



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

*Dissected Beauty: A Estética do Kitsch e a sua
inscrição no corpo e no espaço.*

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Rita Gonçalves Neto Ornelas Soares

Porto, Outubro de 2021

Dissected Beauty: A Estética do *Kitsch* e a sua inscrição no corpo e no espaço.



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

*Dissected Beauty: A Estética do Kitsch e a sua
inscrição no corpo e no espaço.*

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Rita Gonçalves Neto Ornelas Soares

Trabalho efetuado sob a orientação de

Doutora Vânia Maria Coutinho

Porto, Outubro de 2021

DEDICATÓRIA

Ao meu pai.

AGRADECIMENTOS

Muito especialmente, agradeço à professora Doutora Maria Coutinho pela sua orientação e por toda a disponibilidade, dedicação, compreensão e paciência que teve ao longo da concretização desta dissertação. Sem ela, não seria possível ter alguma vez concluído este projecto.

Ao Prof. Doutor Carlos Lobo, pela orientação no desenvolvimento do projeto *Dissected Beauty* e por me fazer ver a fotografia sempre com outro olhar.

Aos meus colegas de Mestrado, pela partilha ao longo de dois anos, que me mostraram distintas formas de ver e de interpretar a fotografia.

Ao Gonçalo Costa Carvalho, pelo carinho e por acreditar sempre em mim.

À Catarina Brás, pelo humor, amizade incansável e paciência em horas tardias.

À Beatriz Brito, pela fraternidade e afeto únicos.

Ao meu pai e à minha mãe, por sempre terem incentivado e apoiado o meu percurso artístico, de maneira incansável.

Ao meu cão Tufu, pelas distrações (necessárias), pelo apoio emocional e pela companhia horas a fio enquanto ficou a ver-me a escrever esta dissertação.

À Universidade Católica Portuguesa, em especial à Escola das Artes, por ter sido impulsionadora na minha formação artística e no meu percurso académico, desde a licenciatura ao mestrado.

RESUMO

O termo *kitsch*, de origem alemã, ainda que esteja perfeitamente estabelecido nas línguas europeias, continua a dividir opiniões sobre o que significa e o que representa. Como adjetivo, pode caracterizar objetos culturais destinados às massas, e por elas apreciados. Como substantivo, *kitsch* designa comumente uma categoria de gosto. Mas existe o consenso de que a “qualidade repetitiva do *kitsch* aborda um problema geral da modernidade” (Binkley, 2000, p. 131) e de que pode ser simultaneamente uma arte de felicidade e uma expressão de (bom) mau gosto.

A minha dissertação vai refletir sobre o conceito teórico de *kitsch* num contexto contemporâneo, depois relacionado com a minha prática criativa fotográfica. Procurarei perscrutar o porquê de o *kitsch* se ter tornado um estilo estético distinto, quando antes estava subjugado ao reino do lixo cultural, das classes mais baixas, das imitações baratas e do mau gosto (T. Adorno & Bernstein, 2005; Călinescu, 1987; Dorfles, 1969a; Greenberg, 1961; Kulka, 2011), enfatizando assim o papel positivo que o *kitsch* contemporâneo desempenha na vida estética e social da minha geração.

Interessar-me-á em particular a relação entre fotografia e kitsch, aqui explorando a sua presença, ou a sua marca estética no retrato e, depois, no corpo. O corpo foi sempre motivo de representação na arte. Do líbido documental ao líbido poético, a impressão do corpo é, sempre foi, e sempre será motivo na fotografia. Fausto da cultura e de registo da atividade humana, o corpo é detentor de uma virtualidade visual que a fotografia anseia documentar e transformar em arte.

As fotografias que apresento em *Dissected Beauty* assumem-se como um meio de paginar e testemunhar os processos de metamorfose artificial e temporária a que determinadas mulheres se submetem, que sobrevivem devido à sua durabilidade limitada. Fotografias que exploram ainda, a dois tempos, o belo como um fim e o feio como um meio para esse fim. Não sendo necessariamente um feio depreciativo, mas um feio *kitsch*. Tal levou-me a assumir o feio, de certo modo numa relação com o *kitsch* – como estética do meu trabalho fotográfico.

Palavras Chave: *Kitsch*, Fotografia, Arte, Estética

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS	1
1 INTRODUÇÃO	2
1.1 Apresentação do tema de investigação e do projeto final	2
1.2 Problemática	5
1.3 Metodologia	6
1.4 Estrutura da dissertação	7
2 O KITSCH FOTOGRÁFICO	9
2.1 Kitsch: Uma História de (Mau?) Gosto	9
2.1.1 O que é o Kitsch?	11
2.1.2 Breve etimologia do Kitsch	13
2.2 Uma Teoria do Kitsch	16
2.2.1 “Avant-garde and Kitsch”	17
2.2.2 Outras perspectivas Modernas	21
2.3 O Kitsch na Contemporaneidade	27
2.3.1 As qualidades repetitivas do Kitsch	29
2.3.2 Kitsch: uma estética verdadeira ou falsa?	32
2.4 Fotografia e kitsch: pontos de convergência	36
2.4.1 O nascimento da fotografia através da lente do kitsch	37
2.4.2 O kitsch de Martin Parr	46
2.5 Conclusão de capítulo	55
3 DISSECTED BEAUTY	57
3.1 Descrição do projeto	62
3.2 Uma bela carcaça enfeitada	69
3.3 Do feio (ou a eventual kitschmania)	74
4 Conclusão e perspectivas	84
Referências e bibliografia	88
Apêndice A – Dissected Beauty	93

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - RETRATO MANIPULADO DE ABRAHAM LINCOLN À ESQUERDA, RETRATO ORIGINAL DE JOHN C. CALHOUN À DIREITA, 1860 _____	41
FIGURA 2 - HENRY PEACH ROBINSON, FADING AWAY, 1858. _____	41
FIGURA 3 - GEORGE DAVIDSON, THE ONION FIELD (PRIMEIRO INTITULADA AN OLD FARMSTEAD), 1890. _____	42
FIGURA 4 - SPREAD DO LIVRO BENIDORM, MARTIN PARR, 1999 _____	46
FIGURA 5 - DA SÉRIE COMMON SENSE, MARTIN PARR, 1995-1999 _____	47
FIGURA 6 - DA SÉRIE THE LAST RESORT, MARTIN PARR, 2009 _____	47
FIGURA 7 – AMSTERDÃO (HOLANDA), AUTOPORTRAIT, MARTIN PARR, 200 _____	48
FIGURA 8 - RIMINI (ITÁLIA), AUTOPORTRAIT, MARTIN PARR 1999 _____	49
FIGURA 9 - BANGLADESH, AUTOPORTRAIT, MARTIN PARR, 1999 _____	50
FIGURA 10 - ISRAEL, AUTOPORTRAIT, MARTIN PARR, 2009 _____	50
FIGURA 11 - DUBAI, EMIRADOS ÁRABES UNIDOS, AUTOPORTRAIT, MARTIN PARR, 2009 _____	51
FIGURA 12 - HOTEL CARLTON BEACH CLUB, CANNES, WORLD (THE PRICE OF LOVE) FOR GUCCI, MARTIN PARR, 2019 _____	52
FIGURA 13 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	57
FIGURA 14 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	59
FIGURA 15 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	60
FIGURA 16 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	63
FIGURA 17 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	64
FIGURA 18 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	66
FIGURA 19 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	69
FIGURA 20 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	70
FIGURA 21 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	71
FIGURA 22 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	72
FIGURA 23 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	74
FIGURA 24 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	76
FIGURA 25 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	77
FIGURA 26 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	78
FIGURA 27 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	80
FIGURA 28 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE DISSECTED BEAUTY, RITA ORNELLAS _____	81

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação do tema de investigação e do projeto final

Nos dias de hoje dificilmente encontramos alguém – mesmo que não seja um conhecedor profundo de estética ou de filosofia da cultura – que não tenha, pelo menos uma vez na vida, usado o termo *kitsch* para classificar certos objetos ou imagens, estando mais ou menos seguro de não ter ultrapassado o escopo do seu significado. Dificilmente também encontraremos um teórico que se tenha debruçado sobre este fenómeno, que acredite que esse escopo possa ser estabelecido completa e definitivamente. Não obstante, este facto não impede nem o primeiro de usar esse termo sem limites, ou o último de dar uma contribuição analítica pessoal para amplificar a produção textual que visa, pelo menos nominalmente, estreitar o conteúdo integral e definido do conceito.

Kitsch é uma palavra que escutamos e proferimos, mas que dificilmente explicamos. *Kitsch*, quando definido por Fritz Karpfen, significa

futilidades baratas e desprovidas de gosto, enfeitadas com atributos artísticos; coisa que não quer dizer nada e nada exige ao pensamento; adorno no convívio pacato do burguês à mesa do café; bluff que faz verter lágrimas como uma cebola; em suma, pechisbeque que especula com alegria infantil por aquilo que brilha. (Fritz & Proença, 2017, p. 28).

No entanto, o uso generalizado do termo *kitsch* para descrever manifestações, objetos, gestos, etc. exacerbados, ou com laivos de mau gosto – a partir de uma ideia de gosto estabelecida no senso comum – demonstra o uso corrente da palavra independentemente do seu significado lexical. Disso exemplo é o facto de não só descrever o que antes se indicou, como ser usado quer na qualificação de má-arte, quer na descrição de um estilo estético recorrente na contemporaneidade. Mas, exatamente por existirem formas de uso da palavra tão diversas, qualquer reflexão sobre este conceito tem a dificuldade acrescida de ter de lidar com as camadas semânticas decorrentes da pragmática.

A arte, considerada uma forma de expressão com base na imitação como parte integrante da sua substância a partir das bases estéticas platónicas e aristotélicas, implica alguma relação com a realidade. Ainda que essa relação, bem como os fundamentos miméticos em que ela assenta, tenham sido amplamente debatidos do século XVIII em diante, é inegável a vigência do critério de valorização da arte a partir das suas virtudes imitativas ao longo dos séculos até, de certo modo, à contemporaneidade. Como o é o papel da câmara fotográfica no seio deste debate, inaugurando no século XIX mudanças empíricas e teóricas nesta relação arte – imitação. Para a presente reflexão interessa ainda referir o facto de a invenção da câmara, como precursora de novas atividades e géneros da arte, coincidir com o surgimento do conceito do *kitsch*.

Kitsch, na literatura académica, define uma forma de arte intensamente sentimental que se enraizou ainda durante a Revolução Industrial. Mas rapidamente o uso do termo transpôs a sua cronologia de origem. É assim que o âmbito da sua definição se vai progressivamente alargando com base em determinados princípios estéticos e pode ser encontrado na história da arte para aludir a escultura, pintura e cerâmica. Nesse sentido, como adiante será proposto, o *kitsch* também pode ser observado na fotografia atual.

Assim, o objetivo desta dissertação é chegar a possíveis interferências do *kitsch* na vida contemporânea, mais concretamente na prática da fotografia, não sem antes propor uma breve reflexão das suas bases teóricas, através da análise e reflexão sobre os escritos de diversos autores. Depois de abordar a multiplicidade semântica do termo, a sua filiação a debates historiográficos e estéticos, estabelecerei um paralelismo entre as problemáticas suscitadas pelo *kitsch* e as que ocorrem com o aparecimento da fotografia. Darei ainda conta de algumas inflexões pós-modernas e contemporâneas da definição de *kitsch*, pensando-as a par do trabalho fotográfico de Martin Parr. Um exercício que prepara a apresentação do meu projeto fotográfico, na medida em que epitomiza a dualidade característica desta dissertação, ou seja, a articulação entre investigação e a prática artística fotográfica.

A terceira e última parte é dedicada à apresentação do projeto final, onde defenderei a pertinência do *kitsch* no universo fotográfico de *Dissected Beauty*, a partir da existência de gratificação emocional imediata (Ortlieb & Carbon, 2019, p. 5) nos processos estéticos que as mulheres vivenciam e suportam – assunto da minha série fotográfica –, a fim de reforçarem a sua segurança ontológica (Giddens, 2002). Pretendi com este projeto fotográfico desconstruir e pensar a temática da beleza e do que ela abrange no contexto de salões de beleza perto da minha zona geográfica (que paulatinamente foi expandida). Este gesto rapidamente se afirmou como meditação e reflexão sobre os próprios processos de criação de estético, como quando uma manicura, uma pédicure, uma coloração ou depilação se desprendiam do rótulo de frivolidade, procurando concretizar-se num ideal. E que, quando observados com o distanciamento necessário, se cimentam somente num campo plástico, ou de plasticidade, com consequências e diversas interferências no corpo e nua sua pretensa ou putativa integridade. Este aspeto fez sobressair a vertente cirúrgica e clínica de algumas fotos. Ou seja, destas emanava um clima hospitalar, embora não trilhassem o exercício da medicina, acentuando o paradoxo da procura da beleza e do bem-estar a ela associado. Mas essa atmosfera, a da intervenção *quasi* cirúrgica, atenua o limite entre o desejo e a repulsa destes processos. Vislumbra-se a coexistência da dor e do prazer em cada procedimento a que as clientes se submetem. E ao espectador não escapa o prazer e a sedução da dor e desconforto alheios, numa hipnose agri-doce sadomasoquista. Compreendi assim outro capítulo. E tudo isto dentro de um mero salão de beleza, frequentado por mulheres com quem nos cruzamos todos os dias. Assim, da mesma maneira que o *kitsch* pode ser entendido como uma falsificação da arte, o âmago de *Dissected Beauty* é também ele *kitsch*, pois os processos acima descritos e expostos no seu corpo fotográfico falsificam também a natureza humana, ludibriando o estado natural do corpo e dos efeitos do tempo nele mesmo.

1.2 *Problemática*

A palavra *kitsch*, o seu conceito e o que representa, exibem uma problemática real no presente. Mas, por muito que tenha sido já teorizada, não se chega a uma conclusão unânime e definitiva. Chamar-lhe problemática parece exagerado, principalmente para quem encontra algum charme em objetos ou imagens ditas *kitsch*, seja pela sua energia retro, ou pela simples ironia de misturar esses elementos com outras coisas que não são *kitsch*. Desde o clássico exemplo do gnomo de jardim, ou o *naperon* que aconchega os móveis dos nossos avós, até às famigeradas latas de sopa *Campbell* de Andy Warhol ou o *Cão Balão* de Jeff Koons, existe todo um imaginário iconográfico – que se estende do passado ao presente – cujo encanto não é aleatório, e que deriva em grande parte da aura de nostalgia que o envolve.

Com esta investigação, que compreendeu além das leituras e reflexões teóricas o desenvolvimento prático e artístico de um projeto fotográfico, pretende-se pensar a relação do *kitsch* com a fotografia. O que implicou desenhar um percurso trilhado a partir das minhas inquirições, que poderia ter não só outras rotas, como outros desfechos. Um percurso guiado pela necessidade em compreender como o *kitsch* se tornou um estilo estético na arte contemporânea (não só limitado à fotografia) e mesmo esclarecer se, no fundo, se trata de uma muleta criativa para mais facilmente estabelecer uma relação com o público, apelando ao sentimentalismo. É neste âmbito que se comenta o desenvolvimento do termo desde a modernidade até à contemporaneidade, verificando os modos pelos quais o valor e o significado de *kitsch* mudaram para responder às mudanças dos indivíduos e das sociedades.

