pintura de auto-retrato, atribuindo grande enfâse aos seus estados psicológicos e angústias sem quaisquer tabus.

Tudo isto possibilitou, para que atualmente tente prosperar no desenvolvimento das minhas pinturas, no qual por meio do Auto-Retrato exponho as minhas dificuldades sociais e pessoais de vida, concentrando-me futuramente na minha carreira artística.

4. Capítulo III- Descrição do desenvolvimento metodológico do trabalho prático

Tendo em conta o percurso feito ao longo desta investigação académica, neste capítulo pretende-se descrever o procedimento metodológico dos trabalhos de pintura que permitem compreender a parte prática desta dissertação, embora algumas conclusões tenham sido feitas após a realização de algumas obras pictóricas.
Para uma melhor fundamentação e compreensão, esta investigação teórica realizou-se em paralelo com trabalho prático, que por meio da pintura permite olhar, refletir e formar um pensamento.

Quanto à abordagem do processo prático executado, a série de trabalhos está dividida a partir de quatro partes fundamentais, tais como: a mudança de várias características ao longo do trabalho, a procura de imagens, a seleção e manipulação de imagens e por fim o entendimento da passagem de imagens para o suporte, realizada sob uma técnica rigorosa e detalhada.

Neste seguimento, inicialmente o meu trabalho prático que era maioritariamente influenciado por temáticas que oscilavam entre a Natureza e o Retrato, apresentava como principal finalidade a ideia de que todos os seus elementos pudessem estar conectados, apesar de pertencerem a "Reinos" distintos (Figura 39 e 40). Para tal, recorri ao desenvolvimento de dois arquivos de imagens, através da criação de colagens, como auxílio para a execução das composições artísticas. Uma das imagens, correspondia a um elemento da natureza (pertencente à fauna ou à flora), e a outra correspondia a registos de imagens fotográficas de vários fragmentos relativas a elementos orgânicos, que faziam parte do meu "universo", e que permitiram influenciar algumas escolhas no desenvolvimento do meu trabalho.

As imagens assumiam por vezes um carácter que variava tanto pelo abstrato como pelo figurativo, algo visível principalmente na representação de retratos, apresentados a partir de uma ideia de deformação que criava diferentes zonas de instabilidade visual. Esta inconstância expressa, permitiu criar seres pertencentes a um mundo imaginário, que através do realismo aplicado pareciam quase figuras pertencentes do planeta que habitamos (Figura 41). Este fator de grande instabilidade marcado em diferentes zonas do rosto, influenciou fortemente o meu trabalho pictórico até às produções atuais, possibilitando representar com maior frequência o Auto-retrato nas minhas composições (Figura 42).

O desenvolvimento destas composições foi assim obtido, através da utilização de diferentes materiais aguareláveis e riscadores, como o caso do lápis de cor, feito em papel kraft, que permitiu uma melhor execução da linha, obtendo uma representação minuciosa de desenho figurativo (Figura 43).

4.1 Desenvolvimento de trabalho pictórico

Todas estas mudanças, possibilitaram para que atualmente, o meu trabalho de Pintura se centrasse principalmente na temática da Auto-representação, ligada a um conjunto de expressões de sentimentos que adquiro face a experiências vivenciadas, e que de uma forma positiva ou negativa, consentem na formação de uma auto-reflexão e auto-conhecimento, que obtenho de mim mesma e do mundo a meu redor. De certo modo, as alterações sofridas para o desenvolvimento destas composições atuais identificam-se mais com aquilo que pretendo transmitir na minha pintura, tornando-a numa representação intimista.

As escolhas dos sentimentos para o procedimento das minhas representações pictóricas, possibilitam entender de que forma induzem a minha mente, "*sem que profiram qualquer palavra, o bom ou mau rumo dos processos da vida no interior do respetivo corpo*" (Damásio, 2017, p.26), estando ocultados metaforicamente, uma vez que estes nos afetam "*discretamente, de uma forma intelectualizada ou de um modo intenso e bem direto"* (Damásio, 2017, p.27).

Assim, é empregue na construção destas representações, dois fatores essenciais que permitem manifestar os meus sentimentos, que refletem sobre o mundo a meu redor, nomeadamente a utilização de diferentes personagens que representam o eu, isto é, correspondem a representações de mim mesmo, e à utilização de diferentes objetos simbólicos. O desenvolvimento destas composições é feito através de um detalhe minucioso graças à utilização da pintura a óleo que permite fornecer um aperfeiçoamento da técnica aplicada.

4.2 Procura e recolha de imagens

Quanto à procura e recolha de imagens, foi utilizado essencialmente o uso da fotografia. As imagens que utilizo para as minhas pinturas, destacam-se pelo uso de diferentes modelos, pela utilização de diferentes objetos simbólicos, e sobretudo pelo uso das cores de fundo como as cores quentes e frias, que representam desta forma diferentes estados-espirito, que considerei como importantes para a realização destas séries.

A utilização da fotografia, funciona com o objetivo de conseguir alcançar imagens em determinados enquadramentos, inspirando-me especialmente no trabalho fotográfico desenvolvido pelo artista coreano *Cho Gi Seok*, que recorre também à utilização das mesmas características, apesar de pertencer ao mundo da fotografia de moda.

O seu trabalho foca-se essencialmente na fotografia de Retrato, que se reflete na cultura coreana, e sobretudo na ambiguidade da beleza, incluindo elementos futuristas, que constituem a era digital em que vivemos, pois apesar da tecnologia se tornar cada vez mais avançada, existem algumas formas tradicionais que permanecem, tal como a forma de pensar da sociedade (Figura 44).



Figura 44. Cho Gi Seok, *Flower Study*,

Relativamente ao meu trabalho, existem duas características que diferem da obra deste artista, nomeadamente na construção das minhas imagens, que não requer de uma carga excessiva de adereços como as imagens de *Cho Gi Seok*, pois utiliza com maior frequência diferentes ornamentos, roupas, instalações, cenografias e sobretudo um maior número de modelos à sua disposição e distingue-se na finalidade que ambos pretendemos transmitir nas nossas obras, uma vez que com o meu trabalho pretendo alcançar um público que se identifica com questões relacionadas à saúde mental e bem-estar próprio, enquanto que Gi Seok quebra barreiras numa sociedade conservadora, ao estabelecer uma relação entre elementos tradicionais, registados a partir de uma fotografia contemporânea.

