

# ANAIS ELETRÔNICOS

*X Seminário do Museu D. João VI &  
VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX*

## *O Artista em Representação*

---

### *Coleções de Artistas*



#### *Organizadores*

Alberto Martin Chillón • Ana Cavalcanti • Arthur Valle •  
Fernanda Pitta • Maria João Neto • Marize Malta • Sonia Gomes Pereira

# **ANAIS ELETRÔNICOS**

*X Seminário do Museu D. João VI &  
VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX*

## ***O Artista em Representação***

---

### ***Coleções de Artistas***

#### ***Organizadores***

**Alberto Martin Chillón  
Ana Cavalcanti  
Arthur Valle  
Fernanda Pitta  
Maria João Neto  
Marize Malta  
Sonia Gomes Pereira**

**Rio de Janeiro  
NAU Editora  
2020**

© 2020 EBA – UFRJ

#### Apoio

CAPES  
CNPq  
Programa de Pós Graduação  
em Artes Visuais – PPGAV/EBA/UFRJ

#### Denise Pires de Carvalho

Reitora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

#### Cristina Grafanazzi Tranjan

Decana do Centro de Letras e Artes - CLA

#### Madalena Ribeiro Grimaldi

Diretora da Escola de Belas Artes - EBA

#### Carlos de Azambuja Rodrigues

Coordenador do Programa de Pós Graduação  
em Artes Visuais

#### Marize Malta

Coordenadora do Setor de Memória e  
Patrimônio EBA/UFRJ (Museu Dom João VI,  
Arquivo Histórico EBA, Biblioteca de Obras Raras EBA)

#### Organização

Alberto Martín Chillón, Ana Cavalcanti,  
Arthur Valle, Fernanda Pitta, Maria João Neto,  
Marize Malta, Sonia Gomes Pereira

#### Preparação e Revisão de textos para produção editorial

Alberto Martín Chillón, Arthur Valle, Flora Pereira Flor

#### Produção Editorial

#### NAU Editora

Rua Nova Jerusalém, 320  
CEP: 21042-235 – Rio de Janeiro (RJ)  
Tel.: (21) 3546-2838  
www.naueditora.com.br  
contato@naueditora.com.br

#### Coordenação Editorial

Simone Rodrigues

#### Revisão e Preparação de Textos

Ana Paula Meirelles  
Jéssica Martins Costa  
Vania Valente

#### Design Capa e Editoração

Melanie Guerra

#### Imagem Capa

Arthur Timóteo da Costa (1882-1922),  
*Alguns colegas: sala de professores*, 1921  
(óleo sobre tela, 45,5 x 170,6 cm). Coleção Museu  
Nacional de Belas Artes/Ibram, Brasil.  
Fotografia: Jaime Acioli.

#### Tratamento de Imagens

Estúdio Arteônica

---

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

M379a Martín Chillón, Alberto (org.) et al.

O artista em representação: coleções de artistas / Organizadores: Alberto Martín Chillón, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Arthur Valle, Fernanda Pitta, Maria João Neto, Marize Malta e Sonia Gomes Pereira. Tradutores: João Ricardo Milliet e Natalie Lima. - 1. ed. - Rio de Janeiro : NAU Editora, 2020.

1.094 p.; il.; fotografias.  
E-Book: 138 Mb, PDF.

Inclui bibliografia.  
ISBN 978-65-87079-03-5

1. Autorrepresentação do Artista. 2. Coleções de Arte. 3. Escola de Belas Artes – UFRJ.  
4. Grupo Entresséculos. 5. Museu D. João VI. I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

CDD 709  
CDU 7.074:069

---

#### ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Artes: História da arte / Museus.  
2. Colecionadores de arte; museu.

---

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8 8846

Os artigos e as imagens publicados nos anais são de inteira responsabilidade de seus autores.



- LEADBEATER, C. W. **Homem visível e invisível**: um estudo das variações da alma dos diferentes tipos de indivíduos. 1. ed. São Paulo: Pensamento, 1974.
- MATTOS, A. Um lar de artistas: Haydéa Lopes Santiago e Manoel Santiago. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ago. 1925.
- PELADAN, J. **Comment on devient artiste**: esthétique. Paris: Chamuel, 1891.
- PELADAN, J. **Comment on devient mage**: éthique. Paris: Chamuel, 1892.
- PELADAN, J. **Constitution de la Rose-Croix: Le Temple et le Graal**. Paris: Secretariat, 1893.
- ROUAULT, G. **Souvenirs intimes**: G. Moreau, Léon Bloy, Cézanne. 2. ed. Paris: E. Frapier, 1926.
- PARA TODOS. Um casal de artistas. **Para Todos**, Rio de Janeiro, n. 923, 15 ago. 1925.
- SARLUIS, L. **Salon Rose Croix**. 1896. Litografia, 76,7 x 105cm. Coleção Musée Carnavalet, Paris.
- SÉON, A. **Portrait de Joséphin Peladan**. c. 1892. Óleo sobre tela, 132,5 x 80cm. Musée des beaux-arts de Lyon.
- SÉRAUSIER, P. **Portrait de Paul Ranson en tenue nabique**. 1890. Óleo sobre tela, 61 x 46,5 cm. Coleção Musée D'Orsay.