Aliás, a dualidade em cima referida entre estilo estético e adjetivo de uma ideia sentimentalista faz com que a riqueza de reflexões teóricas sobre o *kitsch* – assumidamente intimidante dado o lastro teórico –, seja complementada com formas mais simples ou mais facilmente discerníveis de *kitsch*, especialmente intelectual ou emocional. Se a segunda se dirige a afetações do sentimento extremado, ou à exuberância e ao exagero, a primeira pode ser vista, parcial e paralelamente, como uma ênfase desproporcionada dos aspetos técnicos de uma obra de arte, em detrimento da sua importância ou propósito.

Uma reflexão que se conjugará na parte final da dissertação, não só no breve estudo de uma série fotográfica Martin Parr, mas principalmente na apresentação de *Dissected Beauty*.

1.3 *Metodologia*

Para poder falar da metodologia desta dissertação, não posso ignorar o ponto de partida, ou seja, o projeto fotográfico de que deriva e em que assenta esta investigação.

A iniciação desta série não se desancorou de referências, inspirações ou *pastiches*, apesar de vivemos numa época em que tanta informação povoa e polvilha os nossos léxicos criativos e imaginários. Contudo, esse não foi o caso em *Dissected Beauty*. Sinto que parti para este projeto com as intenções corretas, mercê de uma pura vontade de fotografar, e despida de segundas intenções. Não quis desenvolver este projeto espoletada por alguma imagem vista anteriormente, nem nenhum autor despontou esse desejo em mim. Foi simplesmente a perceção de que uma prática e ambiente tão comuns a mim e aos meus (desde tenra idade, lembro com nitidez as brincadeiras de miúda, com os batons e roupas da minha mãe) são, na verdade, um antro de sonhos e ideais. Uma incursão por estes terrenos seria interessante pelas pretensões, tantas vezes goradas, de beleza tangível.

No entanto, com o auxílio dos professores ao longo do ano letivo, fui sendo municida com autores e projetos fotográficos que, embora conceptualmente não invadissem o meu raio de ação e intento, partilhavam pontos em comum. Só nesse período intermédio, e já com o projeto em curso, serviriam de referência posterior. A vertente de investigação, o relato de desenvolvimentos semanais, o *feedback* de professores convidados foi aumentando exponencialmente o meu catálogo de referências a absorver. A dissertação consolida-se muito por isso, apesar de ser uma tarefa mais passiva e menos ativa do que a de estar no terreno a fotografar.

É por isso que esta pesquisa, em parte conduzida pela prática fotográfica, passa por uma análise histórica do *kitsch*. Esta dissertação é apoiada na leitura de diversos ensaios e artigos escritos por ensaístas, teóricos e filósofos do mundo da arte moderna e contemporânea, sempre com o objetivo de aprofundar estas diferentes perspetivas. Porém, a ambição da (minha) investigação é explorar e contextualizar o *kitsch* dentro de um contexto que me é contemporâneo e, em seguida, demonstrar como o *kitsch* conduziu a minha própria atividade criativa.

Em primeiro lugar, quero destacar muitos dos conceitos desatualizados que envolvem o termo *kitsch* no contexto atual da arte; em segundo lugar, quero demonstrar o papel particularmente relevante, e inclusive positivo, que a estética do *kitsch* desempenha na vida moderna e artística, em especial na fotografia. E, terceiro, entender como é que o *kitsch* se transformou numa ferramenta valiosa para mim e para os demais artistas, e quais são as eventuais consequências disso.

1.4 **Estrutura da dissertação**

A estruturação desta dissertação tem como objetivo conseguir responder com sucesso à problemática proposta. Para o efeito, esta é composta por um primeiro capítulo onde é exposto o objeto de estudo desta dissertação e por mais três, onde é desenvolvido e refletido o tema em análise.

O capítulo dois, intitulado **Kitsch Fotográfico**, divide-se em quatro subcapítulos. O primeiro, *Kitsch: Uma História de (Mau?) Gosto*, pretende compreender a etimologia do termo e conceito *kitsch*, tendo por base a investigação de vários autores consagrados na área. O objetivo é compreender como é que a palavra surgiu, em que contexto, qual a definição do mesmo aquando do seu nascimento, e como evoluiu a sua compreensão até aos dias de hoje.

O segundo, designado de *Uma Teoria do Kitsch*, apresenta uma discussão do tema a partir de diferentes períodos, contextos e pontos de vista. Ao fazer essa viagem pela evolução da teorização sobre o *kitsch* dou particular atenção ao ensaio de Clement Greenberg “*Avant-garde and Kitsch*”, fazendo depois um apanhado mais geral sobre as opiniões (não menos importantes) de outros autores, que promulgaram o termo relacionando o *kitsch* ao *avant-garde*, formando um consenso do *kitsch* como hierárquico e como um problema de (mau) gosto e de classe (baixa).

O terceiro subcapítulo, denominado *O Kitsch na contemporaneidade* dedica-se essencialmente a quebrar o ciclo das análises tradicionais que arrumam o *kitsch* na estante do *mau gosto*, preso às hierarquias de classe, e pretende abrir uma discussão do *kitsch* como algo de valor experiencial e estético.

O quarto subcapítulo, *Fotografia e Kitsch: pontos de convergência*, aborda a origem da fotografia através da lente do *kitsch*, onde paralelismos entre ambos são estabelecidos ao longo de uma análise a essa mesma história. Neste subcapítulo é também dada especial atenção ao caso de estudo do *kitsch* de Martin Parr, onde se aplicam conceitos dos subcapítulos anteriores que atestam essa qualidade do seu trabalho.

O terceiro capítulo, batizado com o nome do meu projeto fotográfico *Dissected Beauty*, foca-se na série desenvolvida no decorrer do mestrado e onde é estabelecida uma relação com o tema central da dissertação – a estética do *kitsch* – divide-se em três pontos de teorização. O primeiro subcapítulo refere-se à descrição do projeto e serve de introdução ao universo de *Dissected Beauty*. O segundo e terceiro subcapítulo analisam teoricamente a inscrição do *kitsch*

nos corpos e espaços de *Dissected Beauty*. Por fim, o quarto capítulo responde ao problema levantado, apresentando uma reflexão construída a partir da tensão entre o teórico e o prático. Seguem as considerações finais relacionadas ao processo de trabalho realizado e ao resultado alcançado, apontando também para perspectivas futuras, após a exoneração de *Dissected Beauty*, mas sem nunca esquecer a estética do *kitsch*.

2 O KITSCH FOTOGRÁFICO

2.1 Kitsch: Uma História de (Mau?) Gosto

A questão do gosto esteve desde cedo presente no meu pensamento, e boa parte da minha educação foi orientada para um entendimento mais profundo do universo estético nas mais variadas áreas. Dentro dessa minha “bolha estética”, e de um ponto de vista empírico, percebi que existiam quase que como regras de etiqueta. Percebi que existia um bom gosto geral, linear e fundamentalmente adequado do ponto de vista formal, mas que não chamava a atenção do meu olhar, que não acrescentava nada de novo, e que divergia do meu gosto mais específico. Pierre Bourdieu, no seu livro *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (1979), fala de como o bom gosto não é algo inato, mas determinado socialmente (Bourdieu, 2000). Também eu entendi que o meu gosto é, sem dúvida, consequência das minhas experiências e vivências, que evoluiu com o tempo, e evolui ainda. Naturalmente entendi também que o meu gosto é só meu, e que não o posso impor a ninguém, nem ninguém o deve fazer a mim também, pois, se seguirmos Hume,

(...) a beleza não é uma qualidade intrínseca das coisas: esta existe apenas na mente de quem as contempla; e cada mente vê uma beleza diferente. Uma pessoa pode até ver deformidade, onde outra vê beleza; e todo o indivíduo deve concordar com seu próprio sentimento, sem pretender regular o dos outros. Buscar na verdadeira beleza, ou na verdadeira deformidade, é uma

*investigação tão infrutífera quanto fingir averiguar o verdadeiro doce ou o verdadeiro amargo.*¹

O gosto, seja ele bom ou mau, é um conceito absolutamente submisso ao tempo. E, no fundo, um produto do mesmo e talvez cada vez mais fugaz e volátil. Nesta reflexão procurei desprender-me dos prefixos “bom” ou “mau” para definir o meu gosto, pois este não é, nem deve ser, um conceito estático. Mas à medida que a pesquisa avançava, tornou-se evidente que essa categorização será sempre necessária. Pois, se num lado do espectro temos o (bom) gosto convencional, estandardizado e que não incomoda ninguém (embora talvez me incomode a mim), do outro terá de estar o excêntrico, o fora-do-comum, que captura o nosso olhar e que desperta a nossa curiosidade, isto é, o (mau) gosto que atrai e repele ao mesmo tempo, e que talvez se possa associar a reflexões kantianas (Kant, 2018, p. 141). (Mau) gosto, ou "*kitsch*", é uma sensação de atração e aversão semelhante a um soco no estômago, uma explosão de elementos que transmitem curiosidade e repulsa, êxtase e desconcerto.

Gosto e as sensações por ele provocadas não devem ser menosprezadas ou ignoradas. São, de facto, aspetos basilares não só na arte como também no modo com que encaramos a vida. Como disse Susan Sontag no seu ensaio "*Notes on Camp*":

*Ser condescendente com a faculdade de gosto é ser condescendente consigo mesmo. Pois o gosto governa cada resposta humana livre - em oposição à mecânica. Nada é mais decisivo. Existe gosto nas pessoas, gosto visual, gosto na emoção - e há gosto nos atos, gosto na moralidade. A inteligência, também, é realmente uma espécie de gosto: gosto pelas ideias. (Um dos fatos a serem considerados é que o gosto tende a desenvolver-se de forma muito desigual. É raro que a mesma pessoa tenha bom gosto visual e bom gosto para as pessoas e bom gosto para as ideias.)*²

¹ Tradução livre da autora da dissertação. No original: "*Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty. One person may even perceive deformity, where another is sensible of beauty; and every individual ought to acquiesce in his own sentiment, without pretending to regulate those of others. To seek in the real beauty, or real deformity, is as fruitless an enquiry, as to pretend to ascertain the real sweet or real bitter*". (Hume, 2018, p. 483)

² Tradução livre da autora da dissertação. No original: "*To patronize the faculty of taste is to patronize oneself. For taste governs every free - as opposed to rote - human response. Nothing is more decisive. There is taste in people, visual taste, taste in emotion - and there is taste in acts, taste in morality. Intelligence, as well, is really a kind of taste: taste in ideas. (One of the facts to be reckoned with is that taste tends to develop very unevenly. It's rare that the same person has good visual taste and good taste in people and taste in ideas.)*" (Sontag, 1964, p. 1)

2.1.1 O que é o *Kitsch*?

“Toda a filosofia equivale a fazer malabarismos com as nuvens e a situação da filosofia da arte em nada lhe é diferente.”³ É nessa inexatidão da arte, como seu correlato de significado, que a inexatidão do termo *kitsch* assenta, e “enquanto a verdade da arte permanecer um mistério para nós, a falsidade do kitsch continuará a encher-nos de inquietação”⁴, tal como escreveu Ludwig Giesz. No entanto, como já foi dito antes, isso não reduz os esforços teóricos destinados a estabelecer, sobre esse “campo” escorregadio e inseguro, algumas linhas de demarcação mais firmes.

Será, portanto, insensato assumir que a compreensão do *kitsch* é uma questão direta e objetiva, ou que pode ser alcançada pela simples percepção dos seus pressupostos. Não só são inúmeras as propostas e contrapropostas quanto à sua natureza, como o são em relação à sua terminologia e estratificação. Por conseguinte, são provavelmente infinitos os exemplos de *kitsch* que ilustram este conceito, mas é particularmente interessante como o universo iconográfico, designadamente o português, transborda de referências que elucidam como esta noção está tão impregnada na nossa cultura. Desde logo, e pese embora as suas diferenças de origem, históricas, de sentido e produção, podemos enumerar os cães de louça; os leques, *t-shirts*, isqueiros e almofadas com imagens da Nossa Senhora de Fátima e Os Pastorinhos; o Zé Povinho; o Galo de Barcelos; os tapetes de Arraiolos e os serviços de porcelana pendurados nas paredes que ninguém ousa usar; o “Somos Portugal!” ao domingo na TVI e a Romaria de Nossa Senhora d’Agonia em Viana do Castelo. Numa primeira instância, o *kitsch* pode parecer algo fácil de categorizar; no entanto, o *kitsch* não se limita apenas a coisas “pindéricas” e “*démodés*”, como é corrente e equivocadamente entendido, e é certo que

a maioria das pessoas emprega a expressão como sinónimo genérico de vulgaridade e mau-gosto e outras usam-no em vez do adjetivo “piroso” – como se o uso de uma palavra estrangeira e

³ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*Philosophizing is always a game of prestige played with the clouds, and aesthetic philosophy follows this rule just as much.*” (Broch, 1969, p. 49)

⁴ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*Mientras la verdad del arte sea un enigma para nosotros, también seguiría preocupándonos la falsedad del kitsch.*” (Giez, 1973, p. 8)

sofisticada as colocasse mais acima do desprezível objeto, pessoa ou evento a que aludem. (Fernandes, 2017)

Ao contextualizar o *kitsch* na atualidade, esta pesquisa tenta reposicioná-lo como um aspeto importante do quotidiano, não só artístico, mas também social. Esta contextualização não se limita ao julgamento estético e categorização, mas procura fornecer um panorama sociológico, teórico e conceptual mais amplo através do qual o *kitsch* pode ser compreendido.

Existe um sentido mais denso e profundo dado à palavra por vários teóricos e autores do século XX. O escritor austríaco Hermann Broch, ao examinar o *kitsch* na arte, afirma que este é o maior mal estético, defendendo que o seu estilo imitativo e efeito exagerado detrai a ética epistemológica que fundamenta toda a conquista artística genuína conseguida na cultura, nomeadamente o desafio da humanidade à morte (Broch, 1969, pp. 63, 65; McBride, 2005, p. 6). O ensaísta americano Clement Greenberg publicou um artigo em 1939 intitulado *Avant-garde and Kitsch*, onde retomou a ideia de Broch no seu ensaio *Notes on the Problem of Kitsch*, referindo que o *kitsch* empresta “técnicas experimentadas e testadas” e usa “signos pré-fabricados que, nas suas mãos, se solidificam em clichês.”⁵ Por outro lado, a abordagem do filósofo alemão Theodor Adorno, concentra-se na presença do *kitsch* na cultura de massas, mais concretamente na *The Culture Industry*⁶, onde enfatiza a beleza pura do *kitsch* (a sua falta de fealdade) e a facilidade com que a cultura *kitsch* é consumida – uma relação que impede qualquer experiência focalizada e consciente com o objeto de arte (T. Adorno & Bernstein, 2005; T. W. Adorno & Horkheimer, 2002; T. W. Adorno & Rabinbach, 1975; Dettmar & Küpper, 2007). Ainda antes, já o filósofo também alemão Walter Benjamin dissera pensar o *kitsch* como uma superprodução estouvada e imprudente. Ainda assim, para Benjamin o *kitsch* apresenta igualmente potencial para uma interpretação renovada da cultura, e para uma relação reavivada com o mundo das coisas (Benjamin, 2008a, p. 238).