Embora grande parte das minhas composições apresente a minha imagem, exponho por sua vez diferentes figuras, que à primeira vista aparentam fazer parte da temática do Retrato, são todas elas inteiramente Auto-Retratos (Figura 45). Comparando esta característica com as palavras ditas pela fotógrafa *Dora Maar* ao referir que "*todos os seus retratos de mim são mentiras. São todos Picassos. Nenhum é Dora Maar*"[22] (Nochlin.L, 2001) isto é, são representações de mim mesmo, que criam diferentes *alter-egos*[23], para demonstrar os meus sentimentos de uma forma tão pessoal e confidencial, considerando que de alguma forma cada um de nós, nomeadamente o espectador, pode identificar-se com estes estados de espirito a fim de encontrar o seu bem-estar, encarando o futuro de uma forma mais positiva.

Assim "*o querer reconhecer-se num auto-retrato implica um fundo de estranheza, de irreconhecível-de que só a existência permite as séries diferenciais que tendem para a singularidade"* (Gil. J, 2005, p.46), sendo esta uma das razões pelo interesse da pintura de Auto-retrato, ou seja, *o "Retrato é um Auto-Retrato (porque o retratista entra num processo de devir-outro, devir-retratado, enquanto auto-retrato)"* (Gil. J, 2005, p.46).

Relativamente aos objetos simbólicos apresentados no meu trabalho, destaca-se com maior frequência o uso de flores, expostos tanto ao longo do rosto, como posicionados no corpo da figura. Com eles, pretendo estabelecer o meu empoderamento enquanto mulher artista, a partir de uma forte relação que obtenho com as flores, pois também elas estão em continuo crescimento, tal como eu, enquanto ser humano (Figura 46 e 47). Simbolizam assim a inocência, a delicadeza, a pureza, e a beleza, facilitando para uma certa distorção, que faz parecer com que a vida vegetal adquira uma certa subjetividade e significado, dependendo do contexto em que são inseridas.
Interessa-me principalmente representar a vasta variedade de formas e texturas que apresentam, visto que ao exigirem um enorme detalhe, fornecem a possibilidade de evoluir na minha técnica de pintura.

Com isto, é possível referir que das artistas femininas mencionadas no capítulo anterior, aquela que apresenta uma maior relação com as plantas, representando-as inclusive como elementos constituintes nas suas composições, é a artista mexicana *Frida Kahlo*, sendo que os catos do deserto eram as suas flores favoritas.

[22] Tradução de autor de: "*All his portraits of me are lies. They'are all Picassos. Not one is Dora Maar*".
[23] Expressão que significa um outro eu, isto é, outra personalidade da mesma pessoa.

Frida Kahlo foi uma grande colecionadora de plantas, nutrindo este interesse desde criança, pois fazia a sua recolha em parques naturais da cidade *Coyoacán*. Já em adulta, começou por colecionar guias botânicos e outros objetos, que decoravam o pátio de sua Casa, nomeadamente a *Casa Azul* e que serviam de inspiração para obras de pintura baseadas em plantas, visto que estas demonstram uma observação atenta do seu envolvimento com a natureza que fazia parte do seu quotidiano.

Algumas plantas que podem ser encontradas nos arquivos fotográficos do seu jardim, tiradas por volta de 1940, distinguem-se como o *cato cabeça-de-velho* (Figura 48), o *Cravo-de-Defundo* (Figura 49) e o *Inhame Selvagem* (Figura 50), sendo estas plantas oriundas do México.



Figura 48. *Cato cabeça-de-velho*



Figura 49. *Cravo-de-Defunto*



Figura 50. *Inhame Selvagem*

Neste sentido, evidencia-se a criação de dois exemplos de obras muito importantes, como **"***Self-Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird*" (Figura 50), criado em 1940 e o "*Self-Portrait with Monkeys*" (Figura 51) em 1943.

Na primeira pintura, apesar de ser representado por uma infinidade de interpretações, que vão desde a exposição de figuras como o beija-flor, o gato e o macaco, é mediante as folhas verdes que se manifestam na pintura que a artista mostra a sua intimidade com o mundo vegetal. Quanto à segunda obra, esta foi feita no ano em que Frida Kahlo começou a dar aulas na escola de pintura e escultura na cidade do México, no entanto devido á sua fraca saúde, começou por dar aulas em casa, restando apenas quatro alunos, dos quais representou através da figura de macacos. O fundo desta pintura baseia-se na execução de uma planta tropical, (tema comum na sua pintura), conhecida por *Estrelícia* ou *Ave-do-Paraíso*.

Tal como Frida, faço uso da representação das plantas na minha pintura como *alegorias*[24] que permitem expressar os meus pensamentos, contudo a artista criava personagens híbridos, isto é, a sua constituição era metade planta, metade humano.

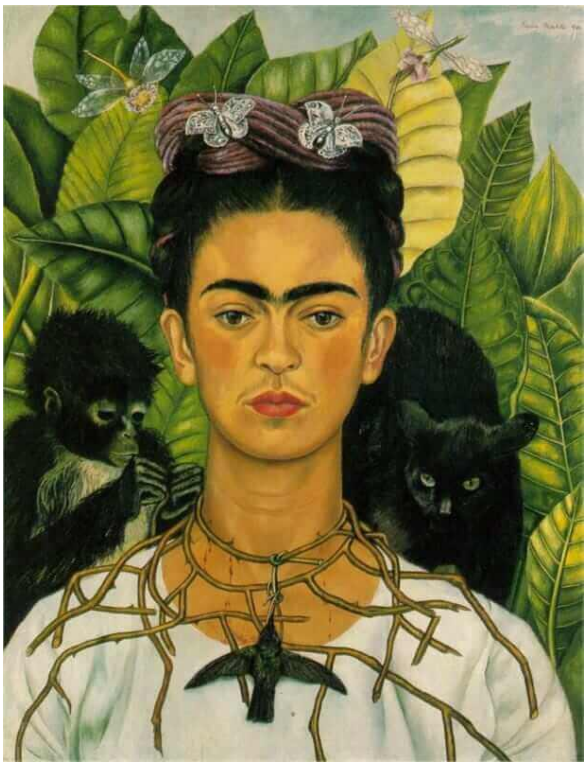


Figura 51. Frida Kahlo, *Self-Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird,* 1940.
Óleo sobre tela, 47x61cm. Harry Ransom Center, em Austin.