## AUTOFOCO: AS RESSIGNIFICAÇÕES DOS AUTORRETRATOS EM FOTOGRAFIAS DE ARTISTAS COM SEUS DISPOSITIVOS DE TRABALHOS

*Niura Legramante Ribeiro*

nous devons faire de nous-mêmes une oeuvre d'art.  
Michel Foucault<sup>1</sup>

### Introdução à fotografia e seus instrumentos de trabalho

Ao falar sobre a fotografia no século XX, Michel Frizot (1994, p.94), lembra que “os fotógrafos sabiam que o status da fotografia dependia de sua aceitação nas Belas Artes”, e é assim que, desde seu surgimento, a fotografia passou a buscar frequentes associações com o universo da pintura, na tentativa de ser considerada uma obra de arte e desfrutar do status e dos espaços expositivos das Belas Artes. Pode-se ver a associação entre a fotografia e a pintura, a relação entre a máquina e a mão na conhecida expressão para se referir ao que fazia a câmera fotográfica: “é o sol que pinta”, reforçando a concepção de automatismo fotográfico.

O repertório imagístico das primeiras fotografias foi calcado nos gêneros já consagrados pela tradição pictórica: retratos, paisagens e naturezas-mortas. A imagem fotográfica foi marcada por paradigmas compositivos igualmente originários da tradição da pintura: o modelo de disposição espacial e enquadramento do corpo para o retrato, a disposição de objetos, entre outros. Tais

1. FOUCAULT, M. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1993. p.392.

estratégias “se adequavam aos longos tempos de exposição”, como lembra Annateresa Fabris (1991, p.174), e porque os fotógrafos tinham “aspiração de se fazerem conhecer como artistas”, conforme constata Mike Weaver (apud FRIZOT, 1994, p.185). Um fotógrafo como Adolphe Disdéri, em *A arte da fotografia* (1862), aconselhava os fotógrafos a utilizarem temas pictóricos.

A Sociedade Fotográfica de Londres equiparava a forma como um fotógrafo usava seu meio com a forma como um pintor manipulava seu meio, afirmando que seus membros se interessavam pelo aparelho fotográfico “do mesmo modo que um Rafael ou um Reynolds escolhiam e usavam o cavalete mais adequado, os melhores pincéis e as tintas apropriadas e duradouras” (SCHARF, 2001, p.166). Fica evidente neste comentário a comparação com os dispositivos de trabalho do fotógrafo e do pintor, respectivamente, o aparelho fotográfico e o cavalete, pincéis e tintas. A evidência de referências aos dispositivos de trabalho utilizados ainda pode ser percebida nos títulos de alguns livros, como em *The Camera and the Pencil* (1864), de Aurelius Root; ou *O lápis da natureza* (1844-1846), de Fox Talbot. Portanto, a questão do dispositivo já percorre os discursos, os escritos e os títulos de publicações. Cabe lembrar ainda que nomes de estúdios fotográficos eram associados às artes, como Duhem Brothers Photo Art Gallery, em 1875, e algumas imagens publicitárias dos estúdios apresentavam a imagem de uma câmera fotográfica junto a uma pintura de cavalete ou a uma imagem de palheta de um pintor.

## O dispositivo como evidência de veracidade do real

Na tradição de autorrepresentação de pintores na arte clássica, os dispositivos de trabalho do pintor comumente podem ser representados junto ao corpo do artista: a palheta, o pincel e o cavalete; as autorrepresentações nos estúdios fotográficos no século XIX mostram equipamentos como câmeras, fundos pintados e a ambiência do estúdio. E, não raro, a fotografia se alimenta da pintura.

O aparelho fotográfico e os discursos podem ser considerados dispositivos? Qual o(s) sentido(s) do dispositivo? Um dos sentidos mais conhecidos para dispositivo se refere a instrumentos ou

máquinas por meio dos quais se destina uma ação. Pode-se, ainda, pensar a concepção de dispositivo de forma mais ampla, como propõe Giorgio Agamben em *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2005), ao afirmar que:

[...] dispositivo é tudo isto que tem, de uma maneira ou de outra, a capacidade de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar e de assegurar os gestos, as conduções, as opiniões e os discursos dos seres vivos. (AGAMBEN, 2005, p.31)

Para a presente análise sobre a relação da autorrepresentação dos artistas, considera-se tanto o sentido dos seus instrumentos de trabalho – câmeras, acessórios de estúdio, ou objetos, como o espelho, que é empregado como metáfora da fotografia – como recursos de procedimentos formais/estéticos que ajudam a viabilizar as composições.