⁵ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “(...) *kitsch* does not take its realistic terminology directly from the everyday world, but use prefabricated expressions, which harden into clichés.” (Broch, 1969, p. 72)

⁶ Para clarificar: “The term “culture industry” was perhaps used for the first time in the book *Dialectic of Enlightenment* (...). In our drafts we spoke of “mass culture”. We replaced that expression with “culture industry” in order to exclude from the outset the interpretation agreeable to its advocates: that it is a matter of something like a culture that arises spontaneously from the masses themselves, the contemporary form of popular art. The culture industry fuses the old and familiar into a new quality.” (T. Adorno & Bernstein, 2005, p. 98)

Havendo o risco de *kitsch* perder o seu sentido, na medida em que rotula, ou pode rotular imensas práticas e objetos, o que fica desde já claro é que a multiplicidade de significados enriquece e densifica o conceito, e tal como disse Kjellman-Chapin:

*É hora de abrir e olhar novamente para as ideologias que informam e formam a categoria do kitsch, para interrogar como esse táxon torna significativo – e significado para – uma categoria de objetos e práticas, e para repensar o que significa rotular algo como kitsch.*⁷

2.1.2 Breve etimologia do Kitsch

O termo *kitsch* obteve notabilidade no mundo artístico da segunda metade do século XIX na Alemanha, disseminando-se pela Europa no século que o seguiria. (Călinescu, 1987; Kjellman-Chapin, 2013; Skradol, 2011) Olhando para trás, é para nós agora lógico que o nascimento do conceito de *kitsch* se tenha dado justamente no ponto de inflexão da alteração artística que abrange o período que vai do fim da estética teológica (Duque, 2005) até ao fim do *avant-garde* (Greenberg, 1961; Jo, 2000). De acordo com esta linhagem historiográfica e tendo como referência o fim das artes dependentes (Lima, 2004) assiste-se, no seu lugar, ao nascimento de uma arte absoluta, onde o artista se emancipa dos símbolos e códigos teológicos, e da representação glorificante da sociedade. Esta conceção moderna da arte interferiu com o artista e com a criação, desorientando quer processos criativos e seus (des)propósitos, quer a própria condição económica do indivíduo, uma vez que o artista ao mesmo tempo que se afirmava e emancipava enquanto tal, passou a ocupar um espaço disputado no mercado da arte.

À luz da Revolução Industrial – que modernizou as massas na Europa e Estados Unidos da América – e da conseqüente alfabetização universal que daí adveio (Greenberg, 1961, p. 9), emergiu uma necessidade de responder à lei da oferta e procura de uma cultura ajustada a esta

⁷ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “It is time to pry open and look again at the ideologies that inform and form the category of kitsch, to interrogate how that taxon makes meaningful – and meaning for – a category of objects and practices, and to rethink what it means to label something kitsch.” (Kjellman-Chapin, 2010, p. 38)

nova sociedade. Esta oportunidade de mercado foi conjuntamente fomentada e procurada pela burguesia. De gosto inseguro e não formado, esta *classe* procurava afirmar-se (ou continuava a procurar afirmar-se, se seguirmos datações que localizam essa expansão ainda nos séculos XV e XVI) socorrendo-se, para o efeito, ao *pastiche* parasítico de formas artísticas antiquadas, pensando assim estar a atingir o “bom-gosto” da elite, sem na verdade dominar esse “bom-gosto” (Binkley, 2000; Călinescu, 1987; Greenberg, 1961). Para esta nova sociedade a cultura autêntica era menos relevante, e a cultura popular, insensível aos valores genuínos e mais lucrativa, ocupou o seu lugar. Neste sentido, o academismo e a importância de que se reveste no século XIX, são contribuintes da falta de identidade de um presente que, até então, avaliava o passado em função dos valores vigentes. Pode dizer-se com algum arrojo que a pobreza de estilo de certo modo se torna, e para um público burguês alargado, o estilo da época.⁸

A origem do seu étimo subsiste incerta, e diversas são as origens propostas, sem que até hoje se tenha chegado a um consenso. Alguns autores supõem que terá derivado do termo inglês “*sketch*” (esboço) e do seu equivalente alemão “*skizze*”, equivalente a obras inacabadas, outros defendem que deriva do verbo alemão “*etwas verkitschen*”, isto é, vender barato, fazer imitações baratas. Outros autores ainda sugerem que possa derivar do verbo alemão “*kitschen*”, no sentido de “apanhar lixo da rua”, podendo também significar “fazer mobília nova a partir da velha”. (Călinescu, 1987; Dorfles, 1969b; Fritz & Proença, 2017; Jenkins, 1996; Kjellman-Chapin, 2013; Kulka, 2011; Olivier, 2003)

Mesmo não sendo cabal a origem da palavra, todas estas propostas etimológicas mostram que, quer a ideia de incompleto, quer a ideia de engano, ou modificação de produtos pouco virtuosos, baratos, habitam a natureza de *kitsch* desde as suas origens. Uma confluência de significados que colaborou na rápida disseminação do termo na cultura. Ainda que se tenha primeiro traduzido para “mau gosto” nos mais diversos idiomas – corroborando uma interpretação especificamente artística da palavra –, a sucessão das interpretações e análises do que podia representar que daí derivaram aprofundaram sem dúvida o seu significado além-fronteiras da estética propriamente dita, englobando também a sua influência social no mundo moderno. Sem perder de vista, contudo, a ligação entre logro, má qualidade e popular. Razão pela

⁸ É importante notar e reforçar que esta é uma visão da arte limitada à génese do kitsch, fortemente greenberguiana, e que reconhecer esse valor à luz desse particular momento da história da arte não implica, por parte da autora desta dissertação, que esta abrace por completo a teoria greenberguiana ou que a considere como uma causa a ser defendida. Além do mais, tal como alertado por Hans Belting no seu livro *Art History after Modernism*, a crise do modernismo também afetou a prática de escrever sobre a história da arte e a confiança numa continuidade ininterrupta da arte, como proposta por Greenberg. (Belting, 2003, p. 115)

qual se verá fundamentada a discussão do valor da arte e da importância da sua recepção (no debate popular vs erudito)

Não obstante, desde o final do século XIX que o *kitsch* continuou a enfrentar uma torrente de críticas. Algumas das suas peculiaridades menos atrativas permaneceram, enquanto outras foram aluídas. Paulatinamente, o termo *kitsch* chamou novamente a atenção de ensaístas e filósofos contemporâneos e, como resultado, muitos pontos de vista dogmatizados foram reconsiderados e reavaliados, atributos anteriormente descartados obtiveram reconhecimento, e novas ideias e teorias foram desenvolvidas face a este repensar do *kitsch* – ideias essas que retomaremos e exploraremos no subcapítulo 2.3 *O Kitsch na Contemporaneidade*.

2.2 Uma Teoria do *Kitsch*

*Na verdade, o legado do kitsch, pode-se argumentar, foi promovido ao exame crítico do outrora evidente discurso ocidental a respeito do valor da arte. É justamente essa investigação das premissas da sua avaliação estética que torna os debates sobre o kitsch relevantes para os nossos dias.*⁹

A estabilização de uma proposta de leitura do conceito de *kitsch* é essencial para compreender como este integra o corpo de trabalho do meu projeto fotográfico. E é já por demais evidente que essa mesma definição não é uma tarefa imediata, na medida em que nem o seu sentido nem a sua implantação no universo artístico são unívocos. Diante da aparente simplicidade da palavra *kitsch*, certo é que não só não há apenas um étimo identificável, como uma definição apenas. Assistimos antes à integração e recurso ao termo em diversas circunstâncias históricas, teóricas, artísticas e culturais, estabelecendo genealogias diferenciadas para o seu próprio uso, conferindo-lhe diversas camadas semânticas. Seguindo Matei Călinescu: “tal como a própria arte, a qual é tanto imitação quanto negação, o kitsch não pode ser definido de um único ponto de vista.”¹⁰

Deste modo, proponho-me discuti-lo a partir de diferentes períodos, contextos e pontos de vista. No percurso sobre os sentidos e teorização de *kitsch* será dada particular atenção ao ensaio de Clement Greenberg “*Avant-garde and Kitsch*”, passando ainda pelas reflexões de Theodor Adorno e Max Horkheimer, Hermann Broch, Matei Călinescu e Walter Benjamin, designadamente na aproximação de *kitsch* ao *avant-garde*. Pois aqui se formula o *kitsch* como parte de uma hierarquia e como uma manifestação de (mau) gosto e de classe (baixa).

⁹ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “Indeed, the legacy of kitsch, one can argue, has been promote to critical examination a of the once self-evident Western discourse concerning the value of art. It precisely this inquiry into the premises of is aesthetic evaluation that makes the debates on kitsch relevant for our day.” (McBride, 2005, p. 2)

¹⁰ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “Like art itself, of which it is both an imitation and a negation, kitsch cannot be defined from a single vantage point.” (Călinescu, 1987, p. 232)

Assente nesta breve reflexão histórica, fornece-se uma definição que possa melhor representar os temas e características específicas do *kitsch* que se podem encontrar em *Dissected Beauty*, e Tomáš Kulka será importante nesse sentido.

No final dos anos noventa e inícios dos anos dois mil, o debate ressurgiu e renova-se com os textos de ensaístas contemporâneos, como por exemplo Sam Binkley, Judy Attfield e Celeste Olalquiaga. Ainda que as opiniões destes sejam já mais heterogêneas, cada um deles procurou reposicionar o conceito do *kitsch* no mundo contemporâneo. Um reposicionamento que redefine a relação entre o *kitsch* e as questões de gosto como “gosto popular” (Attfield, 2006; Binkley, 2000), desprendendo-o do ciclo vicioso das visões tradicionais do *kitsch* na modernidade, da hierarquização de gosto e de um problema de classes: “o *kitsch* continua a ser um termo aberto, cheio de possibilidades de significados para tentar entender como as pessoas usam o gosto popular para entrar em contato com os aspetos mais livres de identidade e expressão.”¹¹

2.2.1 “Avant-garde and Kitsch”

O primeiro ensaio que li sobre o *kitsch* na modernidade, e que foi fundacional na minha reflexão abrindo o caminho para todas as demais análises, foi *Avant-garde and Kitsch* de Clement Greenberg (1939). Os escritos de Greenberg foram e são ainda objeto de análise por parte de diferentes críticos e historiadores por todo o mundo, não cabendo nesta dissertação as críticas ao seu projeto historiográfico e político, nem a importância dos seus dissidentes¹². Contudo, é certo que este ensaio em particular se afirmou como referência teórica para muitas das discussões subsequentes sobre o conceito *kitsch*. Com o avançar da minha pesquisa, tornou-se cada vez mais difícil para mim olhar para o seu texto como uma teoria do *kitsch* totalmente adaptável à atualidade (pois, para Greenberg, quase tudo no mundo é *kitsch*), mas não deixei de sentir que algumas das suas opiniões são vigorosamente pertinentes na sociedade consumista de hoje.

¹¹ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*Kitsch remains an open term, full of possibilities of meanings with which to attempt to understand how people use popular taste to be in touch with the freer aspects of identity and expression.*” (Attfield, 2006, p. 211)

¹² Refere-se, a título de exemplo, Rosalind Krauss e Michael Fried.

O hegemónico estilo de arte popular americana começou a perder forças na altura em que Greenberg faz a distinção entre uma verdadeira cultura genuína e a arte folclórica e popular. Greenberg desde logo deixa claro que no seu ensaio lidará com uma questão de "estética", ou de definição da arte, e que o fará analisando em detalhe as experiências de um indivíduo "específico" e dos "contextos históricos e sociais em que essa experiência ocorre" (Greenberg, 1961, p. 3). É importante ressaltar o contexto em que este ensaio surge, pois raro foi o momento na história em que a arte sofresse o tipo de ataque que vinha a sofrer há já vários anos na Europa; na União Soviética, a *avant-garde* foi completamente suprimida e, na Alemanha, a arte *avant-garde* foi definida como "degenerada" (Bandier, 2005, p. 393; Camper, 1991; Grois, 1992). O mundo estava na iminência de uma segunda guerra mundial e assistia ao horrendo panorama de uma máquina de guerra fascista que assolava a Europa. Durante esse período fascista na Europa, a "cultura" foi apropriada pelos poderes totalitários da União Soviética, Alemanha e Itália e converteu-se num espetáculo para as massas, revertendo-se num entretenimento hipnotizante e de manipulação psicológica (T. Adorno, 2002; Bandier, 2005; Camper, 1991; Grois, 2010, p. 180).

Greenberg, reagia assim ao encarceramento totalitário da cultura na Europa. Mas se os exemplos do fim do *avant-garde* na Europa eram extremos, os usos governamentais de artistas americanos para os seus próprios fins eram igualmente perturbadores para um intelectual como Greenberg. Embora muitos artistas tivessem as suas carreiras patrocinadas pelo governo durante os anos 30, existia um custo para continuar esse tipo de trabalho (Battaglia, 2008). A função da arte sob o *New Deal* era comunicar mensagens muito específicas a um público que era, em grande parte, iletrado, conseqüentemente a liberdade do artista subjugava-se aos critérios do projeto requerido.¹³ Dito isto, na América havia liberdade artística, e Greenberg equiparou a liberdade de fazer arte à liberdade de fazer arte abstrata *avant-garde*.

Não obstante, receava pelo artista *avant-garde*, pois esse artista dependia do capitalismo e de mecenas ricos, estando inevitavelmente ligado à riqueza burguesa através do que Greenberg cognominou de "cordão umbilical de ouro". Escreveu sobre este antagonismo ao dizer:

(...) o próprio *avant-garde*, pressentindo já o perigo, fica
cada vez mais tímido a cada dia que passa. Academismo e

¹³ "The art they produced was rather conservative, and it wouldn't be looked at by most critics today," says Francis O'Connor, a New York City-based scholar and author of the 1969 book *Federal Support for the Visual Arts*. "But at the time it was a revelation to many people in America that the country even had artists in it." (Adler, 2019)

*comercialismo estão a surgir nos lugares mais estranhos. Isso pode significar apenas uma coisa: que o avant-garde começa a ter dúvidas quanto ao público de que depende – os ricos e os cultos.*¹⁴

Percebeu então que “onde há um *avant-garde* (vanguarda), geralmente encontramos igualmente uma *retaguarda*”, o que para ele era o temido fenómeno *kitsch*, que definiu como:

*(...) arte e literatura popular e comercial com seus cromotípicos, capas de revistas, ilustrações, anúncios, ficção inteligente e popular, quadrinhos, música de Tin Pan Alley, sapateado, filmes de Hollywood, etc., etc.*¹⁵

Mais adiante, Greenberg de certa maneira renega a sua própria definição de *kitsch* e a sua discussão subsequente sobre o mesmo indica que este está menos preocupado com a cultura popular do que com o que seria mais bem denominado "arte académica". Será correto considerar que Greenberg desesperou com uma nação que pensava estar a receber “arte” todas as semanas com a capa de Norman Rockwell do *The Saturday Evening Post*, mas é também importante lembrar que o que era considerado arte nos anos 1930 era, efetivamente, “académico”.