[24] Representação de uma ideia sob uma realidade abstrata por meio de imagens, metáforas, simbolismos, comparações, entre outros



Figura 52. Frida Kahlo, *Self-Portrait with Monkeys*, 1943.
Óleo sobre tela, 81,5x63cm. Jacques and Natasha Gelman Collection, México.

4.3 Seleção e Manipulação de Imagens

Após a recolha de imagens, segue-se a manipulação e transformação destas, pois a sua escolha é um procedimento bastante importante na realização das obras pictóricas. Assim seleciono as imagens que apresentam uma certa qualidade fotográfica, uma vez que facilitam o tratamento de pequenos detalhes na representação das minhas composições.

Como já mencionado, na representação das minhas pinturas permanece uma ideia de deformação criada a partir da deslocação de imagens num scanner, que permitem criar zonas de repetição e de instabilidade em diferentes elementos da composição, principalmente do rosto, uma vez que "*traz no olhar, na boca, nas rugas, nas infinitas pequenas perceções que dele emanam, um, dois vários mundos"* (Gil. J, 2005, p.27), desenvolvidos a partir de uma grande diversidade de cores, ajustando a luz e a sombra.
O termo deformação, apesar de não se enquadrar com a definição de sentimento, anteriormente exposta, relaciona-se com este. Os sentimentos encontram-se em constante mudança e transformação, pois a forma como nós nos sentirmos muda perante diferentes acontecimentos experienciados no nosso quotidiano, comparativamente, a deformação possibilita alterar formas com muita ou pouca intensidade.

Após a seleção destas imagens, é nesta fase de trabalho que efetuo diferentes séries de pinturas, estando divididas em séries de duas representações da mesma escala, sendo que numa primeira é produzida uma relação entre figura principal com o objeto simbólico, que maioritariamente é definido pelo uso de flores, e numa segunda centra-se apenas na representação destas, quase como se a imagem fosse ampliada para uma melhor observação deste. No entanto, por vezes opto por apenas representar uma imagem que se foca ou na Auto-Representação ou num elemento que considero relevante e que traduz aquilo que pretendo transmitir.

4.4 Entendimento da passagem das imagens para o suporte

Para estas pinturas, estabeleço uma representação fiel à imagem que obtenho através do scanner, no entanto apesar de a fotografia ser o elemento essencial na base de criação da pintura, acabo sempre por alterar algum pormenor de forma criativa, considerando desta forma, a obra concluída para transmitir algum tipo de emoção no espectador.

Uma vez que estas composições revelam a execução de uma técnica minuciosa, o suporte que optei por selecionar, foi o contraplacado, apesar de ter experimentando trabalhar em tela, acabando por nutrir algumas dificuldades na sua execução (Figura 53). Deste modo, comecei por preparar bases de contraplacado a partir de um alisamento na sua superfície com lixas próprias para madeira e de uma aplicação de cola branca, que ao fornecerem uma textura lisa, permitiu aperfeiçoar a técnica de pintura a óleo, através da aplicação de linhas que proporcionam uma pintura detalhada e rigorosa.

O Realismo que tenciono transmitir, manifesta-se numa procura em obter grande expressão quanto ao modelo em causa, pois aquilo que um rosto permite traduzir é o interior do modelo retratado "*onde o sitio de cada órgão, ruga, sinal, pêlo, mucosa, não se define por coordenadas objetivas, mas pela intensidade e dinâmica das suas forças"* (Gil. J, 2005, p.32) destacado nos gestos, nos traços, nos olhares e no movimento tal como José Gil indica no seu livro "*Sem Título: Escritos sobre arte e artistas*".

São utilizados diferentes formatos para a constituição destas séries, que variam entre os tamanhos 60x80 cm, 60x40cm e 40x30 cm, selecionados na medida em que permitem atribuir um distanciamento correto e claro com o fundo estabelecido, utilizando cores neutras, quentes e frias.

Esta variedade de cores que representam diferentes estados de espírito, estão patentes tanto no fundo das minhas pinturas, como em elementos de algumas figuras.
Destacam-se assim cores neutras, cores frias que transmitem sentimentos negativos e cores quentes, que por sua vez transmitem pensamentos positivos.
Relativamente às cores neutras evidencia-se o uso do Branco e Cinzento, sendo que a primeira cor revela um estado de tranquilidade e segurança, e a segunda um estado de imensa melancolia e incerteza pessoal.
Para além do cinzento, outra cor que simboliza um estado de tristeza e que surge em grande maioria no meu trabalho pictórico, identifica-se pelo lilás (Figura 54), pois possibilita representar mudanças e uma espiritualidade interior que expresso enquanto ser humano, e que me ajudam a refletir na escolha de caminhos a seguir na vida. No entanto, outra cor fria que é empregue, mas que apresenta um conceito contrário é o verde, pois simboliza a esperança que pode estar sempre por ocorrer, mesmo nos momentos mais difíceis, algo que é representando na pintura "*Não há dor que o tempo não cure*" (Figura 55) através do saco de plástico.
No que diz respeito às cores quentes, o vermelho e o amarelo, são expressos como as cores que representam a coragem, a felicidade e a paixão, sobre momentos que me impulsam a riscar sem medo

na construção das minhas obras, tornando-me mais confiante enquanto artista e não duvidar das minhas capacidades.