No autofoco, qual o papel da associação de dispositivos de trabalho com o corpo dos artistas em produções fotográficas? Se, para John Tagg (2007, p.53), o conceito de retrato é apresentado como uma descrição de um indivíduo e como uma inscrição social, pode-se dizer que as autorrepresentações de fotógrafos no século XIX, nos seus estúdios, partilhavam, ao menos em parte, desse conceito no que diz respeito às poses, às vestimentas, aos cenários e aos dispositivos de trabalho que se adequavam à forma como os fotógrafos registravam a inscrição social de seu estúdio. Nesses autorretratos, pode-se encontrar determinadas tipologias em comum: o corpo é representado por inteiro, geralmente em pé, com trajes requintados, e junto aos seus equipamentos de trabalho. A autoprodução corporal, tanto de vestimentas como de poses, sempre foi uma prioridade ao conceber uma fotografia de si, seja para retratos em geral, seja para autorretratos.

O corpo, mesmo nos autorretratos, apresenta-se como um operador discursivo. O corpo social é construído por meio da experiência interativa com o outro, que qualifica a sua forma de representação, porque representar o melhor de si tem sido uma expectativa do sujeito que se dá a conhecer por meio de uma imagem. O cenário social da interação com o outro outorga um conjunto de ideias e símbolos que compõem autorrepresentação.

A sujeição dos corpos em relação às normas de autoapresentação do século XIX fica evidente na regulação social do corpo, que exige uma construção de poses e gestos fisionômicos de apresentação corporal. Neste sentido, os fotógrafos desse período, quando se apresentam, mantêm a postura sem manifestações expressivas. A neutralidade de apresentação anula a presença corporal ligada à expressividade de gestos. O sistema de gestos, expressões e manifestações corporais constitui um signo da posição social (PORZECANSKI, 2008, p.25). Mas o mais importante era o mercado simbólico a quem se destinavam os autorretratos com seus dispositivos de trabalho, que deveriam passar uma imagem de legitimidade valorativa de qualidade técnica.

Fica evidente uma relação de impessoalidade em relação à câmera, uma rigidez de pose e um olhar, por vezes, não dirigido a que fotografia, constituindo tipicamente uma encenação de pelo menos duas formas; o fotógrafo está ocupado com alguma situação de estúdio, ou simplesmente posando de forma impessoal, com os seus dispositivos de trabalho, normalmente situados ao lado de seu corpo.

Pode-se pensar no que significava a presença de dispositivos de trabalho junto aos corpos. O dispositivo da câmara fotográfica que aparece representada junto aos autorretratos de estúdio dessa época, sem dúvida, poderia representar uma assertiva em relação à concepção reinante dos propósitos para os quais a fotografia se propunha. Pode-se dizer que ela se constituía em uma assertiva para a compreensão do que se entendia no período como conceito de fotografia, qual seja, de ser uma ciência exata, capaz de assegurar o registro do real, com fidelidade e rapidez de reprodução antes nunca vistas. Era sinônimo de certificação de que alguma coisa havia sido colocada à frente da câmera. Portanto, funcionava como um instrumento de constatação fidedigna de um real. Essa lógica estava imbuída, então, na ideia de realismo fotográfico, uma combinação de evidência e fotografia.

O que se encontra nos autorretratos da fotografia, muito antes desta, já aparecia, como se sabe, na pintura de base clássica, que apresentava o artista com sua palheta, pincéis, e na ambientação de seu estúdio. Certa propaganda do seu fazer pode ser verificada em dois exemplos: um autorretrato de uma fotógrafa do século XIX, em que aparecem imagens de retratos pregados sobre seu vestido,

e o *Self-portrait with vanity symbols* (1651), de David Baily, que o apresenta com vários exemplos de retratos pintados, de objetos utilizados em seu ateliê, associando os retratos a uma verdadeira natureza-morta<sup>2</sup>.

Por vezes, as autoimagens se apresentavam sobre um fundo neutro, o que dava destaque à *persona* e ao equipamento; por outras, o corpo do(a) fotógrafo(a) aparece à frente de fundos fotográficos pintados, o que dá a conhecer o ambiente do estúdio de fotografia. Esse dispositivo reforça a referência à pintura, normalmente reproduzindo uma paisagem ou uma escadaria clássica, não raro com elementos reais como plantas, para a ambientação ainda mais realista para retratos e autorretratos nos estúdios fotográficos.