*A pré-condição para o kitsch, uma condição sem a qual o kitsch seria impossível, é a disponibilidade próxima de uma tradição cultural plenamente amadurecida, de cujas descobertas, aquisições e autoconsciência aperfeiçoada o kitsch pode tirar proveito para seus próprios fins. Este pede emprestado dispositivos, truques, estratégias, regras práticas, temas, converte-os num sistema e descarta o resto. Tira a sua vitalidade, por assim dizer, desse reservatório de experiência acumulada.*¹⁶

¹⁴ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “(...) *the avant-garde itself, already sensing the danger, is becoming more and more timid every day that passes. Academicism and commercialism are appearing in the strangest places. This can mean only one thing: that the avant-garde is becoming unsure of the audience it depends on — the rich and the cultivated.*” (Greenberg, 1961, p. 9)

¹⁵ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*popular, commercial art and literature with their chromotypes, magazine covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comics, Tin Pan Alley music, tap dancing, Hollywood movies, etc., etc.*” (Greenberg, 1961, p. 9)

¹⁶ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*The precondition for kitsch, a condition without which kitsch would be impossible, is the availability close at hand of a fully matured cultural tradition, whose discoveries, acquisitions, and perfected self-consciousness kitsch can take advantage of for its own ends. It borrows from it devices, tricks, stratagems, rules of thumb, themes, converts them into a system, and discards the rest. It draws its lifeblood, so to speak, from this reservoir of accumulated experience.*” (Greenberg, 1961, p. 10)

Por outras palavras, ao recorrer a reproduções degradadas e académicas da cultura genuína, o *kitsch* alberga e labora essa insensibilidade, pois daí advém o seu lucro. O *kitsch* é mecânico e funciona por fórmulas, muda de acordo com o estilo, mas subsiste perpetuamente igual. O *kitsch* é o resumo de tudo o que é apócrifo, finge não exigir nada do seu público (nem mesmo o seu tempo), apenas o seu dinheiro. E, falando em dinheiro, Greenberg refere que o próprio artista *avant-garde* nem sempre resistiu à tentação de transformar a sua arte em *kitsch*. Greenberg foi também categoricamente profético ao constatar que o *kitsch* viria a tornar-se num código internacional que assumia o controle das culturas folclóricas autóctones; mas estava equivocado ao presumir que os artistas *avant-garde* sucumbiriam ao ato de fazer arte *kitsch*. É uma das ironias da história da arte que as comissões governamentais prolíficas do *kitsch* tenham permitido que artistas, antes financeiramente marginais, se convertessem em artistas profissionais, que mais tarde se tornariam no âmago do *avant-garde*. O que Greenberg não podia prever é que, depois da Segunda Guerra Mundial, uma sociedade à base do consumo entrasse para dominar, produzindo uma geração de artistas que cresceram não só com a cultura *kitsch* e popular à sua volta, como também a adotaram e incorporaram no seu trabalho.

Clement Greenberg pode ter abandonado a sua definição (um tanto) redutora do *kitsch*, mas a sua determinação de que o público não sabia diferenciar Tin Pan Alley de T. S. Eliot perdurou. Convicto da séria missão de que a arte *avant-garde* se deve isolar da sociedade para poder criticá-la, considerava que o crítico não pode considerar a *Pop Art*, arte. Essa geração de *Pop Artists* fez uso do *kitsch* como matéria-prima para a sua própria arte e metamorfoseou imagens de origens *kitsch* em ícones artísticos, incorporando na sua produção uma dimensão social que resgatarei a propósito de *Dissected Beauty*.

Aprisionado por uma terminologia autoimposta de formas e formalismos, e fiel à sua proposta historiográfica, Greenberg não se permitiria deslumbrar-se cinicamente pelo fenómeno de um *kitsch* que se elevou a *high art*. Contudo, tal como afirmei no início deste subcapítulo, o ensaio de Greenberg perdura viável e perspicaz com a sua análise do abismo entre a elite e o público em geral, e as suas palavras poderiam perfeitamente ter sido proferidas hoje:

Na maioria das vezes, esse ressentimento em relação à cultura pode ser encontrado onde a insatisfação com a sociedade é uma insatisfação reacionária, que se expressa no renascimento e no puritanismo e, mais tarde, no fascismo. Aqui revólveres e tochas começam a ser mencionados ao mesmo tempo que a cultura. Em nome da santidade ou da saúde do sangue, em nome de formas

*simples e virtudes sólidas, começa o esmagamento de estátuas.*¹⁷

2.2.2 Outras perspectivas Modernas

*A possibilidade de o avant-garde utilizar elementos kitsch e, inversamente, do kitsch utilizar dispositivos avant-garde é apenas uma indicação da complexidade do conceito do kitsch. Estamos a lidar aqui de facto com uma das categorias mais confusas e evasivas da estética moderna. Como a própria arte, da qual é tanto uma imitação quanto uma negação, o kitsch não pode ser definido de um único ponto de vista. E, novamente, como a arte – ou, nesse caso, o anti-arte – o kitsch recusa-se a render-se a uma definição negativa que seja, porque simplesmente não tem um contra-conceito distinto e convincente.*¹⁸

Greenberg tornou famoso o conceito do *kitsch* ao generalizá-lo e difundi-lo tanto quanto Theodor Adorno e Max Horkheimer o fizeram no livro *Dialectic of Enlightenment* (1944), onde igualmente invalidam o *kitsch* e o inscrevem em tudo de uma maneira severamente crítica, com apenas uma ou outra exceção. No capítulo *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, começam por dizer que “a cultura hoje está a infetar tudo com mesmice”, que os meios de comunicação se aliam num mesmo sistema e que “cada ramo da cultura é unânime em si

¹⁷ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “Most often this resentment toward culture is to be found where the dissatisfaction with society is a reactionary dissatisfaction which expresses itself in revivalism and puritanism, and latest of all, in fascism. Here revolvers and torches begin to be mentioned in the same breath as culture. In the name of godliness or the blood’s health, in the name of simple ways and solid virtues, the statue-smashing commences.” (Greenberg, 1961, p. 17)

¹⁸ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “The possibility of the avant-garde’s using kitsch elements and, conversely, of kitsch’s making use of avant-garde devices is just an indication of how complex a concept kitsch is. We are dealing here indeed with one of the most bewildering and elusive categories of modern aesthetics. Like art itself, of which it is both an imitation and a negation, kitsch cannot be defined from a single vantage point. And again like art – or for that matter antiart – kitsch refuses to lend itself even to a negative definition, because it simply has no single compelling, distinct counter concept.” (Călinescu, 1987, p. 232)

mesmo e todos são unânimes juntos. Até as manifestações estéticas dos opostos políticos proclamam o mesmo ritmo inflexível.”¹⁹

Tal como os debates sociológicos americanos sobre o erudito, o vulgar e um interposto entre estes dois (*kitsch*) – onde este interposto implicava que existia uma tentativa de erigir algo falso ou pretensioso para ser arte, dita, *real* – o discurso de Adorno e Horkheimer aborda a arte *falsa* de diversas maneiras, podendo – talvez com algum abuso – ser pensado como uma teoria do *kitsch*. Neste sentido, é relevante reter a ideia de que o *kitsch* explicado por estes dois autores aponta para uma adulteração geral da sociedade, e da pressão a si associada para que a arte se torne mais facilmente comerciável e atrativa.

As “ninharias” e “quiquilharias” não estavam totalmente ausentes do ensaio de Greenberg, dado que ele de facto discutiu a maneira como os pequenos objetos *falsos* tinham de ser diferenciados de objetos de arte popular *autênticos* (Greenberg, 1961). Já nos textos de Adorno e Horkheimer, todavia, não foi dada particular atenção ao *kitsch* do *quotidiano*. Procurava-se questionar, por exemplo, como a autenticidade da arte e/ou da cultura se tinha vindo a perder, total ou parcialmente. Ou ainda refletir sobre de que forma as massas invadiram o mundo da arte e do património – tal como, por exemplo, o visitar igrejas clássicas sem apreender o significado da arquitetura histórica (T. W. Adorno & Horkheimer, 2002) –, mas não houve o propósito de se debruçarem sobre questões menores, como Greenberg fez.

No seu ensaio “*Notes on the Problem of Kitsch*” (1950), Hermann Broch aborda a teoria de que o Romantismo pode ser considerado a mãe do *kitsch*, mostrando por vezes tantas semelhanças que se torna difícil diferenciá-los. (Broch, 1969, p. 62) Essa estreita ligação entre Romantismo e o *kitsch* estaria relacionada com a já mencionada ascensão da nova classe da burguesia ou de uma nova classe média. Ou seja, o *kitsch* teria sido concebido como a expressão do gosto da classe média, e, na ótica de Călinescu, terá mesmo sido o primeiro movimento artístico popular em que foram introduzidos elementos democráticos, não apenas na sociedade, mas também especificamente relacionados com pensamentos sobre o gosto e a arte. (Călinescu, 1987, p. 238) Nesta visão, o próprio papel da estética muda, pois agora a arte pode existir apenas para um propósito estético. A estética, além do mais, abandona o seu confinamento à arte e é, a partir de então, cada vez mais empregada noutras práticas culturais. (Harvey, 1989)

¹⁹ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*Culture today is infecting everything with sameness. (...) Each branch of culture is unanimous within itself and all are unanimous together. Even the aesthetic manifestations of political opposites proclaim the same inflexible rhythm.*” (T. Adorno & Horkheimer, 2002, p. 94)

Ao invés de se limitar a situar o *kitsch* dentro de um contexto social e de classe, Broch menciona ainda a "atitude espiritual" do Romantismo, atitude essa próspera para o surgimento do *kitsch*. (Broch, 1969, p. 53) Dentro de um contexto onde uma fuga da realidade e uma ocupação com beleza capturada na arte são desejadas, o *kitsch* prospera. O *kitsch* participa dessa preocupação com o belo, pois “a essência do *kitsch* é a confusão da categoria ética com a categoria estética; uma obra ‘bela’, não ‘boa’, é o objetivo; o importante é um efeito de beleza”²⁰. Para obter esse efeito de beleza, o *kitsch* não vai ao pote da originalidade, mas usa o “experimentado e testado”, “o que já foi” e “expressões pré-fabricadas que muitas vezes resultam em *clichês*.” (Broch, 1969, p. 72)

Com o emprego do conceito de *kitsch* nas discussões modernas, Matei Călinescu, no seu livro *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1977), reflete sobre o termo como algo sem profundidade histórica, ou como um conceito particularmente moderno. (Călinescu, 1987, p. 237) Mais à frente, lida extensivamente com o papel que o *kitsch* desempenhou na modernidade, ou como foi influenciado pelos modernistas e pelos tempos. O autor vê o *kitsch* como “um dos produtos mais típicos da modernidade”, mas reitera a importância de debater o conceito num diálogo conjunto com a modernidade, o *avant-garde* e a decadência, para ressaltar o conflito entre as “duas modernidades”: sendo as suas caricaturas o facto de uma modernidade ser, essencialmente, o palco contra o qual a narrativa histórica ocidental é definida e a outra modernidade o facto de ser um conceito estético. (Călinescu, 1987, pp. 41, 42)

Já Tomáš Kulka, no seu livro “*Kitsch and Art*”, de 1996, aborda a definição do conceito e faz um reparo bastante pertinente sobre as análises feitas ao *kitsch* até então:

Na antologia do Kitsch de Gillo Dorfles, todos os diferentes autores consideram o kitsch esteticamente mau, mas nenhum deles explica efetivamente em que consiste essa mal feitura. Os autores lidam informativamente com os aspetos das condições humanas que contribuíram para o surgimento do kitsch, para a sua proliferação e ascensão à proeminência. Não explicam, no entanto, a natureza do kitsch do ponto de vista estético. Fatores

²⁰ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “The essence of kitsch is the confusion of the ethical category with the aesthetic category; a ‘beautiful’ work, not a ‘good’ one. is the aim: the important thing is an effect of beauty.” (Broch, 1969, p. 71)

*socioeconómicos podem explicar o porquê de o kitsch ter caído num solo fértil; mas não explicam os seus poderes de sedução, nem o que há de esteticamente errado nele. Podemos ter para já uma sociologia ou antropologia social do kitsch, mas não uma teoria estética do kitsch.*²¹

Ainda que Kulka seja conservador – pois acusa as séries de televisão *Dynasty* e *Dallas* de serem *kitsch* (Kulka, 1996, pp. 24, 106), apoiando-se na noção de Greenberg de que tudo entre arte *real* e arte folclórica *autêntica* é *kitsch* – Kulka não se coíbe de lhe encontrar pontos positivos. E uma parte significativa da sua reflexão insiste na importância em compreender que o *kitsch* não pode ser resumido a uma questão de mau gosto. Na verdade, ninguém está livre de, em qualquer momento da sua vida, ser atraído pelo *kitsch* em vez de o repudiar citando, para reforço da sua ideia, Milan Kundera ao referir “*não importa o quanto o desprezemos, o kitsch é parte integrante da condição humana.*”²²

Tomaš Kulka aborda o *kitsch* como um fenómeno limite da arte. Não obstante, a “inadequação estética” (Călinescu, 1987, p. 236) do *kitsch* não era evidente para o autor. Em alternativa, deduziu três condições para a aplicação do conceito *kitsch* com base nas suas temáticas prediletas e dispositivos estilísticos, no domínio visual. A definição que fornece do *kitsch* é alicerçada nestes critérios. Para ele, o conceito *kitsch* só se aplica se as três condições seguintes forem satisfeitas:

- 1. O kitsch retrata objetos ou temas que são altamente carregados de emoções armazenadas.*
- 2. Os objetos ou temas representados pelo kitsch são identificáveis instantaneamente e sem esforço.*

²¹ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*In Gillo Dorfles’ anthology Kitsch, all the different authors consider kitsch to be aesthetically bad, but none of them actually explains what this badness consists of. The authors deal informatively with those aspects of human conditions that have contributed to the emergence of kitsch, its proliferation, and rise to prominence. They do not, however, explain the nature of kitsch from the aesthetic point of view. Socioeconomic factors may explain why kitsch fell on a fertile soil; they do not explain its seductive powers, nor what is aesthetically wrong with it. We may have a sociology or social anthropology of kitsch but not an aesthetic theory of kitsch.*” (Kulka, 1996, p. 25)

²² Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*No matter how we scorn it, kitsch is an integral part of the human condition.*” (Kundera & Heim, 1999, p. 134)