Resumidamente, o desenvolvimento do meu trabalho pictórico, foi uma jornada muito importante que apesar de ter tido momentos de grande determinação, também incluiu momentos menos favoráveis. No entanto todos estes obstáculos possibilitaram-me compreender hoje em dia o meu papel no mundo e a valorizar pequenos detalhes na vida, principalmente o bem-estar próprio e comum, sendo este o caminho principal para atingir a felicidade.
Deste modo, é graças à pintura que estabeleço uma relação entre os meus Sentimentos e o Auto-Retrato, expressando a partir dela, aquilo que verdadeiramente sinto relativamente a problemáticas correspondentes ao meu universo, transformando-se num importante refúgio e registo diário, onde relato os meus traumas, pensamentos e incertezas, tornando-me uma pessoa cada vez mais consciente na vida.

Todas estas características explicitas no meu trabalho, apresentam uma melhor focalização e intimismo com o espectador, interessando-me na *maneira como esses resultados são obtidos: comparativamente, por decomposição, deslocação e recomposição, de elementos do rosto, tratamentos variados da imagem no computador (nomeadamente por <<morphing>>) - sempre com o fim de constituir séries em que as sucessões de diferenças mínimas fazem surgir o sentido* (Gil. J, 2005, p.43), servindo então de entendimento para a pintura, uma vez que esta, se encontra sempre por (re)inventar.

5. Conclusão

Para este trabalho de projeto, a escolha do tema sentimento como objecto de estudo, permitiu atribuir várias respostas a diferentes questionamentos e adversidades que surgiram ao longo destes dois anos de mestrado, tornando-se no aspecto principal do meu trabalho de pintura e do qual tentei contextualizar e compreender.

Após uma rigorosa investigação quanto à sua origem, este tema apresentou ser mais abrangente e complexo, do que aparentava à primeira vista, sobretudo na área da ciência, pois a sua definição apesar de ter sido estudada por vários autores, levou a uma intensa análise na sua relação no mundo das artes.

Façamos então um ponto de situação de tudo o que foi exposto anteriormente, salientando os três capítulos principais, que proporcionam uma compreensão quanto ao desenvolvimento desta investigação.

Inicialmente, no primeiro capítulo é exposta a reflexão teórica quanto à origem do termo sentimento, que consiste num estado afetivo, comum a todos os seres humanos, e que o nosso corpo consegue expressar mediante acontecimentos que vivencia, permitindo ter assim consciência do nosso estado de alma. Para além da sua definição, este capítulo é suportado por três aspetos fundamentais para o seu entendimento, que vão desde uma distinção entre as emoções e os sentimentos, uma vez que ambos estão dependentes um do outro, refletindo o nosso interior, à apresentação do sentimento de acordo com António Damásio, que reflete sobre a construção destes, considerando-os como principais empreendedores na procura pelo bem-estar e florescimento da cultura, até ao modo como são considerados ferramenta no campo artístico.

Assim, toda esta recolha de dados e informações foi muito importante para esclarecer a importância do sentimento no meu trabalho de pintura.

Quanto ao segundo capítulo, este baseou-se numa pesquisa relativa à história da pintura de Auto-Retrato e ao modo como esta se insere sob a perspetiva do sentimento, apresentando conceitos e artistas que trabalham este tema.

Neste sentido, desde o século XV, até aos dias de hoje, que a presença do Auto-Retrato é considerada como um dos assuntos mais complexos de se abordar na história de arte, pois o artista ao expor a sua identidade, estabelece um auto-conhecimento, que põe em causa as suas qualidades artísticas, relativamente ao uso de técnica e de expressão.

Apesar de na Antiguidade terem sido realizados Auto-Retratos, foram poucos aqueles que permaneceram, pertencendo apenas a bustos de oficiais e governantes, como forma de enaltecer e eternizar as suas imagens. Assim, só a partir do século XV, isto é, no surgimento do Renascimento, é que os artistas deixaram de ser meros artesãos, passando a representar-se a si próprios, dando ênfase ao uso do espelho, que distorcia a perceção da realidade. Destacam-se grandes nomes de artistas como *Jan Van Eyck*, *Giotto di Bondone* e *Durer*.

No entanto, a partir do século XVI, o artista começou a ganhar grande reconhecimento pelo seu trabalho, tornando-se extremamente rico, como o caso do pintor *Diego Velasquez*, que originou sobretudo a representação de diferentes expressões e formas, que podem ser identificadas no trabalho artístico de *Rembrandt*.

Por sua vez, os séculos XVII e XVIII foram marcados por uma comercialização no mundo da arte, passando a existir um maior número de exposições e leilões, da qual os artistas apresentaram nas suas obras, diferentes cenas de género, paisagens e auto-retratos, feitas de acordo com um registo aristocrático.

No século XIX, estas características passaram a ser rejeitadas, pois os artistas começaram a registar temas mais simples, saindo dos seus ateliês para pintarem ao ar livre, captando a luz e cor de paisagens, em diferentes horas do dia.

Quanto ao uso do auto-retrato, o artista preocupou-se em registar a sua vida privada, que revelava um carácter psicológico, marcado por várias angústias e traumas, numa sociedade conturbada por guerras e aparecimento de avanços tecnológicos, notabilizando-se *Van Gogh*, que através do estilo neo-impressionista expressou as suas crises existenciais.

Com isto, o auto-retrato na arte contemporânea quebrou com todas as barreiras da pintura tradicional, deixando de se centrar apenas na representação do rosto, e passando a valorizar também o corpo do artista, como um enigma de maior subjetividade, e passando também a utilizar outros recursos tecnológicos como a escultura, a fotografia e vídeo.

De um modo geral, a auto-representação por meio dos sentimentos é desenvolvida com maior facilidade, graças à globalização que permite abordar com maior liberdade temas relacionados com o género, a sexualidade, a etnia e o corpo, proporcionando ao artista um maior autoconhecimento e partilha com o espectador, facilitando no despertar de diferentes fatores, sendo um dos mais importantes, o contributo que a mulher obteve perante desigualdades ao longo da história da humanidade, como o acesso à educação e a uma formação artística.