Portanto, quando do aparecimento da fotografia, em muitos autorretratos, os artistas apareciam com suas câmeras para valorizar o novo invento, a especificidade do meio, a noção de objetividade científica, de veracidade em relação à captação do real, na qual a fotografia estava ancorada, ou mesmo para reforçar a ideia de imagem, já que era uma época de grandes avanços técnicos. Assim, o autofoco poderia referenciar essa concepção fotográfica da época, pautada na noção do realismo como uma virtude, que o novo invento trouxe para o conceito de imagem, da relação mediada com o real por meio dos códigos de uma máquina.

## O autofoco como a fotografia que comenta a fotografia e pintura

Se pouco havia de transgressão nas poses, expressões fisionômicas e enquadramentos, com o modernismo e a contemporaneidade, isso tende a mudar, e começam a aparecer questões de outra natureza, mais voltadas para o processo criativo, por vezes de ficção, algumas das quais podem referenciar o próprio meio ou outros meios da arte.

No século XX, tendo a fotografia já conquistado seu lugar nos templos da arte, o autofoco na produção de determinados artistas mostra mudanças, a começar pelos enquadramentos. Não mais interessa mostrar o ambiente de trabalho, mas o fato da imagem ser centrada na *persona* do artista, em um recorte bem aproximado

2. Por questões de direito autoral, o texto não reproduz imagens de algumas obras de arte. Mas estas poderão ser facilmente acessadas na internet.

do corpo e do dispositivo. O corpo do artista aparece fotografado na sua metade superior e, em muitas das imagens, aparece a tipologia do espelho associada à câmera e ao seu corpo.

Se, nas imagens pictóricas de Narciso, o espelho d'água poderia estar ligado à ideia do culto à beleza, nessas fotografias, mais do que um culto às aparências do retratado, o espelho é comumente uma metáfora da fotografia, tanto pelo seu aspecto refletor, quanto pelo seu poder multiplicador. Assim, como a invenção do negativo permitiu o efeito multiplicador, este parece ser uma possibilidade explorada no *Autorretrato* (1975) de Vivian Meier (1926-2009). Sem olhar diretamente para a câmera, Meier aponta a lente da máquina para o espectador. Mas, ao contrário do gesto tradicional do fotógrafo de olhar para a câmera ou para o assunto a ser captado, ela olha para cima, onde segura o flash. É o espelho à sua esquerda que replica várias vezes a sua imagem, fazendo o que poderia ser visto como uma alusão ao real e à sua representação. As repetições de parte de seu corpo ocorrem por diferenças de enquadramento, ao mostrar progressivamente a mão que segura o flash, que estaria no fora de campo, em forma decrescente no espaço. Isso causa um efeito de disparo sequencial de fotografias. Ao criar uma narrativa sobre a presença do flash, pode-se dizer que é uma fotografia que comenta sobre seus próprios recursos, fotografia que fala de fotografia.

Os autorretratos com dispositivos de trabalho podem mostrar, além das relações com conceitos estéticos e/ou sociais da época do artista, também os modos performativos autobiográficos de suas experiências profissionais. Florence Henri e Ilse Bing utilizam estruturas compositivas que convocam o ideário modernista da simplificação formal, dos enquadramentos aproximados, com uma pequena alusão à natureza abstrata da imagem. A reflexão como metáfora fotográfica foi apresentada no conhecido *Autoportrait*, 1928, de Florence Henri (1883-1982). Além do espelho refletir o espaço à frente, as bolas<sup>3</sup> de superfícies polidas e curvas refletem a pessoa da artista; em uma mesma imagem, pode haver dois comentários sobre a reprodutibilidade da imagem. Para Susan Krismaric (2014, p.178), a escolha por se autorrepresentar incluindo somente a parte de cima do corpo foi deliberada. Para essa autora,

3. Aqui, não serão consideradas as interpretações de Rosalind Krauss e de Diana du Pont sobre a presença das bolas como simbologias ligadas à presença do corpo masculino e feminino, e ao espelho como símbolo fálico.