3. *O kitsch não enriquece substancialmente as nossas associações relacionadas aos objetos, ou aos temas representados.*²³

Como resultado, qualquer um de nós se pode identificar com algumas obras *kitsch* com base nas suas experiências de vida. (Ortlieb & Carbon, 2019, p. 5) Manifestamente, o *kitsch* torna-se o exemplo ideal do gosto popular (*pop*), pois combina um conteúdo significativo com o imediatismo de uma resposta afetiva positiva. O famoso princípio do "conteúdo sobre a forma" levou Kulka a acreditar que o apelo que o *kitsch* exerce sobre as massas deve ser determinado apenas por associações relacionadas ao conteúdo: "as pessoas são atraídas pelo kitsch porque gostam das suas temáticas (...)." ²⁴

Para concluir esta incursão pelo *kitsch* da modernidade, outra conceção relacionada com os tempos do moderno e do *kitsch* são as ideias em torno da autenticidade e da singularidade. Com a Revolução Industrial (abordada no subcapítulo anterior) e suas novas possibilidades, a reprodução e a produção em série mudaram as perceções de autenticidade. Walter Benjamin escreveu extensivamente sobre o tema. Enquanto o período romântico se preocupou com arte ou objetos que tentavam copiar o belo, o período moderno preocupou-se com noções de autenticidade, pois o aparecimento da modernidade permitiu que a reprodução e a cópia estivessem profusamente disponíveis e fossem facilmente atingíveis. Para Benjamin:

*(...)o que murcha na era da reproduzibilidade tecnológica da obra de arte é a aura desta. Este processo é sintomático; o seu significado estende-se muito para lá do reino da arte. Pode-se afirmar como fórmula geral que a tecnologia da reprodução separa o objeto reproduzido da esfera da tradição. Ao replicar o trabalho muitas vezes, ele substitui uma existência em massa por uma existência única. E, ao permitir que a reprodução chegue ao destinatário na sua própria situação, atualiza o que é reproduzido.*²⁵

²³ Tradução livre da autora da dissertação. No original: "1. *Kitsch depicts objects or themes that are highly charged with stock emotions; 2. The objects or themes depicted by kitsch are instantly and effortlessly identifiable; 3. Kitsch does not substantially enrich our associations relating to the depicted objects or themes.*" (Kulka, 1996, pp. 36, 42, 46)

²⁴ Tradução livre da autora da dissertação. No original: "*People are attracted to kitsch because they like its subject matter (...).*" (Kulka, 1996, p. 37)

²⁵ Tradução livre da autora da dissertação. No original: "*(...) what withers in the age of the technological reproducibility of the work of art is the latter's aura. This process is symptomatic; its significance extends far beyond*

Podemos dizer que, historicamente, os debates sobre o que chamar de *kitsch* e sobre a sua natureza, têm sido debates sobre a natureza da arte. Mas, a partir dos anos 1980 e em diante, esta discussão começou a incidir mais sobre a estética do cotidiano. E uma chave para o entender tem sido, paradoxalmente, a arte contemporânea.

the realm of art. It might be stated as a general formula that the technology of reproduction detaches the reproduced object from the sphere of tradition. By replicating the work many times over, it substitutes a mass existence for a unique existence. And in permitting the reproduction to reach the recipient in his or her own situation, it actualizes that which is reproduced.” (Benjamin, 2008b, p. 12)

2.3 O *Kitsch* na Contemporaneidade

Desde o início do século XX que o *kitsch* foi visto como uma arte com fórmulas pré-fabricadas, que suscitam respostas emocionais e sentimentais do seu público e, conseqüentemente, entendido pelos seus críticos como algo a ser evitado a todo o custo a bem do avanço e do progresso à luz de concepções históricas modernas. Se, durante a Revolução Industrial, a cultura de massas se implementa e difunde, com a Revolução Digital e com a Globalização esta torna-se mais global. Como resultado, entende-se hoje que a alta e a baixa cultura têm mais em comum do que antes. Por exemplo, sociólogos e teóricos da arte defendem agora que o interesse e a atitude dos consumidores do chamado *kitsch* podem ser ainda mais estéticos do que os de um consumidor típico de arte, dita, *autêntica* real. Ao contrário dos amantes da arte *real*, que adquirem as suas obras através dos métodos tradicionais e já instituídos, integrados da lógica de mercado e de valorização artística institucional, os apreciadores e consumidores do *kitsch* estão mais interessados na arte em si, pelo que é e pelos sentimentos que provoca. Apartando-se assim de uma busca focada na reputação do artista ou no *status* social que pudesse advir de uma qualquer aquisição. O consumidor comum investe em arte de forma livre e não condicionada, elegendo o que gosta e aprecia à luz dos seus próprios critérios, sem a preocupação do que possa ser um bom investimento no seio dos mecanismos de validação artística (Kulka, 1996, p. 28). Assim, se o público *popular* compra arte (*kitsch*) pela simples e genuína razão de gostar dela, as obras de arte (*kitsch*) devem então ser capazes de criar algum tipo de experiência pessoal valiosa. Sendo esse o caso, interessa perguntar se será verdadeiramente lógico rotular obras de arte *kitsch* como esteticamente más: será esse preconceito ainda válido na cultura contemporânea?

Dos teóricos contemporâneos que se propuseram a reavaliar o *kitsch* no contexto do pós-modernismo e do novo milénio, o sociólogo Sam Binkley em “*Kitsch as a Repetitive System: A Problem for the Theory of Taste Hierarchy*” (2000) e a designer e historiadora Judy Attfield em “*Redefining Kitsch: The Politics of Design*” (2006) argumentam, similarmente, ser essencial quebrar o ciclo das análises tradicionais que arrumam o *kitsch* na estante do *mau gosto*, e que estão alinhadas com “hábitos de gosto”, identidades de classe e de consumismo crasso (Attfield, 2006, p. 207; Binkley, 2000, p. 136). Deste modo, as críticas dirigidas ao *kitsch* no período moderno em relação à cultura de massas não são adequadas para descrever este conceito num contexto pós-moderno.

O desafio em compreender como o *kitsch* opera hoje implica atentar ao leque de respostas e atitudes que ele causa. Já uma interpretação irônica do *kitsch* seria mais arriscada e levaria certamente a um desvio ao que está abrangido pelo conceito. Para Tomáš Kulka e Susan Sontag, a presença de autorreflexão ou autoconsciência, mais facilmente se tipifica como paródia, pastiche ou *camp*, e não como *kitsch*. (Kulka, 1996, p. 107, 2011, p. 65; Sontag, 1964)

Judy Attfield defende que “(...) não é mais aceitável confiná-lo [ao *kitsch*] à crua crítica elitista que o categoriza como mau gosto e uma manifestação cínica de consumismo.”²⁶ A autora afirma que o *kitsch*, mais do que um estilo único, é uma estética que cria uma relação com um grande público, e acrescenta que, quando condicionado pelos meios de comunicação em massa, o *kitsch* pode criar “(...) conhecimento estratégico sobre a autoidentidade por meio de escolhas de gosto.”²⁷ Com efeito, Attfield posiciona o *kitsch* como uma categoria válida de gosto popular, mas não como mau gosto, reconhecendo a cultura popular como um campo de investigação que inclui o *kitsch*. O que, por sua vez, permite considerar o gosto como parte da cultura material da vida quotidiana, mas não como um constituinte vital das análises do *kitsch* (Attfield, 2006, p. 203). A autora legitima ainda a estetização do quotidiano como uma característica autêntica e positiva da cultura e do *kitsch*. A fusão de classes com gostos, típica das visões tradicionais do *kitsch*, é vista como uma descrição inadequada de como a sociedade funciona hoje em dia.

Analogamente, Sam Binkley afirma que os hábitos e preferências de gosto já não são questões de identidade de classe. Binkley argumenta que o *kitsch* “(...) não é propriedade de um nível diferenciado (...), mas uma correção geral para um problema moderno geral, que é o do desencaixe existencial e pessoal, da perda de garantia na continuidade da vida e do nosso lugar no mundo.”²⁸ A posição de Binkley revelar-se-á fundamental para esta dissertação, na medida em que o autor não só redefina as hierarquias do gosto, como também destaca a função e o valor do *kitsch* na vida contemporânea, graças à sua capacidade de reinsserir o indivíduo.

²⁶ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “It is no longer acceptable to confine it to the crude elitist critique that categorizes kitsch as bad taste and a cynical manifestation of consumerism.” (Attfield, 2006, p. 208)

²⁷ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “(...) a strategic knowingness about self-identity through taste choices.” (Attfield, 2006, p. 208)

²⁸ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “(...) is not the property of a distinctive strata (...) but a general corrective to a general modern problem, that of existential and personal disembeddedness, loss of assurance in the continuity of life and one’s place in the world.” (Binkley, 2000, p. 149)

Hoje, o que antes era alcunhado como arte encontrou, na contemporaneidade, novos desafios e críticas. São inúmeros os ensaios, artigos, conferências e obras de arte que mostram a natureza problemática do que chamamos sistema de arte. No *kitsch*, quando pensamos numa postura crítica contra os concorrentes da arte, não encontramos necessariamente o mesmo tipo de debate. Pode existir, noutros países, uma forte resistência ao sistema da arte, mas não existe uma luta, remotamente ao mesmo nível, contra a ideia do *kitsch*. Pergunto, sinceramente, porque é que uma tão grande parte da escrita recai no conflito entre a arte e o *kitsch*, e não numa discussão do *kitsch* como algo de valor experiencial e estético?

2.3.1 As qualidades repetitivas do Kitsch

Tendo por base o artigo de Sam Binkley *Kitsch as a Repetitive System: A Problem for the Theory of Taste Hierarchy* (2000) – que usa um modelo sociológico estabelecido pelo teórico político e sociólogo Anthony Giddens, no livro *Modernity and Self Identity* (1991) – , parece claro que as qualidades repetitivas do *kitsch* a que Binkley alude abordam o problema geral da modernidade. Também aqui encontraremos de modo explícito um ponto de clivagem que reconfigura totalmente a definição e pertinência do *kitsch* na contemporaneidade, dirigindo-se abertamente à polarização boa vs má arte e à hierarquia que lhe estava implicada, desviando o problema do foco na originalidade e na autenticidade.

Binkley observa no seu artigo que o crescimento ainda contínuo da arte *kitsch* foi atribuído não só à erosão da *high art*, como também a um esgotamento dos padrões morais da sociedade. A cultura da *high* e *low art* tornou-se muito similar, em oposição aos tempos onde consumidores da *high art* eram mais críticos quanto às obras que adquiriam, enquanto os clientes da *low art* se preocupavam em comprar formas de arte desenhadas para o seu tipo de gosto e carteira.

(...) Herbert Gans utilizou o termo 'culturas do gosto' para substituir a distinção hierárquica implícita por 'popular' e 'alto', o seu objetivo era dissipar a autoridade transmitida por esses termos, expondo os limites institucionais e as liberdades criativas que

*são distribuídas uniformemente para cima e para baixo da escada cultural.*²⁹

O sociólogo contemporâneo não pactua com as visões de Broch, Greenberg e Adorno, que descreveram o *kitsch* como uma imitação de estilos superiores de arte, pois vê-lo como uma forma única e distinta de arte que celebra, sobretudo, a convencionalidade e a natureza repetitiva das formas de arte. Os seus argumentos atentam a essa natureza das formas de arte *kitsch*, que assentam mais na repetição do que na inovação. Binkley devota a sua preferência a fórmulas e convenções repetitivas, ao invés de à originalidade e experimentação.

Binkley aponta então dois termos centrais para qualquer teoria do *kitsch*: o primeiro, o do “desencaixe”, e o segundo, o do “reencaixe”. Binkley descreve o desencaixe como “o enfraquecimento dos horizontes pessoais de segurança social e cósmica”³⁰ (um conceito que advém do modelo sociológico de Giddens), argumentando que as *qualidades repetitivas do kitsch* abordam o problema do desencaixe, trabalhando para reinserir os consumidores e reforçar os *stocks* de segurança ontológica³¹. Segundo Giddens, o desencaixe é uma característica da vida contemporânea que expressa “o descolamento’ das relações sociais dos contextos locais e sua rearticulação através de partes indeterminadas do espaço-tempo.” (Giddens, 2002, p. 24) Esse “descolamento” é precisamente o que se entende por desencaixe e “(...) é a chave para a imensa aceleração no distanciamento entre tempo e espaço trazido pela modernidade.” (Giddens, 2002, p. 24) O distanciamento tempo-espaço é o processo de desencaixe ocorrido com o movimento histórico das sociedades tradicionais para as modernas. É uma progressão que foi desencadeada pelo processo de industrialização moderna, que foi exacerbada pela globalização, e que continua a ganhar impulso. Em contraste com o desencaixe, o reencaixe é definido por Giddens como a “(...) reapropriação ou remodelação de relações sociais desencaixadas de forma a comprometê-las (embora parcial ou transitoriamente) a condições locais de tempo e lugar.” (Giddens, 1991, p. 75) Binkley extrapola dessa definição, acrescentando que o reencaixe é

²⁹ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “(...) Herbert Gans used the term ‘taste cultures’ to replace the hierarchical distinction implied by ‘popular’ and ‘high’, his aim was to dispel the authority conveyed by these terms by exposing the institutional limits and creative freedoms that are distributed evenly up and down the cultural ladder.” (Binkley, 2000, p. 132)

³⁰ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “(...) the undermining of personal horizons of social and cosmic security (...)” (Binkley, 2000, p. 131)

³¹ O termo “segurança ontológica” é usado por Giddens para descrever um “sentido de continuidade e ordem nos eventos, inclusive daqueles que não estão dentro do ambiente perceptual imediato do indivíduo.” (Giddens, 2002, p. 223)

(...) uma condição da vida quotidiana onde as incertezas, as questões existenciais e a sensação de liberdade e criatividade da ação humana são suportadas por tradições tranquilizadoras e hábitos de pensamentos que penetram nas fendas mais profundas do quotidiano.”³²

Como uma estética que restitui alguma da garantia que se perdeu no processo de modernização, onde muita coisa é nova (mas na verdade pouca é familiar), o *kitsch* aborda a condição do desencaixe, e concordo com Binkley quando este afirma que o *kitsch* “preserva uma sensibilidade estética única que (...) autoriza uma repetição do familiar e uma fundamentação de uma afirmação do quotidiano”³³. Isto não é diferente do que Pierre Bourdieu identifica como “o gosto da necessidade”, uma “expressão estética que assegura o senso de convencionalidade, ritmo e metro das formas estéticas, e sua inserção na vida diária” (como citado por Binkley³⁴). Ao retirar prazer do “(...) reencaixe na rotina, da fidelidade às convenções e do enraizamento na cadência modesta do dia-a-dia (...)” o *kitsch* é capaz de reencaixar os seus consumidores, “repor stocks de segurança ontológica” e fortalecer “um senso de coerência cósmica num mundo instável de desafios, inovação e criatividade”³⁵. Por intermédio da sua aptidão para o reencaixe, o *kitsch* fornece um casulo protetor (Giddens, 2002, p. 221), onde as pessoas podem confiar e encontrar alívio das pressões da vida contemporânea.