No entanto, apesar da arte feminina ter sido considerada no inicio do século XX como ingénua,

influenciou muitas mulheres artistas a exprimirem as suas composições, da qual os auto-retratos femininos se revelaram um objecto artístico de enorme importância, e que permanece na luta revolucionária pelos direitos das mulheres até aos dias de hoje.

Neste seguimento, foram apresentadas neste capitulo cinco mulheres artistas que permitiram prefigurar a nível teórico e prático, o desenvolvimento deste projeto, tais como *Frida Kahlo*, *Celia Paul*, *Cindy Sherman*, *Cristina Troufa* e *Tao Xian,* trabalhando o sentimento como principal mecanismo nas suas Auto-Representações.
Assim sendo, identifico-me com cada um destes exemplos de artistas, uma vez que ao estabelecerem uma ligação direta com a pintura de auto-retrato, atribuem grande enfâse aos seus estados psicológicos sem quaisquer tabus, possibilitando expressar nas minhas pinturas, as minhas experiências de vida.

Por fim, o terceiro e último capitulo consistiu numa apresentação relativamente ao desenvolvimento metodológico do meu trabalho de pintura, estando dividido em quatro etapas, nomeadamente: desenvolvimento de trabalho pictórico, procura e recolha de imagens, seleção e manipulação de imagens e entendimento da passagem das imagens para o suporte.

Numa primeira etapa, foram esclarecidas as diferentes mudanças e novas escolhas ocorridas no desenvolvimento do meu trabalho pictórico, uma vez que inicialmente este era baseado a partir de uma relação de temáticas como a Natureza e o Retrato, com uma finalidade de demonstrar o modo como estavam conectados entre si.

No entanto, optei por refletir sobre diferentes experiências de vida, utilizando o sentimento como matéria principal para as minhas Auto-Representações, pois consistem numa reflexão que obtenho de mim mesma, face ao mundo a meu redor.

De seguida, na procura e recolha de imagens, a fotografia correspondeu à principal ferramenta de trabalho na pintura, alcançando imagens de maior qualidade em determinados enquadramentos, inspirando-me sobretudo no trabalho fotográfico desenvolvido pelo artista coreano *Cho Gi Seok.*
Quanto à seleção e manipulação de imagens, são considerados determinados fatores para o seu entendimento, permanecendo sempre uma ideia de deformação de imagens, criadas num scanner onde surgem zonas de repetição e de instabilidade em diferentes elementos da composição.
A última etapa consistiu essencialmente num entendimento da passagem das imagens para o suporte, do qual o material utilizado reside no uso de tinta a óleo sobre contraplacado, pois fornece uma melhor execução da linha graças à sua textura lisa.

Conclui-se, portanto, que esta pesquisa foi fundamental para compreender e fundamentar o modo como abordei a temática do sentimento no meu trabalho prático, que apesar de ser um tema complexo no campo da ciência, é cada vez mais abordado na área das artes, revelando-se bastante importante na forma como a arte contemporânea acompanha a necessidade de entender o comportamento do ser humano.

Assim o Auto-retrato é o elemento de destaque em todas as minhas composições, estando marcado essencialmente por dois fatores muito importantes, que para além de retratarem diferentes experiências de vida, positivas e negativas, proporcionam uma constante e intensa reflexão sobre mim mesma, e um enorme realismo e rigor que pretendo conquistar cada vez mais na pintura, pois esta *é a forma de arte mais pessoal: é como uma carta escrita à mão, com o carácter da "caligrafia" do artista acrescentando e enriquecendo a mensagem*[25](Paul. C, 2019, p.152).

[25] Tradução de autor de: *painting is the most personal art form:it is like a handwritten letter, with the character of the artist's 'handwriting' adding to and enriching the message.*

6. Bibliografia

Livros Consultados

Almeida, B. (1996). *O plano de imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Damásio, A. (2017). *A Estranha Ordem das Coisas*. Lisboa: Temas e Debates.

Damásio, A. (2013). *O Sentimento de Si*. Lisboa: Temas e Debates.

Gil, J. (2005). *Sem Título: Escritos Sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água.

Gil, J. (1997). *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água.

Hall, J. (2016). *The Self-Portrait: A Cultural History*. London: Thames & Hudson; Illustrated Edition.

Paul, C. (2019). *Self-Portrait*. Jonathan Cape.

Tsjeng, Z. (2018). *Forgotten Women: The Artists*. Cassell.

Vaz Pacheco, M. (2018). *O Auto-Retrato na Pintura Portuguesa*. Caleidoscópio.

West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.

Williams, G. (2017). *How to write about contemporary art*. London: Thames & Hudson.

Artigos Online

Carvalho, M. (2003). Cindy Sherman: Jogo de Máscaras. *Interact Revista Online De Arte, Cultura E Tecnologia*. Disponível em: http://www.interact.com.pt/memory/interact10/interfaces/interfaces3.html

Monachesi Ribeiro, A. (2008). Cindy Sherman: sobre o feminino. *Psyche (Sao Paulo)*, *12*(22). Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382008000100004#topo

Artigos de Revista Online

Adams, T. (2019). Celia Paul on life after Lucian Freud: 'I had to make this story my own'. *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/27/celia-paul-self-portrait-memoir-interview-lucian-freud

Cusk, R. (2019). Can a Woman Who Is an Artist Ever Just Be an Artist?. *The New York Times*, p. 42. Retrieved from https://www.nytimes.com/2019/11/07/magazine/women-art-celia-paul-cecily-brown.html

Blogs

Troufa, C. (2019). UTOPIA - solo exhibition - exposição individual - 9 de Março 2019 [Blog]. Disponível em: http://cristina-troufa.blogspot.com/2019/12/utopia-solo-exhibition-exposicao.html

Teses, Dissertações e Provas Académicas

Ferreira, B. (2018). *Espectros do futuro- reflexão visual sobre o género feminino enquanto corpo com prazo* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Gonçalves, S. (2010). *O Antropomorfismo e a pintura* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Websites Consultados