os autorretratos da artista mostram um eu estável e imutável, com imagens calmas e comedidas. Krismaric atribui a aspectos da biografia de Florence, que foi marcada por perdas familiares<sup>4</sup> e pelas inúmeras mudanças de países, a aparência de impessoalidade e de desligamento de qualquer sentimento pessoal nos autorretratos da artista. A vida nômade que a artista teria levado, portanto, desalojada do sentido de casa, provocou um sentido de “cidadã global”, apátrida. Porém, mesmo que isso possa ter contribuído para tal, pode-se lembrar que a artista esteve vinculada aos ideários modernistas em suas organizações composicionais, dadas as suas experiências e convivências com artistas modernistas<sup>5</sup>, pelo apreço pela economia formal e pelas geometrizações de composições. No *Autorretrato no espelho*, a artista joga com a perspectiva das linhas do primeiro plano, que são interrompidas pela parede branca, fora do campo focal do espelho. Na produção da artista, o espelho foi muito utilizado para vários retratos que realizou, resultando em múltiplos pontos de vista, com clara ênfase em formas geométricas, fruto de sua experiência de estudo na Bauhaus de Dessau, de seus contatos estreitos nas aulas sobre fotografia de Lucia Moholy e da proximidade com Laszlo Moholy-Nagy. Pode-se perceber que a artista incorpora aspectos da *Nova Visão* de Moholy-Nagy, qual seja, de provocar diálogos com a abstração, pois, embora sejam fotografias figurativas, podem causar uma sensação de abstração, como fazia Moholy-Nagy em suas composições fotográficas. Ou ainda, a geometria pode vir em consequência de seus estudos com os Cubistas, como Fernand Léger e André Lhote.

O *Autorretrato no espelho* (1931) de Ilse Bing (1889-1998) trabalha com uma repetição por diferença. O espelho tem aqui a função de mostrar o seu rosto e a câmera Leica de perfil e de frente ao mesmo tempo, como seria em uma lógica cubista. A câmera Leica, recém-lançada em 1925, e a identificação com *The man with camera*, de Dziga Vertov (1929), mostram a artista ligada ao

4. Florence perdeu a mãe com 2 anos, e o pai com 14 anos de idade. Ao perder a mãe, foi levada à Europa, para sua família materna na Silésia, na época parte da Alemanha, mas agora parte da Polônia. Estudou música em Paris, e, com 19 anos, viveu na Inglaterra. Ainda trabalhou em Roma e Berlim. Em 1924, com 31 anos, casou-se com um suíço, por conveniência, para entrar na França.

5. A artista conviveu com Hans Hofmann, Amadée Ozenfant, Hans Richter, John Heartfield, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Vladimir Mayakovsky, Lucia Moholy, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers, dentre outros.

contexto cultural de sua época. A parte do rosto que esconde em uma imagem frontal é revelada pela tomada de perfil refletida no espelho. Bing estudou em 1929, em Paris, com Florence Henri, e desta artista absorveu as representações com espelhos e elementos compositivos marcados pela geometria.

Na contemporaneidade, alguns artistas também utilizam a fotografia, associando o corpo do artista ao dispositivo da câmera, para comentar a própria fotografia. Entre as problemáticas propostas pelos artistas, encontra-se a da imagem técnica e seu poder de deturpação do real – John Hilliard; a homenagem a outros fotógrafos – Andrea Eichenberger; a superfície refletora do olho do humano para dar acesso ao olho maquínico – Denise Gadelha (Figura 2); subversão da posição do fotógrafo para o não ver o assunto a ser registrado – Helena Martins Costa; ou, ainda, a produção fotográfica a partir de referencial pictórico – Bachelot Caron.

John Hilliard (1945) é um artista britânico com uma abordagem conceitual no uso da fotografia, questionando ativamente o meio como um dispositivo de representação. Alguns de seus trabalhos discutem a problemática da documentação da fotografia, já que esta tem o poder de falsificar o real, dada a sua vulnerabilidade à manipulação. O trabalho *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)* (1971) apresenta a própria imagem da câmera e da mão criando várias tonalidades da luz, desde a mais escura até a luz completamente estourada. Segundo o artista:

Eu acho que é uma mistura de falta de confiabilidade e especificidade. Uma das minhas citações favoritas é de Jean-Luc Godard, falando sobre cinema: o importante não é a representação da realidade, mas a realidade das representações. Eu estou sempre muito ciente disso. Parte do que eu faço também é uma espécie de crítica à fotografia, por ela representar as coisas no mundo. (HILLIARD)

É a essa realidade de representações que a imagem maquínica está sujeita, e que já foi apontada por autores como Vilém Flusser no seu conhecido livro *Filosofia da Caixa Preta*, e por Laura Flores, ao falar das sintaxes da câmera em seu livro *Fotografia e pintura, dois meios diferentes?*. Como se sabe, ambos os autores lembram dos códigos aos quais da máquina fotográfica está sujeita, e de como isso pode resultar em uma imagem alterada da realidade.