Tal como Kulka estabeleceu três condições para que uma obra seja considerada *kitsch*, Sam Binkley identifica assim as três qualidades repetitivas do *kitsch*:

1. O *kitsch* replica produtos culturais, podendo ou copiar atributos de outros estatutos sociais ou emular as qualidades de folclore em vias de extinção e de produtos exóticos de outras culturas.

³² Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*Embeddedness, a condition of daily life in which uncertainties, existential questions and a sense of the freedom and creativity of human action are bracketed by reassuring traditions and habits of thought which penetrate the deepest crevices of the quotidian, is broadly taken to represent the forms of sociability characteristic of pre-modern societies.*” (Binkley, 2000, p. 135)

³³ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*(...) preserves a unique aesthetic sensibility that (...) endorses a repetition of the familiar and a grounding in an affirmation of the everyday.*” (Binkley, 2000, p. 134)

³⁴ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*(...) an aesthetic expression that endorses the sense of conventionality, rhythm and meter of aesthetic forms, and their embeddedness in daily life.*” (Binkley, 2000, pp. 134, 135)

³⁵ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*(...) embeddedness in routines, its faithfulness to conventions, and its rootedness in the modest cadence of daily life (...) replenish stocks of ontological security (...) a sense of cosmic coherence in an unstable world of challenge, innovation and creativity*” (Binkley, 2000, p. 135)

2. O *kitsch* logra uma estetização do dia-a-dia por meio de objetos domésticos e de decoração, com o intuito de induzir tranquilidade e conforto e de manter os aspetos repetitivos do quotidiano.
3. O *kitsch* preza o amor e tudo o que é sentimental, independentemente desses sentimentos serem positivos ou negativos.

(Binkley, 2000, p. 142)

Em suma, o que Binkley defende é uma interpretação do *kitsch* como um “corretivo existencial geral” que garante uma sensação de segurança ontológica num mundo com demasiadas opções e riscos ao nosso dispor, em vez de atender às tensões entre classes cujas situações económicas e culturais serão permanentemente díspares (Binkley, 2000, p. 136). Para o efeito, propõe uma teoria do *kitsch* que não só engloba a sensibilidade interpretativa de ambas as análises culturais contemporâneas de Bourdieu e Giddens, como restaura algumas das características clássicas das teorias modernas (analisadas anteriormente nesta dissertação) da cultura de massas do *kitsch* (sem reiterar as bases elitistas ou as conclusões gerais da própria teoria da cultura de massas).

2.3.2 *Kitsch: uma estética verdadeira ou falsa?*

A noção de autenticidade (ou falta dela) tem sido tradicionalmente um identificador chave nas conceitualizações do *kitsch*, considerado desde há muito como um estilo cultural imitativo, ou regulado por princípios miméticos, mas incapaz de os cumprir. Hermann Broch afirmou que o *kitsch* fornece um reflexo distorcido da realidade e Clement Greenberg considera o *kitsch* uma mentira estética. Já antes se expôs a posição de ambos os autores, e o modo como contribuíram para um entendimento pejorativo do conceito. Curiosamente, dos teóricos contemporâneos que reavaliaram o *kitsch*, Binkley não considera o *kitsch* autêntico. O sociólogo afirma “o que torna o kitsch, kitsch (...) não é simplesmente o facto de ser decorativo, é o facto de aumentar artificialmente o conforto da decoração numa declaração estética exclusivamente

falsa.”³⁶. Esta é uma visão que contesto fervorosamente. Intriga-me, de facto, compreender como é que Binkley pode pretender ver o *kitsch* como capaz de "(...) reinserir os seus consumidores num nível pessoal 'mais profundo'" (Binkley, 2000, p. 135) e mais tarde dizer que o *kitsch* é um “impostor”, que representa uma realidade menos autêntica no lugar de outra realidade. Embora eu esteja de acordo com Binkley quando este diz que o “kitsch é um estilo estético único” (Binkley, 2002, p. 43), eu defendo que este estilo único é o resultado de circunstâncias sociais e históricas específicas, e que o efeito dessas mudanças históricas e culturais é a transformação do *kitsch* de uma "declaração estética exclusivamente falsa" descrita por Binkley, para uma estética sem dúvida real e resolutamente integrada na vida quotidiana.

Walter Benjamin foi um dos primeiros ensaístas a abordar a questão sobre a autenticidade estética, e talvez o único a abordar esta questão particular no seu ensaio de 1936, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Benjamin descreveu como a proliferação de cópias reproduzidas mecanicamente (particularmente as fotografias) desmantelou a noção de uma "experiência autêntica" baseada na propriedade privilegiada ou no contacto com um produto estético único (Benjamin, 2008b). O autor valorizava mais o *kitsch* do que a arte (ou objetos originais), afirmando que “o que chamávamos de arte começa a dois metros do corpo” e que agora “(...) no kitsch, o mundo das coisas avança sobre o ser humano (...).”³⁷

Judy Attfield afirma que o *kitsch* “(...) responde a uma necessidade mais ampla de um envolvimento com autenticidade”³⁸ e apresenta uma nova perspetiva sobre a utilização do *kitsch* como uma opção estética, com a qual me identifico:

Metaforicamente falando, o (...) kitsch pode ser aliado ao termo "banhado a ouro", usado para denotar um exagero para causar uma boa impressão, extremamente exacerbado. Assim, o kitsch pode ser considerado como uma forma ideal para fazer uma declaração pessoal que expressa um senso de identidade. Uma das muitas maneiras pelas quais essa abordagem difere da crítica

³⁶ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*What makes kitsch kitsch (...) is not simply the fact of its being decorative, but that kitsch artificially inflates the comfort of decoration into a uniquely fake aesthetic statement.*” (Binkley, 2002, p. 43)

³⁷ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*What we used to call art begins at a distance of two meters from the body. But now, in kitsch, the world of things advances on the human being (...).*” (Benjamin, 2008a, p. 238)

³⁸ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*(...) responds to a much wider need for an engagement with authenticity.*” (Attfield, 2006, p. 207)

*clássica do kitsch é que esta reconhece a ironia do kitsch. A ironia é um transporte de conhecimento e tornou-se parte da linguagem do pós-modernismo. O kitsch opera bem como um meio estilístico para expressar ironia e é frequentemente usado dessa forma, conscientemente, para se referir à arte e ao gosto, muitas vezes empolando a importância de um objeto banal para a sua potência simbólica.*³⁹

Judy Attfield concluiu o seu artigo refletindo sobre o facto de o gosto não ser mais uma questão de etiqueta, mas sim uma demonstração mais genérica da sociedade consumista em que vivemos, onde a identidade do indivíduo é formada pelas atitudes inconscientes em relação às coisas, pelos estilos de vida escolhidos e os acessórios que acompanham essa metamorfose (Attfield, 2006). Attfield considera ser contraproducente ficar eternamente refém de teorias da estética baseadas na filosofia da arte clássica que rotulam o *kitsch* como sendo de mau gosto. A derradeira questão que subsiste, para a autora é: o que é que faz as pessoas amar o mau gosto? As suas suspeitas apontam para a forma como o *kitsch* atua, ao apropriar-se de referências dos demais géneros culturais (tal como mencionou Binkley na primeira qualidade repetitiva do *kitsch*) com o desígnio de que penetrem a cultura material contemporânea (Attfield, 2006). Para Attfield:

O kitsch é mais do que um único estilo; é uma estética que estabelece uma relação com um público vasto, acostumado a decifrar os meios de comunicação de massa com um conhecimento estratégico sobre a identidade própria através de escolhas de gosto. Não é mais aceitável confiná-lo à crua crítica elitista que categoriza o kitsch como de mau gosto e uma manifestação cínica de consumismo. O kitsch faz parte da nossa cultura contemporânea que se recusa a deixar-se intimidar pela arte. Pode funcionar para os que se recusam a levar a arte muito a sério e, ao mesmo tempo, ser

³⁹ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “Metaphorically speaking, kitsch design can be allied to the term “gold plating” used to denote overdoing it for the sake of making an impression, wildly exaggerated, over the top. Thus, kitsch can be considered an ideal form for making a personal statement that expresses a sense of identity. One of many ways that this approach differs from the classic critique of kitsch is that it recognizes the irony of kitsch. Irony is a knowing send up and has become part of the language of postmodernism. Kitsch works well as a stylistic medium for expressing irony and is often used knowingly in this way to refer to art and taste, often inflating the importance of a trivial object for its symbolic potency.” (Attfield, 2006, p. 207)

apropriado para atender às necessidades pessoais do sentimento. O kitsch pode usar o humor para ser subversivo e fazer declarações políticas poderosas, exagerando a artificialidade e minimizando as preocupações sérias. Pode representar a necessidade de beleza e de alguma forma constituir um desvio para o real, proporcionando um encontro com a autenticidade num mundo repleto de artificialismo comercial.”⁴⁰

⁴⁰ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*Kitsch is more than a single style; it is an aesthetic that establishes a rapport with a vast audience used to deciphering the mass media with a strategic knowingness about self-identity through taste choices. It is no longer acceptable to confine it to the crude elitist critique that categorizes kitsch as bad taste and a cynical manifestation of consumerism. Kitsch is part of our contemporary culture that refuses to be overawed by art. It can work for some who refuse to take art too seriously and at the same time be appropriated to respond to personal needs for sentiment. Kitsch can use humour to be subversive and make powerful political statements by exaggerating artificiality and making light of serious concerns. It can stand in for the need for beauty and somehow form a bypass to the real, providing an encounter with authenticity in a world full of commercial artificiality.*” (Attfield, 2006, p. 208)

2.4 **Fotografia e kitsch: pontos de convergência**

A disputa do século XIX sobre os relativos méritos artísticos da pintura e da fotografia parece desorientada e confusa hoje. Mas isso não diminui sua importância, e pode até mesmo destacá-la. A disputa foi de facto uma expressão de uma agitação histórica mundial cuja verdadeira natureza foi ocultada de ambas as partes. Na medida em que a era da reprodutibilidade tecnológica separou a arte de sua base no culto, toda aparência de autonomia da arte desapareceu para sempre. Mas a mudança resultante na função da arte estava além do horizonte do século XIX. E mesmo o século XX, que viu o desenvolvimento do filme, demorou a percebê-lo. ⁴¹

No Ocidente do século XV, as belas-artes passaram de uma preocupação com as realidades espirituais e estéticas para uma preocupação onde a expressão espiritual é combinada com uma imitação do mundo exterior, pois isso será o mais próximo possível da realidade. A câmara de Niepce foi considerada a invenção da fotografia em 1800, o que significaria que as coisas poderiam e começariam a existir como as vemos na realidade. Perante esta hipótese, as belas-artes encontraram-se divididas entre duas ambições: a da expressão da realidade espiritual e do símbolo, e a do desejo de duplicação do mundo que nos rodeia.

André Bazin, no seu ensaio *The Ontology of the Photographic Image*, explica que o desejo de ver a realidade, conquanto seja apenas uma ilusão criada por meio da pintura, não deixa de ser uma necessidade mental, e o realismo na arte está preso entre a estética e uma fraude destinada a ludibriar os olhos. Dito isto, a fotografia (e o cinema) libertou a humanidade da obsessão pela pintura pois “satisfaz completamente o nosso apetite pela ilusão, através de um processo de reprodução mecânica onde não há nenhum agente humano em ação.”⁴² Neste

⁴¹ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*The nineteenth-century dispute over the relative artistic merits of painting and photography seems misguided and confused today. But this does not diminish its importance and may even underscore it. The dispute was in fact an expression of a world-historical upheaval whose true nature was concealed from both parties. Insofar as the age of technological reproducibility separated art from its basis in cult, all semblance of art's autonomy disappeared forever. But the resulting change in the function of art lay beyond the horizon of the nineteenth century. And even the twentieth, which saw the development of film, was slow to perceive it.*” (Benjamin, 2008a, p. 28)

⁴² Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*(...) in completely satisfying our appetite for illusion by a mechanical reproduction in the making of which man plays no part.*” (Bazin & Gray, 1960, p. 7)

sentido, e à luz desta visão, a ascensão da fotografia terá permitido que as belas-artes mergulhassem totalmente no campo do abstrato no século XX. Mas, ao fazer isso, a fotografia terá criado em si um *problema* em relação às suas próprias qualidades representacionais *diferenciadoras*, como algo que não é digno da arte em si. Imediatamente aqui, podemos estabelecer um paralelo com a problemática do *kitsch* à luz da mesma época e contexto. Assim, importa perguntar: será a fotografia, em si, *kitsch*?

2.4.1 O nascimento da fotografia através da lente do kitsch

Não creio que seja uma total coincidência que a invenção da fotografia, como a conhecemos e desejamos atualmente, tenha vindo na sombra e em paralelo com a modernidade do século XIX.⁴³ A Europa do século XIX viu o surgimento do naturalismo e do realismo com o abandono por parte dos artistas de representações sentimentais e narrativas explícitas, e da adoção de uma visão imparcial e objetiva (Britannica, 2019). Esse novo *realismo* pareceu quase feito à medida para a fotografia, o que levou a uma certa admiração em torno dessa nova tecnologia desde o início. A prática técnica da fotografia na época e a sua evolução para imagens altamente articuladas, bem resolvidas e acabadas por máquina, são principalmente conduzidas por uma classe média que se aliou à cultura do progresso tecnológico (Snyder, 2002).

No início do 2º capítulo desta dissertação, fez-se uma contextualização histórica e etimológica do *kitsch* onde situámos, no tempo e no espaço, o seu nascimento na Alemanha, nomeadamente na segunda metade do século XIX. No mesmo século, o poeta francês Charles Baudelaire, famoso pelos seus poemas *Les Fleurs du Mal*, escreve o seu ensaio *Le Public Moderne et la Photographie*, como parte da sua crítica ao *Salon* de 1859.⁴⁴ Aí, posicionava-se entre

⁴³ A câmara consiste essencialmente num mecanismo simples que captura a luz que nela penetra, convertendo-a numa imagem. Embora a invenção da câmara seja amplamente considerada uma invenção moderna, os seus fundamentos remontam aos tempos pré-modernos. Sabemos que esse mecanismo foi utilizado por pintores e cientistas antes da era moderna, pois os processos por detrás da sua tecnologia são, primariamente, mecânicos. No entanto, a descoberta da fotografia, no sentido moderno, foi apresentada por Louis Daguerre em 1839.