Boddington, R. (2019). Using flowers and colour, photographer Giseok Cho documents his generation of Koreans. Consultado em 17 de Agosto de 2020. Disponível em: https://www.itsnicethat.com/articles/giseok-cho-photography-260419

Conceito de sentimento. (2020). Consultado em 10 de Julho de 2020. Disponível em: https://conceito.de/sentimento

Dilva, F. (2019). Biografia de Frida Kahlo - eBiografia. Consultado em 11 Julho de 2020. Disponível em: https://www.ebiografia.com/frida_kahlo/

"Ego" de Cristina Troufa no Centro Cultural de Cascais | Câmara Municipal de Cascais. (2020). Consultado em 9 de julho 2020. Disponível em: https://www.cascais.pt/noticia/ego-de-cristina-troufa-no-centro-cultural-de-cascais

Frida Kahlo: arte, jardim, vida - The New York Botanical Garden - Google Arts & Culture. Consultado em 16 de Agosto de 2020. Disponível em: https://artsandculture.google.com/exhibit/frida-kahlo-arte-jardim-vida-new-york-botanical-gardens/RAJSk8FllUnTIQ?hl=pt-BR

Frida Kahlo Paintings, Biography, Quotes. (2020). Self Portrait with Monkeys, 1943 - by Frida Kahlo. Consultado em 15 de Agosto de 2020. Disponível em: https://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-monkeys.jsp

Frida Kahlo Paintings, Biography, Quotes. (2020). What the Water Gave Me, 1938 by Frida Kahlo. Consultado em 10 de Julho de 2020, Disponível em: https://www.fridakahlo.org/what-the-water-gave-me.jsp

Nochlin, L. (2020). Linda Nochlin · I, too, am an artist: Dora Maar · LRB 4 January 2001. Consultado em 18 de Agosto de 2020. Disponível em: https://www.lrb.co.uk/the-paper/v23/n01/linda-nochlin/i-too-am-an-artist

Staugaitis, L. (2020). The Future Is Now | Create. Consultado em 16 Agosto de 2020. Disponível em: https://create.adobe.com/2020/04/13/future-is-now.html

Souza Silva, M. (2019). O Que a Água me Deu, de Frida Kahlo. Consulado em 10 Julho de 2020. Disponível em https://www.hacer.com.br/aguamedeu

Xian, T. (2020). TAO XIAN 丨 陶显. Consultado em 11 de Agosto de 2020. Disponível em http://www.tao-xian.net/

7. Índice de Ilustrações

Figura 1. Caspar David Friedrich, *Wanderer above the Sea of Fog*, 1817. Óleo sobre tela, 95x75cm. Hamburger Kunsthalle, Alemanha.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg

Figura 2. Ruffillus, *Iluminating the Initial R from the lives of the Saints,* século 12. Pergaminho, 44,8x 30,5cm. Bilioteca Bodmeriana, Geneva.

Fonte: https://www.everypainterpaintshimself.com/article/brother_rufillus_self-portrait

Figura 4. Jan Van Eyck, *Retrato do Homem de Turbante Vermelho,* 1433. Óleo sobre painel, 26x19cm. National Gallery, Londres.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Homem_(Autorretrato%3F)

Figura 5. Alberti, *Auto-Retrato,* 1435. Bronze, 20,1x13,55cm. National Gallery of Art, Washington.

Fonte: https://dafne.pt/noticias/lancamento-em-coimbra/

Figura 6. Albrecht Durer, *Auto-Retrato com luvas,* 1498. Óleo sobre madeira, 52x41cm. Museu do Prado, Madrid.

Fonte: https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/autorretrato-com-luvas-albrecht-durer/

Figura 7. Albrecht Durer, *Auto-Retrato,* 1500. Óleo sobre madeira, 67,1x48,9cm. Alte Pinakothek, Munique.

Fonte: https://medium.com/thinksheet/how-to-read-paintings-self-portrait-by-albrecht-d%C3%BCrer-7bfbb148b691

Figura 8. Diego Velázquez, *Las Meninas,* 1656. Óleo sobre tela, 3,18x2,76m. Museu do Prado, Madrid.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_(Vel%C3%A1zquez)

Figura 9. Rembrandt Van Rjin, *Auto-Retrato com boina e olhos arregalados,*1630. Gravura sobre papel, 5x4,5cm. Rijksmuseum, Amesterdão.

Fonte: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Rembrandt-van-Rijn/377496/Auto-retrato-com-boina-e-olhos-arregalados,-1630.html

Figura 10. Vincent Van Gogh, *Auto-Retrato como pintor,* 1887. Óleo sobre tela, 65,1x50cm. Van Gogh Museum, Amesterdão.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_-_Zelfportret_als_schilder_(1888).jpg

Figura 11. Catharina Van Hemessen, *Auto-Retrato,* 1548. Óleo sobre Madeira, 32x25cm. Kunstmuseum, Basileia.

Fonte: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/h/hemessen/caterina/selfport.html

Figura 12. Artemisia Gentileshi, *La Pittura,* 1638-39. Óleo sobre tela, 96,5x73,7cm. Royal Collection Trust, Londres.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Self-portrait_as_the_Allegory_of_Painting_(La_Pittura)_-_Artemisia_Gentileschi.jpg

Figura 13. Laura Knight, *Self-Portrait,* 1913. Óleo sobre tela, 152,4x127,6cm. National Portrait Gallery, Londres.

Fonte: https://womennart.com/2017/09/27/self-portrait-with-nude-by-laura-knight/

Figura 14. Frida Kahlo, *Thinking about death,* 1943. Óleo sobre tela, 44,5x37cm. The Museum Dolores Olmedo Patiño, México.

Fonte: https://www.fridakahlo.org/thinking-about-death.jsp

Figura 15. Frida Kahlo, *The Two Fridas,* 1939. Óleo sobre tela, 173,5x173cm. Modern Art Museum, México.