Não é raro encontrar na arte contemporânea artistas que criam seus trabalhos tendo como referências visuais ícones da tradição da fotografia. Este é o caso da artista brasileira que vive em Paris há doze anos, Andrea Eichenberger (1976) com o seu *Autorretrato em homenagem a Dorothea Lange* (2013) (Figura 1). A referência compositiva de Andrea para seu autorretrato foi a fotografia *Dorothea Lange atop automobile in California* (1936), de Rondal Partridge. Sabe-se que essa imagem de Lange (1895-1965) foi executada durante o trabalho como fotógrafa documentarista, a serviço da Farm Security Administration, quando, na década de 1930, percorreu 22 estados do Sul e Oeste dos Estados Unidos, produzindo imagens que documentam o impacto da Grande Depressão na vida dos camponeses. A fotógrafa americana se mostra sentada em cima de um carro, à beira de uma estrada, segurando uma câmera e olhando para o fotógrafo. Assim como Dorothea, a autoimagem de Eichenberger foi realizada em uma estrada, por ocasião do projeto que desenvolveu percorrendo o litoral do Brasil, do Rio Grande do Norte ao Rio Grande do Sul, chamado *Translitorânea* (2013)<sup>6</sup>. Nesse projeto, a artista fez muitos retratos de pessoas que viviam às margens da BR-101. Em uma de suas paradas à beira da estrada, a artista se deixou fotografar segurando sua câmera de médio formato, em cima de um automóvel, com um olhar baixo fixado na câmera, como em um ato de fotografar. A luz amena e o formato quadrado de enquadramento estão estritamente ligados à identidade estética de suas fotografias, especialmente àquelas produzidas para aquele projeto. Pode-se dizer que essa fotografia funciona quase que como um registro documental sobre a sua atuação no projeto *Translitorânea*. Essa ressonância entre obras de fotógrafas de diferentes gerações pode se caracterizar no que Dominique Baqué aponta como características da arte contemporânea, os jogos com a história das imagens, imagens de imagens e a prática da citação.

6. O projeto *Translitorânea* obteve o Prêmio Funarte Mulheres nas Artes Visuais 2013 e, em 2019, passará a fazer parte da Coleção de Fotografia Brasileira da BNF - Bibliothèque Nationale de France, em Paris. Essas fotografias foram expostas, em 2014, no Museu da Escola Catarinense, Florianópolis (SC), na Gallery Fab - University of Missouri - USA, no Focus Festival - Mumbai - Índia, no 1st Sino-Latin American Symposium - University of Nottingham, Ningbo - China, no Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, em Porto Alegre (RS), e no MusA - Museu de Arte da UFPR, em Curitiba.



**Figura 1.**  
EICHENBERGER,  
A.  
*Autorretrato em homenagem a Dorothea Lange.*  
2013. 1 fotografia digital,  
20 x 20 cm.  
Créditos da fotografia: Alex Bresson.  
Fonte: Eichenberger.



Imagem de imagem é a estratégia ativada com a fotografia *Autorretrato (V.II)* (2005), de Denise Gadelha (1980), ao acessar, com o olho maquínico, a superfície refletora de um olho biológico. Trata-se de um autorretrato sem mostrar a face, onde ficam os órgãos nobres de apresentação, como diria Pierre Bourdieu (1999, p.26). Ao fotografar a uma curta distância com a lente macro, a artista procura, com alto grau de precisão, uma equivalência entre dois olhares, sobrepondo o obturador da sua câmera na pupila receptora de outra pessoa. A proposição do trabalho não é retratar sua interlocutora, mas registrar o que esta está vendo, cujo olho se constitui, portanto, em um veículo para a captura da autoimagem da artista: “uso a fotografia para analisar o que está fora dela, mostrar para qual espaço a pessoa está olhando”, afirma a artista (GADELHA, 2019). Essa concepção, inevitavelmente, faz lembrar o título do livro *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman. Nesse trabalho, assim como em outros de série semelhante, Denise fotografa o espaço físico que penetra no olhar do outro; é como ver o mundo pelo olhar do outro. É um olho vigilante que nos observa, como é a sociedade contemporânea, que regula o cotidiano por meio de câmeras. Ao olhar para essa fotografia, pode-se ter a sensação de que tanto a lente de sua câmera

como o grande olho humano tentam captar a imagem do espectador. O seu autorretrato parece querer nos retratar. A volumetria das mãos da artista e da lente parecem emergir de planitudes de parte da composição. A escolha da artista por utilizar a fotografia de base química ajudou na configuração da matéria da imagem: a granulação, que pode lembrar uma gravura ou desenho a grafite, é resultante da grande ampliação da imagem; o aspecto *floco* que contorna a estrutura do olho na composição deve-se à lente macro. A aliança entre a mão, a máquina e o olho biológico refletor acaba por afirmar uma unicidade inseparável. Seu trabalho fala sobre os dispositivos receptores de imagens e sobre a fotografia que comenta o ato de fotografar. Não se pode deixar de pensar na relação entre o olho humano e o diafragma da câmera. Com sua autoimagem, Denise Gadelha produz ressignificações no sentido tradicional do autorretrato de artista com seu dispositivo de trabalho.