⁴⁴ Baudelaire publicou pela primeira vez uma crítica de arte referente ao *Salon* de 1845, a principal exposição anual de arte em Paris, organizada pela prestigiada *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Esta exposição era dirigida por um júri, que detinha o poder de escolher quais obras eram dignas e merecedoras de serem exibidas,

uma crítica aos artistas que supervalorizavam a técnica, e entre uma celebração dos poderes críticos da imaginação. Uma das principais questões colocadas por Baudelaire foi se a arte faz o seu próprio público, recebendo assim o nível de resposta que consegue; ou se o público impõe certas expectativas ao artista, às quais é o dever do artista resistir, para que a resposta do público seja educada e melhorada. A conclusão provisória apontava que “(...) se o artista embrutece o público, fá-lo muito bem (...)” e que estes “(...) formam dois termos correlativos que atuam um sobre o outro com igual força.”⁴⁵ O embrutecimento que particularmente o apoquentava dizia respeito à “a rapidez com que nos entregamos no caminho do progresso (entendo por progresso o domínio progressivo da matéria), e que difusão maravilhosa é feita todos os dias da habilidade comum, da que se pode adquirir pela paciência”⁴⁶ à qual ele atribuía o crédito ao naturalismo simplório:

*(...) o pintor natural, como o poeta natural, é quase um monstro. O nosso gosto exclusivo pelo verdadeiro (...) oprime e abafa o gosto pelo belo. Onde apenas o belo deve ser procurado - digamos, numa bela pintura (...) - a nossa sociedade procura apenas o verdadeiro. [O nosso público] não é artístico, naturalmente artístico (...). Ele sente, ou, melhor dizendo, julga, analiticamente. Alguns mais afortunados sentem imediatamente, de uma só vez, sinteticamente.*⁴⁷

Após este momento, a fotografia é introduzida na sua crítica como o dispositivo naturalista por excelência e, portanto, como um sintoma e uma causa da penúria das funções imaginativas da arte. Baudelaire ficou indignado com o fato de a definição popular das belas-artes (como representação precisa de uma determinada realidade externa) ter levado o homem a

sendo este um evento capaz de lançar ou destruir a carreira dos artistas. O poder do Salon não se ficava por Paris, pois tinha também um profundo efeito na arte europeia como um todo, possibilitando assim que uma organização de elite ditasse a definição de arte.

⁴⁵ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*car si l’artiste abêtit le public, celui-ci le lui rend bien. Ils sont deux termes corrélatifs qui agissent l’un sur l’autre avec une égale puissance.*” (Baudelaire, 1868, p. 13)

⁴⁶ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*(...) rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j’entends par progrès la domination progressive de la matière), et quelle diffusion merveilleuse se fait tous les jours de l’habileté commune, de celle qui peut s’acquérir par la patience.*” (Baudelaire, 1868, p. 13)

⁴⁷ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*Chez nous le peintre naturel, comme le poète naturel, est presque un monstre. Le goût exclusif du Vrai (...) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, (...)), notre public ne cherche que le Vrai. Il n’est pas artiste, naturellement artiste (...) Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D’autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement.*” (Baudelaire, 1868, p. 14)

desejar réplicas do mundo visual, produzidas mecanicamente. Baudelaire definiu o realismo artístico não no sentido popular, como um espelho do mundo físico visível, mas como o reflexo do mundo da imaginação, dos sonhos e da fantasia. Temia que a atração do público pela imagem fotográfica pudesse apenas levá-lo ainda mais para a concepção popular de realismo, e para longe da sua noção de verdade artística.

(...) desenvolveu-se uma nova indústria, que ajudou em grande parte a confirmar a fé dos tolos e a arruinar qualquer vestígio do divino que pudesse ainda ter permanecido (...). Naturalmente, esta multidão idólatra clamava por um ideal digno de si e conforme a sua própria natureza. No domínio da pintura e da escultura, o credo atual dos sábios do mundo (...) é este: 'Eu acredito na natureza e na natureza apenas.' (...) 'Acredito que a arte é, e só pode ser, a reprodução exata da natureza.' (...) 'Assim, se um processo industrial nos pudesse dar um resultado idêntico à natureza, isso seria arte absoluta.' Um Deus vingador ouviu as orações desta multidão; Daguerre era o seu messias. E então disseram a si mesmos: 'Já que a fotografia nos fornece todas as garantias desejáveis de exatidão' (eles acreditam nisso, pobres loucos!) 'arte é fotografia'. A partir desse momento, a nossa repugnante sociedade correu, como Narciso, a contemplar a sua imagem trivial na chapa metálica.⁴⁸

Baudelaire considerava os homens tolos por acreditarem nas fotografias como espelhos de factos físicos; entendia que a fotografia servia melhor para auxiliar a memória do homem de acontecimentos passados. No entanto, nunca definiu o *medium* além de argumentar que era de natureza completamente industrial e, por conseguinte, desprovido de influência da imaginação humana, uma deficiência que o excluía do reino das belas-artes.

⁴⁸ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “(...) une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de (...). Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde (...) est celui-ci: «Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (...). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (...). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu.» Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit: «Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés!), l'art, c'est la photographie.» À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal.” (Baudelaire, 1868, p. 15)

Baudelaire acreditava acerrimamente que se se delegasse à fotografia algumas das atividades artísticas incumbidas à arte por ele entendida como a arte verdadeira, não tardaria até que a fotografia suplantasse ou corrompesse a arte na sua totalidade “graças à estupidez das massas, o seu aliado natural.”⁴⁹ Se até este último parágrafo, as semelhanças do elóquio de Baudelaire com o discurso formado em torno da problemática do *kitsch* na primeira metade do século XX não são óbvias, os paralelismos que se podem estabelecer a partir desta última afirmação são inequívocos. Ao longo do seu texto, o advento da fotografia e o modo como é recebida pela sociedade francesa são opugnados em termos similares aos ataques dirigidos ao *kitsch*, não só aquando do seu surgimento no mundo artístico alemão, mas também nos posteriores textos de Greenberg, Adorno, Broch, entre outros.⁵⁰ Contudo, o paralelismo crítico com o *kitsch* pode ser alargado além da polémica suscitada pelo aparecimento da fotografia.

Baudelaire morreu em 1867, aos quarenta e seis anos apenas, e há, por isso, uma pergunta que se impõe: se tivesse vivido para ver a ascensão do movimento pictorialista no final do século XIX e início do século XX, teria mudado a sua opinião em relação à fotografia como arte? Como vimos, a principal acusação de Baudelaire à fotografia foi o facto de lhe parecer uma duplicação exata de algo que já existe. Por isso, a fotografia não seria capaz de transcender o espectro da imitação, nem alcançar a utopia artística de criar algo além do que existe na natureza.

Os pictorialistas foram os primeiros a apresentar o caso da fotografia para classificação como arte e, ao fazê-lo, iniciaram uma discussão sobre o seu valor artístico. Por meio da experimentação, os pictorialistas criavam imagens altamente subjetivas que lhes permitissem expressar a sua criatividade, utilizando-as para contar histórias, replicar cenas mitológicas ou bíblicas e produzir paisagens oníricas. Para tal, utilizavam lentes de foco suave e uma variedade de técnicas da sala escura, tal como o uso de agulhas para alterar os negativos, tingimentos de cor, imagens compostas ou adição de pinceladas. Mas esta própria manipulação pode ser ela mesma considerada *kitsch*.

⁴⁹ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “(...) grâce à l’alliance naturelle qu’elle trouvera dans la sottise de la multitude.” (Baudelaire, 1868, p. 17)

⁵⁰ É natural que o próprio Baudelaire não tenha estabelecido este mesmo paralelismo, mesmo quando acusou a fotografia de se tornar “o refúgio de todos os pintores falhados, com muito pouco talento, ou com muita preguiça de concluir os seus estudos (...).” (Baudelaire, 1868, p. 16) (o que nos retorna de imediato aos primórdios dos acometimentos feitos ao *kitsch*, pois ainda que não se consiga atribuir uma certidão de nascimento ao termo, seria temporalmente pouco provável que esta conexão pudesse ser estabelecida pelo ensaísta.

As primeiras evidências de manipulação de fotografias remontam ao final da década de 1850, e destaco apenas alguns exemplos importantes: a célebre montagem da cabeça do presidente dos Estados Unidos da América, Abraham Lincoln, com o corpo do político John Calhoun; também Henry Peach Robinson; e, por fim, a famigerada imagem de George Davison que recorre ao foco seletivo na fotografia para lembrar a visão da natureza do olho humano, a partir de Peter Henry Emerson, e adaptando a teoria para seguir uma veia impressionista.

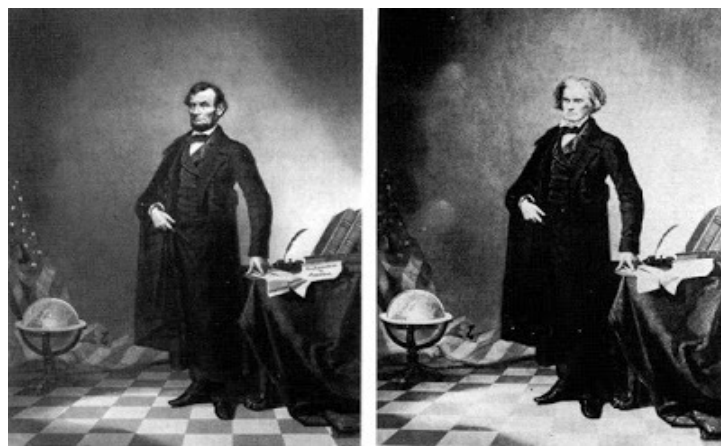


Figura 1 - Retrato manipulado de Abraham Lincoln à esquerda, retrato original de John C. Calhoun à direita, 1860



Figura 2 - Henry Peach Robinson, Fading Away, 1858.



Figura 3 - George Davidson, *The Onion Field* (primeiro intitulada *An Old Farmstead*), 1890.

Davidson confiava que a fotografia tinha alcançado uma posição singular para evocar a natureza através da experiência direta. Quando destilada por uma sensibilidade artística e manipulação do *medium* poderia conferir uma impressão apurada da natureza ao retratar a sua essência. Estas, entre outras experiências, abriram portas para uma nova forma de pensar e fazer fotografia. É interessante verificar que muitos pictorialistas seguiram essas manipulações propositadamente para (orgulhosamente) se diferenciarem, em conjunto com a sua “arte”, dos “*snapshotters*”, assumindo-se como os verdadeiros *amateurs* onde a incursão pela fotografia se dava pura e somente por amor à arte.

E é justamente por os pictorialistas não se terem cingido às qualidades únicas do seu próprio *medium*, que se propõe outro com o *kitsch*, isto é, o facto de não restringir a arte às especificidades, ou pretensas especificidades do meio artístico. O debate sobre o papel social da manipulação fotográfica (debate esse que singra até aos dias de hoje), levanta precisamente as mesmas questões que se levantaram sobre a verdade e falsidade do *kitsch*, mas às quais este não cede e perdura. Há inclusivamente motivações que teoricamente se atribuem ao pictorialismo que são comuns ao *kitsch*: a do sentimentalismo e a do exagero.⁵¹

⁵¹ Note-se o caso supracitado da *Figura 2*, a cena gira em torno de uma jovem que está às portas da morte na cama. A composição tornou-se notória tanto pela “artificialidade” da técnica envolvida quanto pela sua temática, considerada mórbida e dolorosamente íntima para ser representada fotograficamente. Ainda que o *kitsch* esteja comumente associado a apelo de um sentimentalismo mais, digamos, “positivo”, este não deixa de ser um caso onde o objetivo do artista foi criar uma resposta imediata de comiseração e carpimento por parte do público.

Depois de estabelecidos estes paralelismos argumentativos e que visam destacar familiaridades no debate das artes, designadamente a propósito de autenticidade, imitação, originalidade e especificidade de *medium*, importa agora atentar ao (breve) subcapítulo que Tomáš Kulka dedica à fotografia, no seu livro *Kitsch and Art* (mencionado em “2.2.2 Outras perspetivas Modernas”) Kulka começa por assinalar que a invenção da fotografia perturbou a comunidade artística, “pois foi geralmente entendida como um ataque tecnológico ao domínio da arte criativa”⁵², maioritariamente graças à sua natureza mimética. E propõe que não seja acidental que a natureza mimética dos métodos da arte seja questionada precisamente aquando do advento da fotografia.

Contudo, ao autor interessará mais perguntar se uma fotografia pode “ser *kitsch*, da mesma maneira que uma pintura ou uma escultura o podem ser”. Para esse efeito, lida com as pré-condições que determinou para criar uma obra *kitsch*, e que antes se referiram, mas na fotografia. Rapidamente infere que duas delas, numa primeira instância, estão já satisfeitas, nomeadamente a segunda condição, quando diz que “a identificabilidade instantânea parece ser a imagem de marca da imagem fotográfica” e que a “exigência de fotos nos nossos passaportes atesta esse facto”⁵³ – enfatizando novamente aqui a natureza mimética da fotografia⁵⁴ –; e a terceira condição, ao questionar se podemos “(...) negar que o que vemos na fotografia é exatamente o que veríamos se estivéssemos no local onde foi tirada?”⁵⁵, depreendendo assim que a fotografia não enriquece os sentidos dos temas retratados mais do que qualquer outra arte. Mas faltaria saber se a fotografia poderia, alguma vez, preencher a condição relativamente à intensidade emocional. Kulka refere então:

Consideremos fotos comuns de crianças a chorar ou de casais a abraçarem-se, como vemos com frequência em álbuns de

⁵² Tradução livre da autora da dissertação. No original: “as it was generally perceived as a technological assault on the domain of creative art.” (Kulka, 1996, p. 99)

⁵³ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “Instant identifiability seems to be the hallmark of the photographic image. The requirement of having photographs in our passports certifies to this fact.” (Kulka, 1996, p. 99)

⁵⁴ As declarações de Kulka recordam-nos de como Barthes descreveu a fotografia. Segundo Barthes – que pensa que esta não pode ser distinguida de forma alguma do seu referente – há algo de tautológico na fotografia. Ou seja, um cachimbo é, e sempre será, inflexivelmente, um cachimbo. (Barthes, 2006, p. 15)

⁵⁵ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “Could it be denied that what we see in the photograph is just what we would see if we were at the spot from which it was taken?” (Kulka, 1996, p. 99)

*família*⁵⁶. Será que consideramos estas imagens como *kitsch*? Ou uma fotografia de um pôr do sol. Não diríamos que é bonito em vez de *kitsch*? No entanto, se fosse pintado, não hesitaríamos em chamá-lo de *kitsch*.⁵⁷

Kulka acrescenta que não pretende afirmar que uma fotografia nunca poderá ser *kitsch*. Defende sim, ao invés, que uma pintura tem muito mais probabilidades do que a fotografia de ser descrita como tal. Para corroborar esta ideia lançou o desafio de imaginar a mesma imagem de um pôr do sol ou de um gatinho bebê, lado a lado, sendo que uma era fotografia e a outra pintura. A maioria das respostas obtidas com este exercício negavam as representações fotográficas como *kitsch*, não porque não pudessem produzir nenhuma associação ao *kitsch*, mas porque, em comparação com as pinturas, as fotografias simplesmente não eram assim tão *kitsch* (Kulka, 1996, p. 100). Para Kulka não é, pois, a situação representada que pode ou não ser classificada como *kitsch*, uma vez que “a própria natureza não pode ser *kitsch*, apenas as suas representações”⁵⁸. Considerando a ideia de a natureza da fotografia poder transmitir exatamente as coisas fotografadas (seguindo o postulado teórico que a aproxima da *realidade*), torna-se claro o porquê de mais facilmente se percecionarem pinturas como *kitsch*.⁵⁹ Vale a pena convocar Roland Barthes para esta reflexão quando diz que a pintura pode emular a realidade sem a ver mas, ao contrário destas imitações, na fotografia nunca se pode negar que “a coisa esteve lá.” (Barthes, 2006, p. 115)

Kulka acrescenta outro argumento que aclara o porquê das reações a fotografias e pinturas divergirem entre si, argumentando que tal se deve às diferentes alternativas de representação que estão sob o controle do fotógrafo e do pintor. Segundo o autor, o fotógrafo só pode

⁵⁶ A questão do *kitsch* em relação ao álbum de família e à problemática da fotografia vernacular, abre portas para toda uma outra discussão, sem dúvida pertinente, mas que não terá, infelizmente, espaço nesta dissertação. Fica a recomendação da leitura da dissertação de mestrado de Maria Marques “*Fotografia vernacular: do quotidiano da família para a arte contemporânea*” (2016).