Fonte: https://blog.singulart.com/en/2019/07/23/the-two-fridas-1939-duality-and-surrealism-in-kahlos-famous-portrait/

Figura 16. Frida Kahlo, *What the Water Gave Me,* 1938. Óleo sobre tela, 91x70,5cm. Collection of Daniel Filipacchi, Paris.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/What_the_Water_Gave_Me_(painting)

Figura 17. Pierre Bonnard, *Nude in the Bath,* 1925. Óleo sobre tela, 104,6x65,4cm. Tate Modern, Londres.

Fonte: https://www.tate.org.uk/art/artworks/bonnard-nude-in-the-bath-t12611

Figura 18. Celia Paul, *Lucian and Me,* 2019. Óleo sobre tela, 25x31cm. Victoria Miro Gallery, Londres.

Fonte: https://www.frieze.com/article/muse-her-own-words-celia-pauls-self-portrait

Figura 19. Lucian Freud, *Naked Girl with Egg* 1980. Óleo sobre tela, 75x65,5cm. British Council Collection, Londres

Fonte: https://artuk.org/discover/artworks/naked-girl-with-egg-176953

Figura 20. Celia Paul, *Family Group,* 1980. Óleo sobre tela, 75x65,5cm. Victoria Miro Gallery, Londres

Fonte: https://ethicaldative.com/2019/12/01/celia-paul/

Figura 21. Celia Paul, *Painter and Model,* 2012. Óleo sobre tela, 137,2x76,2cm. Victoria Miro Gallery, Londres.

Fonte: https://www.victoria-miro.com/news/849

Figura 22. Lucian Freud, *Painter and Model,* 1986-87. Óleo sobre tela, 159,7x120,7cm. Private Collection/ The Lucian Freud Archive.

Fonte: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/lucian-freud-man-posing-5533791-details.aspx

Figura 23. Celia Paul, *My Sisters in Mourning*, 2015-2016. Óleo sobre tela, 147,4x148cm. Victoria Miro Gallery, Londres.

Fonte: https://www.frieze.com/article/muse-her-own-words-celia-pauls-self-portrait

Figura 24. Celia Paul, *Shoreline,* 2015-2016. Óleo sobre tela, 61,5x147,3cm. Victoria Miro Gallery, Londres.

Fonte: https://www.victoria-miro.com/exhibitions/548/works/artworks24920/

Figura 25. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21,* 1978. Impressão em prata de gelatina, 18,7x23,9cm. Metro Pictures, Nova Iorque.

Fonte: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artwork-changed-life-cindy-shermans-untitled-film-stills

Figura 26. Cindy Sherman, *Untitled #92,* 1981. Impressão cromogênica em cores, 61x121,9cm. Metro Pictures, Nova Iorque.

Fonte: https://walkerart.org/collections/artworks/untitled-1993

Figura 27. Cindy Sherman, *Untitled #122,* 1983. Impressão cromogênica a cores, 89,5x54,3cm. Metro Pictures, Nova Iorque

Fonte: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/cindy-sherman-b-1954-untitled-122-5559204-details.aspx

Figura 28. Cindy Sherman, *Untitled #123,* 1983. Impressão cromogênica a cores, 101,6x76,1cm. Metro Pictures, Nova Iorque

Fonte: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/cindy-sherman-b-1954-untitled-1789210-details.aspx

Figura 29. Cindy Sherman, *Untitled #224,* 1990. Impressão cromogênica a cores, 121,9x96,5cm. Metro Pictures, Nova Iorque

Fonte: https://www.dailyartmagazine.com/cindy-sherman-old-masters/

Figura 30. Cindy Sherman, *Untitled #261,* 1992. Impressão cromogênica a cores, 173,9x114cm. Metro Pictures, Nova Iorque

Fonte: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/untitled_261_1.htm

Figura 31. Cindy Sherman, *Untitled #424,* 2004. Impressão cromogênica a cores, 137,9x140,2cm. Metro Pictures, Nova Iorque

Fonte: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/cindy-sherman-b-1954-untitled-424-5408946-details.aspx

Figura 32. Cristina Troufa, *Melancolia,* 2015. Acrílico sobre Tela, 150x100cm. Zet Gallery, Porto

Fonte: https://zet.gallery/art/melancolia-11735

Figura 33. Cristina Troufa, *Espada,* 2017. Acrílico sobre Tela, 150x100cm. Centro Cultural de cascais, Lisboa

Fonte: https://www.artsper.com/en/contemporary-artworks/painting/410095/espada

Figura 34. Cristina Troufa, *O Eu inferior,* 2011. Acrílico sobre Tela, 150x100cm.

Fonte: https://www.saatchiart.com/art/Painting-O-Eu-inferior-The-Lower-Self-SOLD/7743/1418288/view

Figura 35. Cristina Troufa, *Escrever de novo,* 2011. Acrílico sobre Tela, 100x86cm.

Fonte: http://cristina-troufa.blogspot.com/2012/01/lisbon-store.html

Figura 36. o Xian, *Kabukicho,* 2016. Óleo sobre Algodão, 150x100cm.

Fonte: https://www.artsy.net/artwork/tao-xian-tao-xian-kabukicho

Figura 37. Tao Xian, *Negation #4,* 2015. Óleo sobre Algodão, 60x80cm.

Fonte: https://www.artsy.net/artwork/tao-xian-tao-xian-negation-number-4

Figura 38. Tao Xian, *Time in Portrait,* 2015. Impressões monocromáticas, 147x108cm.

Fonte: http://www.hatch-series.com/xian-tao

Figura 44. Cho Gi Seok, *Flower Study,* 2019.

Fonte: http://chogiseok.com/work.php?idx=182

Figura 48. *Cato Cabeça-de-Velho.*

Fonte: https://mundoanimalevidaselvagem.blogspot.com/2017/04/cacto-cabelo-ou-cabeca-de-velho.html

Figura 49. *Cravo-de-Defunto*

Fonte: https://hortas.info/como-plantar-inhame

Figura 50. *Inhame Selvagem*

Fonte: http://www.plantasonya.com.br/flores-e-folhagens/cravo-de-defunto.html

Figura 51. Frida Kahlo, *Self-Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird,* 1940.