**Figura 2.**  
GADELHA, D.  
*Autorretrato (VII).*  
2005. 1 fotografia,  
92 x 160 cm.  
Fonte: Gadelha.

Assim como Denise Gadelha, Helena Martins Costa (1969) constrói o seu *Autorretrato cego* (2001) (Figura 3), utilizando uma superfície refletora. Para não se sujeitar somente ao domínio da máquina, Helena recorreu ao espelho para registrar a sua autoimagem. Trata-se de uma subversão do olhar em relação à postura do corpo que a câmera Rolleiflex exige para a captura da imagem. Ao invés de abaixar a máquina, a artista a levanta, para que fique na altura do olho, como se fizesse um retrato cego. Dessa forma, o dispositivo da câmera se sobrepõe ao rosto da artista. Contudo,

tal procedimento não quer dizer que tenha tido a intenção camuflar a sua identidade, mas captar sua autoimagem sem recorrer ao seu olhar. Estabelece-se, portanto, uma relação da efemeridade da imagem que o espelho registra com o sentido de fixação do real que as condições maquínicas trouxeram para um outro conhecimento do mundo, mas burlando uma de suas funções técnicas. Assim, os dispositivos do espelho e da câmera adquirem autonomia em relação ao olhar da artista.



**Figura 3.**  
COSTA, H. M.  
*Autorretrato cego.*  
2001. Fotografia,  
impressão de  
prata, 30 x 30 cm.  
Fonte: Costa.

Utilizar-se de imagens fotográficas com referenciais pictóricos tem sido uma prática comum na contemporaneidade, como atesta a conhecida obra de Jeff Wall *Picture for women* (1979) que, como se sabe, estabelece diálogo compositivo com a obra de Édouard Manet, *Um bar aux Folies-Bergère* (1882). Embora não seja nominada como autorretrato, Wall aparece, ainda bem jovem, com sua modelo e com sua câmera fotográfica, refletidos no espelho de seu ateliê. Ele queria “[...] trabalhar contra o conceito de arte fotográfica, pois desejava integrar as qualidades picturais na fotografia” (WALL, 2004, p.353). Esse exemplo de obra paradigmática de

autoimagem a partir de relações com a história da arte também se pode encontrar em outros artistas contemporâneos. Tal estratégia também pode ser encontrada na obra *Autoportrait* (s.d), da dupla de artistas franceses Bachelot (1960) e Caron (1963)<sup>7</sup>. Para essa composição, eles seguem o que detecta Michel Poivert como uma das características da fotografia contemporânea, qual seja a de não ser mais uma janela aberta para o mundo, mas um palco. Assim, para esse trabalho, os artistas se valem da *mise-en-scène*, buscando eco na obra *As meninas* (1656), de Diego Velásquez (1599-1660), que serviu como parâmetro compositivo da cena de um ateliê de pintura para um ateliê fotográfico, porém, com cena de violência, que é o assunto de outras obras da dupla francesa. Não há dúvida de que a ambiência de *Autoportrait* (s.d.) trata de um estúdio fotográfico, porque aparecem os dispositivos, como o spot de luz ao chão e a câmera fotográfica. Um dispositivo que reforça a ideia de autoreferência é a parede da galeria, que expõe as produções fotográficas realizadas anteriormente pelos artistas: *Les Joueurs* (2011-2012), *Weidmann 2 e 3* (2008-2010) e *Purple Night*, dentre outras. Assim, há um duplo sentido de autoimagem, enquanto identidade física dos fotógrafos que aparecem representados, e enquanto inscrição social como fotógrafos, visível na parede da galeria, na câmera fotográfica e no ambiente de estúdio.

Não se pode descartar que as obras aqui analisadas possam ter componentes relativos a questões de identidade. Entretanto, a abordagem pretendida no texto foi para as inquirições do autofoco, voltadas para inscrições sociais das profissões dos artistas, de como a fotografia reflexiona a si mesma, mais do que mostrar autorrevelações de seus eus identitários. A ambiência de realização de seus trabalhos, como nas representações em seus estúdios fotográficos no século XIX; o uso de superfícies refletoras como metáforas para a captação e/ou reprodutibilidade da imagem; os questionamentos sobre os limites de seu próprio meio; as questões ligadas a projetos de trajetórias dos artistas; os seus referenciais visuais, seja da fotografia, seja da pintura. Ao que se pode depreender pelos estudos de casos aqui analisados, os artistas atravessam séculos utilizando em suas composições, para abordar a autoimagem, um dispositivo

7. Marjolaine Caron e Louis Bachelot trabalharam por dez anos com cinema, teatro, ópera e publicidade. Após os anos 2000, eles ilustraram vários periódicos, como o *New Yorker*, *Liberation*, *Détective*, *Le Monde* e *Le Magazine Littéraire*.

tão antigo como o espelho, que, como se sabe, foi historicamente utilizado como auxiliar para autorrepresentação dos pintores, muito antes do surgimento da fotografia. No autorretrato, o artista, ao voltar-se para si, torna-se objeto de sua própria criação e se mostra no próprio ato de criar.

**Niura Legramante Ribeiro** é Professora e pesquisadora nos cursos de Graduação em História da Arte, Artes Visuais e Licenciatura e no PPGAV - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRGS e Mestre em Artes pela ECA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Fez estágio doutoral em Paris com Dr. Michel Poivert. É membro do CBHA, ACBA e AICA. É vice-líder do Grupo de Pesquisa do CNPq *Deslocamentos da Fotografia na arte*. Tem pesquisas, publicações e curadorias sobre Fotografia e Arte.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Qu'est-ce qu'un dispositif?** Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007.
- BAQUÉ, D. **La photographie plasticienne**. Paris: Éditions du Régard, 1998.
- BRIGHT, S. **Autofocus: l'autoportrait dans la Photographie contemporaine**. Paris: Thames & Hudson, 2010.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CHEVRIER, J. *et al.* **Jeff Wall, essais et entretiens, 1984-2001**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.
- COSTA, H. M. **Depoimento da artista à autora**, mai. 2019.
- COSTA, H. M. **Autorretrato cego**. 2001. 1 fotografia, impressão de prata, 30 x 30 cm.
- EICHENBERGER, A. **Autorretrato em homenagem a Dorothea Lange**. 2013. 1 fotografia digital, 20 x 20 cm. Créditos da fotografia: Alex Bresson.
- FABRIS, A. (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- FLORES, L. G. **Fotografía y pintura: dos medios diferentes?** Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta**. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 2002.
- FOUCAULT, M. **Dits et écrits IV**. Paris: Gallimard, 1993.
- FRIZOT, M. (org.). **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Bordas, 1994.
- GADELHA, D. **Autorretrato (VII)**. 2005. 1 fotografia, 92 x 160 cm.
- GADELHA, D. **Depoimento da artista à autora**, mai. 2019.
- KRISMARIC, S. Florence Henri: the photographer's persona. In: KRISMARIC, S. **Florence Henri**. Paris: Jeu de Paume, 2014.

POIVERT, M. **La photographie contemporaine.** Édition revue et augmentée. Paris: Flammarion; Centre National des Arts Plastiques, 2010.

PORZECANSKY, T. (org.). **El cuerpo y sus espejos, estúdios antropológicos-culturales.** Montevideo: Grupo Editorial Planeta, 2008.

TAGG, J. **El peso de la representación.** Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

## **SEM SUJAR AS MÃOS: PALETAS, LÁPIS E PINCÉIS NOS AUTORRETRATOS LUSO- BRASILEIROS DO INÍCIO DO OITOCENTOS**

*Patrícia D. Telles*

Este artigo partiu de uma constatação: a raridade de autorretratos luso-brasileiros no início do século XIX. De fato, entre os mais de 1.900 quadros de cavalete ou em miniatura que examinamos durante os últimos cinco anos, muito poucos retratam pintores – e aqueles que os mostram pintando contam-se nos dedos das mãos. Analisaremos, a seguir, como as necessidades inerentes à prática da pintura na época e as dificuldades na aceitação social dos pintores podem contribuir para explicar, não apenas uma série de opções visuais e iconográficas, mas essa própria escassez.

A situação social dos artistas em Portugal e no Brasil sofreu profundas alterações no decorrer do século XIX. Em contraste com uma maior aceitação social durante a *Belle Époque*, nos primeiros quarenta anos do Oitocentos, ela era particularmente precária. Aliás, mesmo no resto da Europa, com raríssimas exceções, artistas só viraram estrelas à medida que se desenvolveram exposições de arte públicas e periódicas, apoiadas por instituições governamentais e festejadas na imprensa, no modelo do *Salon* de Paris ou da *Royal Academy* de Londres.

As primeiras Academias de Belas Artes em Portugal e no Brasil só funcionaram plenamente a partir da década de 1840, quando esses tipos de eventos – chamados “Exposições Gerais”, no Rio de Janeiro – tornaram-se regulares, impulsionando a consagração da profissão de pintor. As próprias instituições mencionadas surgiram tardiamente: só em 1836, em Lisboa e no Porto, enquanto no Brasil – embora tenha sido criada oficialmente um pouco mais