Óleo sobre tela, 47x61cm. Harry Ransom Center, em Austin

Fonte: https://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-thorn-necklace-and-hummingbird.jsp

Figura 52. Frida Kahlo, *Self-Portrait with Monkeys,* 1943.

Óleo sobre tela, 81,5x63cm. Jacques and Natasha Gelman Collection, México

Fonte: https://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-monkeys.jsp

8. Catálogo de Pintura



Figura 39. Madalena Pinto, *Perhaps I should think about it*, 2019.
Lápis de cor e caneta “posca” branca sobre papel kraft, 70x50cm.



Figura 40. Madalena Pinto, *A mess in my head*, 2019.
Lápis de cor e caneta “posca” branca sobre papel kraft, 70x50cm.

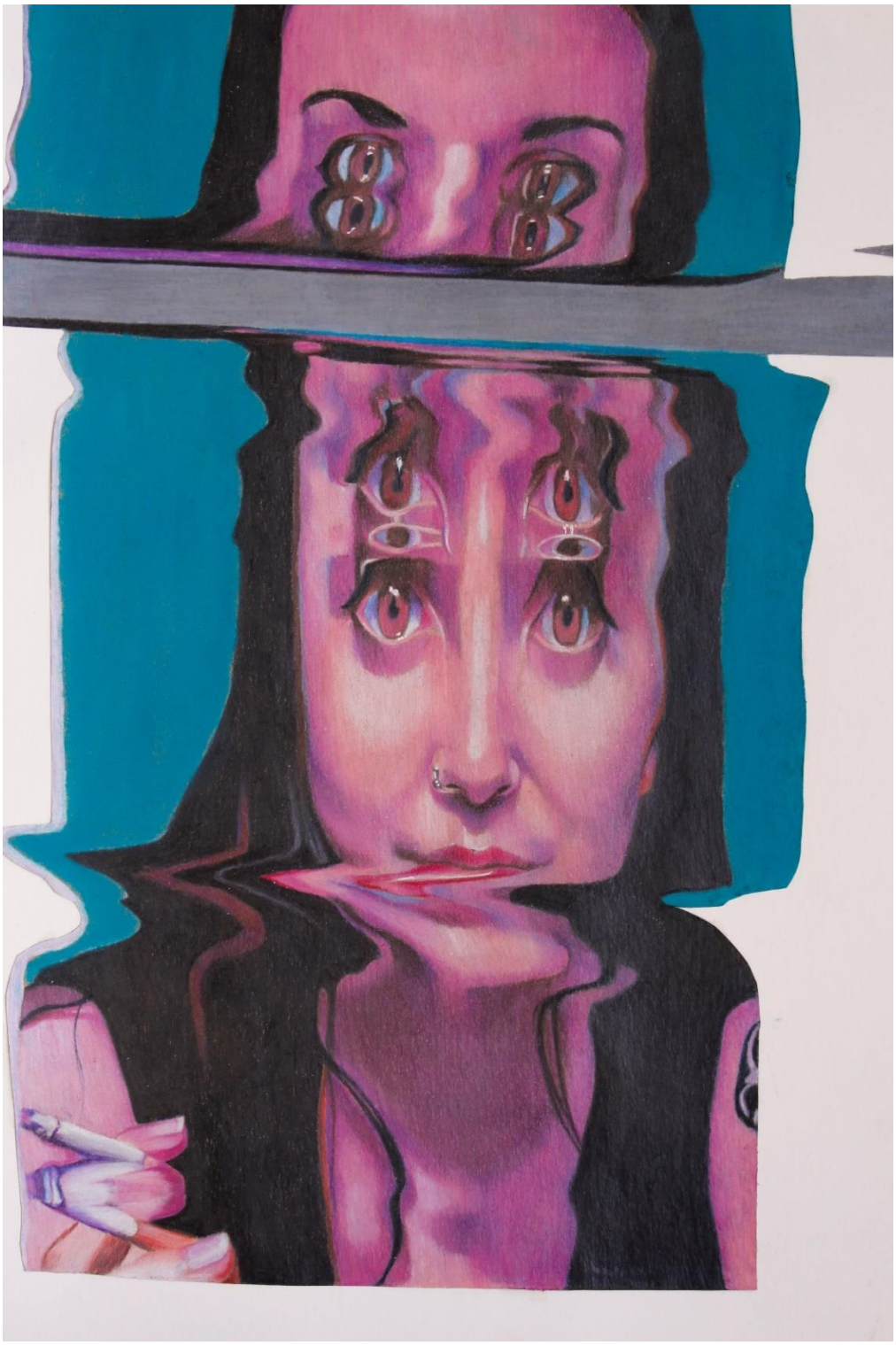


Figura 41. Madalena Pinto, *Podias ser tu*, 2019.
Lápis de cor e pastel seco sobre papel kraft, 44x45,5cm.



Figura 42. Madalena Pinto, *Between Misunderstood Thoughts,* 2019.
Lápis de cor e pastel seco sobre papel kraft, 44x35cm.



Figura 43. Madalena Pinto, *Peso na Consciência,* 2019.
Lápis de cor e pastel de óleo sobre papel kraft, 50x35cm.



Figura 45. Madalena Pinto, *(Re)descobrir*, 2020.
Óleo sobre placa de mdf, 39x30cm.



Figura 46. Madalena Pinto, *Coisas que deixamos para depois, 2020.*
Óleo sobre placa de mdf, 40x30cm.



Figura 47. Madalena Pinto, *Coisas que deixamos para depois*, 2020.
Óleo sobre placa de mdf, 41x30cm.



Figura 53. Madalena Pinto, *Tristeza a minha*, 2020.
Óleo sobre Tela, 80x60cm.



Figura 54. Madalena Pinto, *Falso Conforto*, 2020.
Óleo sobre Tela, 40x30cm.



Figura 55. Madalena Pinto, *Não há dor que o tempo não cure*, 2020.
Óleo sobre placa de mdf, 39x30cm.