⁵⁷ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*Consider ordinary photographs of crying children, or embracing couples, such as we see often in family albums. Do we consider them kitsch? Or take a photograph of a sunset. Wouldn't we say that it is beautiful rather than kitschy? Yet if it was painted we might not hesitate to call it kitsch.*” (Kulka, 1996, p. 99)

⁵⁸ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*Nature itself cannot be kitsch, only its representations can.*” (Kulka, 1996, p. 100)

⁵⁹ Kulka, numa nota à parte, menciona, pertinentemente, que até quando as pessoas dizem que o pôr do sol que estão a ver é *kitsch*, querem, presumivelmente, dizer que isso as recorda de imagens *kitsch* de pores do sol. (Kulka, 1996, p. 149)

alternar entre as configurações existentes na sua câmara fotográfica, mas não possui o mesmo controlo que um pintor tem na imagem resultante. Este será, portanto, mais um motivo pelos quais se devem avaliar pinturas e fotografias com base em diferentes critérios artísticos. Pois, ainda que uma fotografia possua propriedades *kitsch* no motivo que representa, não possui as características que uma pintura *kitsch* pode ter e, por isso, torna-se mais difícil classificá-la como *kitsch*. Uma dificuldade que talvez se justifique à luz da sensação de proximidade com a realidade que a fotografia gera, ou pode gerar. Porém, à medida que a fotografia se afasta desta percepção da realidade, é possível que se torne *kitsch* numa etapa posterior ao momento da captura. Apartar-se dessa realidade é possível com “a manipulação inteligente de lentes e espelhos [que] podem produzir uma perspetiva cubista, enquanto a fotomontagem e os truques da câmara escura podem criar efeitos surrealistas.”⁶⁰

É justamente a partir desta última afirmação que se reitera o paralelismo estabelecido anteriormente entre o *kitsch* e o pictoralismo:

*Muitas imagens fotográficas, especialmente as usadas em publicidade, podem, de facto, parecer-nos kitsch. Deve-se notar, no entanto, que o grau de kitsch em tais casos está relacionado a quanto a imagem fotográfica foi manipulada de uma forma ou de outra. Como regra, o kitsch da imagem fotográfica começa exatamente onde se afasta da “fotografia pura”.*⁶¹

⁶⁰ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “Clever manipulation of lenses and mirrors can produce cubistlike perspective, while photomontage and darkroom tricks can create surrealistic effects.” (Kulka, 1996, p. 149)

⁶¹ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “Many photographic images, especially those used in advertising, may indeed strike us as kitsch. It should be noted, however, that the degree of kitschiness in such cases is related to how much the photographic image was manipulated in one way or another. As a rule the kitschiness of the photographic image begins exactly where it departs from ‘straight photography’.” (Kulka, 1996, p. 103)

2.4.2 O kitsch de Martin Parr



Figura 4 - Spread do livro *Benidorm*, Martin Parr, 1999

*Algodão doce e maçãs cristalizadas, manteiga derretida em pipocas, chinelos fofos e comida pré-embalada, unhas coloridas e cabelos penteados para trás, óleo de bronzear, papel de parede e plantas falsas, consumismo, turismo de massa e estereótipos sobre comida: Parr revela-nos que atitudes insípidas e grotescas vão sempre dar-nos um sentimento familiar e reconfortante.*⁶²

Neste percurso, simultaneamente reflexivo e de investigação sobre a relação da fotografia com o *kitsch*, tornou-se claro, desde cedo, que seria inevitável (senão mesmo mandatário) falar de Martin Parr.

⁶² Tradução livre da autora da dissertação. No original: “Cotton candy and candied apples, melted butter on popcorns, fluffy slipper and pre-packaged food, coloured nails and backcombed hair, tanning oil, wallpapers and fake plants, consumerism, mass tourism and stereotypes about food: Parr reveals us that tasteless and grotesque attitudes will always give us a familiar and reassuring feeling.” (Schioppa, 2015)



Figura 5 - Da série *Common Sense*, Martin Parr, 1995-1999

Ao ver as suas fotografias, somos desafiados pelo seu sarcasmo, pelo seu olhar algo cruel e aparentemente indiferente da realidade e, acima de tudo, pelo seu sentido de humor indulgente, o que nem sempre se encontra no universo da fotografia.

Como adiante se desenvolverá, a sua obra é um espaço privilegiado para pensar o *kitsch* em continuidade com as reflexões teóricas antes expostas, em particular as de Kulka. A fotografia de Martin Parr teve (e ainda tem) a graça de uma elegância astuta e irónica, por se apartar dos lugares-comuns a que a fotografia de imprensa, e também a “artística”, recorre



Figura 6 - Da série *The Last Resort*, Martin Parr, 2009

habitualmente. Contudo, o seu corpo de trabalho não ficou incólume a polémicas, que decorreram no seio de uma das mais elitistas e prestigiadas instituições da área fotográfica, a *Magnum Photos*.

Porém, os conflitos provocados pelo seu trabalho, a discussão beligerante e os problemas que eclodiram dentro da agência fundada por Henri Cartier-Bresson e Robert Capa em 1947, foram fecundos e enriquecedores, pois alargaram as margens da discussão sobre a fotografia contemporânea, sobre o papel do fotógrafo comprometido com o seu tempo e, sobretudo, colocaram em crise a já gasta ideia do “humanismo fotográfico”.



Figura 7 – Amsterdão (Holanda), Autoportrait, Martin Parr, 200

Parr fez carreira a viajar pelo mundo e a capturar imagens das pessoas do dia-a-dia. Desde banhistas em Benidorm e famílias a enfrentar a chuva no litoral, a turistas em Hong Kong e clientes da loja de *chips* à noite em Yorkshire, as suas fotografias capturam momentos aparentemente mundanos da vida quotidiana e transformam-nos em instantâneos ousados e muitas vezes bem-humorados. A singularidade da obra de Martin Parr está na seleção dos seus temas e na forma como os aborda. Diante da abordagem centrífuga dos demais fotógrafos documentais da sua geração, focados principalmente nas margens da sociedade, o seu reportório é baseado principalmente nas classes média e baixa, no lazer e nas práticas de consumo de massas.



Figura 8 - Rimini (Itália), Autoportrait, Martin Parr
1999

Martin Parr optou por munir a sua prática fotográfica de um vocabulário vernacular de compreensão simples, que tem por base a fotografia amadora com laivos mediáticos: o uso do *flash* em plena luz do dia, a preferência por cores ácidas, muitas vezes hipersaturadas, e a ubiquidade de motivos circunjacentes ao *kitsch* fazem, sem dúvida, parte da sua linguagem e acusam uma procura por uma forma de arte acessível.

O portfólio de Martin Parr, mais do que extenso no sentido quantitativo, é extenso em elementos, momentos, pessoas e cenários *kitsch*. No entanto, quero dedicar particular atenção à sua série (e livro) *Autoportrait* (2015), nunca em detrimento do seu restante corpo de trabalho, mas devido à sua universalidade e à particular profusão de parafernália *kitsch*, e por ser também o primeiro livro que comprei do fotógrafo. Nesta série, o próprio autor coloca-se em pontos turísticos simbólicos do planeta como se fosse mais um cidadão comum. Será talvez uma forma de dizer que o próprio artista também participa daquilo que tenta denunciar, tornando seus alguns dos comportamentos que critica. Um pé dentro e outro fora, observador e sujeito de observação, este posicionamento original tornou-se a marca do fotógrafo no seu restante trabalho.

Os fundos das fotografias variam de acordo com o gosto das pessoas de cada país, mas têm em comum o facto de serem compostos por cores, paisagens ou objetos *kitsch*, no sentido

da definição de Fritz Karpfen, anteriormente apresentada, ou seja, “(...) futilidades baratas e desprovidas de gosto, enfeitadas com atributos artísticos (...)” (Fritz & Proença, 2017, p. 28). No autorretrato feito no Bangladesh, a artificialidade da impressão em madeira autêntica desbotada, as flores e o fundo semirrural chamam imediatamente a atenção, e enquadram-se sem esforço na definição de Karpfen. Objetos bonitos e fofos, cores brilhantes e efeitos que apelam à intensidade das emoções nos retratos de Parr, fortalecem uma percepção *kitsch* das suas fotografias. No autorretrato produzido no Dubai, alguns anos mais tarde, Parr inclui os arranha-céus e jardins de flores exóticos e pitorescos, incrementando a imagem com técnicas de manipulação digitais.

Os autorretratos de Martin Parr alteraram-se ao longo dos anos. Os fundos e objetos *kitsch* de estúdios e quiosques fotográficos são uma espécie em declínio, cada vez mais rara de se encontrar. Parr eleva o tom *kitsch* das suas fotografias através das montagens e efeitos que aplica a cada fotografia. Distorce o seu valor documental e a percepção da realidade por meio destas adulterações, tornando as fotos *kitsch* na sua totalidade, se seguirmos a proposta teórica



Figura 10 - Israel, Autoportrait, Martin Parr, 2009



Figura 9 - Bangladesh, Autoportrait, Martin Parr, 1999



Figura 11 - Dubai, Emirados Árabes Unidos, Autoportrait, Martin Parr, 2009

e argumentativa de Kulka. Não encontramos mais os objetos *kitsch* de outrora, e as suas imagens são agora *kitsch* por si mesmas. Parr incluiu, nas cenas que criou, os ícones, signos ou símbolos mais importantes dos países onde a fotografia é produzida. É possível que essa mudança se deva ao facto de se tornar cada vez menos comum encontrar estúdios carregados de objetos *kitsch*, como nos anos 90. O desenvolvimento e aumento dos programas de tratamento de imagem também pode explicar esta diminuição. Na década de 2000 a fotografia acolheu grandes modificações e progressos técnicos em comparação com a década de 90, e os efeitos de manipulação digital foram dramaticamente aprimorados.

O trabalho de Martin Parr transcendeu o domínio documental e conheceu uma nova etapa, invadindo assim o universo da moda – que acolhe calorosamente a estética do *kitsch* e do camp (note-se a Gala do MET *Camp: Notes on Fashion*). As suas colaborações com a marca Gucci atestam à transversalidade do conceito *kitsch* e do seu poder icónico (e irónico), validando tudo o que Judy Attfield defende no seu artigo *Redefining Kitsch: The Politics of Design* (2006).

O próprio Martin Parr, numa entrevista para o site *Comuni3n y Liberaci3n*, fala sobre a ironia do seu trabalho e as suas motivações, dizendo:

*Quem nunca tirou fotos em frente a um monumento? Quem tem certeza de que nunca se vestiu de maneira um tanto ridícula? E junk food? Comemos sempre apenas os alimentos recomendados? É impossível ser irônico sem conhecer, e de certa forma amar, o objeto da própria ironia. (...) as minhas fotos são alegres e coloridas, acessíveis, espero, porque quero envolver o espectador, não quero entediá-lo, quero que ele entre no que eu faço, para que ele possa ter uma leitura mais ampla.*⁶³



Figura 12 - Hotel Carlton Beach Club, Cannes, World (The Price of Love) for Gucci, Martin Parr, 2019

⁶³ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “¿Quién no se ha hecho nunca fotos delante de un monumento? ¿Quién tiene la certeza de no haberse vestido alguna vez de manera un tanto ridícula? ¿Y la comida basura? ¿Acaso comemos siempre y sólo la comida recomendada? Es imposible ser irónicos sin conocer, y en cierto modo amar, el objeto de la propia ironía. (...) mis fotografías son alegres y llenas de color, accesibles, espero, porque quiero hacer partícipe al espectador, no quiero aburrirlo, quiero hacerle entrar en lo que yo hago, que así podrá tener una lectura más amplia.” (Fiore, 2014)

Retomemos assim, novamente, do sub-subcapítulo 2.2.2 *Outras perspectivas Modernas*, as condições necessárias para que uma obra possa ser considerada *kitsch*, estabelecidas por Tomáš Kulka:

1. *O kitsch retrata objetos ou temas que são altamente carregados de emoções armazenadas.*
2. *Os objetos ou temas representados pelo kitsch são identificáveis instantaneamente e sem esforço.*
3. *O kitsch não enriquece substancialmente as nossas associações relacionadas aos objetos, ou aos temas representados.*⁶⁴

Efetivamente, Parr retrata objetos e temas que estão carregados de emoções pré-estabelecidas e reconhecíveis, sendo possível identificar sem esforço todos os elementos constituintes das suas imagens. E, ainda que enriqueçamos a nossa relação com o seu trabalho, não enriquecemos necessariamente as nossas associações aos objetos ou temas que nos apresenta. É neste sentido que se propõe considerar a obra de Martin Parr, *kitsch*.

A acessibilidade da sua obra é essencial para o fotógrafo: constitui o primeiro passo para a sensibilização do público. As cores, as montagens, e os lugares familiares e um certo humor contribuem de forma idêntica para esta tentativa deliberada de acessibilidade e consequente sedução. Parr mune-se de objetos, referências e cenários que nos são familiares e queridos, verificando também as três qualidades repetitivas do *kitsch* estabelecidas por Sam Binkley, analisadas no sub-subcapítulo 2.3.1 *As qualidades repetitivas do Kitsch*: vemos, nos seus trabalhos, replicações de produtos culturais, ou por meio de fingimento/encenação de outros estatutos sociais ou por meio da reprodução de qualidades populares/folclóricas em vias de extinção e de produtos exóticos de outras culturas; as suas imagens contribuem para a nossa segurança ontológica através da inclusão de elementos domésticos e de decoração que estetizam as suas composições; mais uma vez, e como já apurado nos critérios estabelecidos por Kulka, as suas imagens estão imbuídas de sentimentalidade, seja pelos conceitos de familiaridade, nostalgia, humor, saudade, felicidade ou tristeza.

⁶⁴ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “1. *Kitsch depicts objects or themes that are highly charged with stock emotions*; 2. *The objects or themes depicted by kitsch are instantly and effortlessly identifiable*; 3. *Kitsch does not substantially enrich our associations relating to the depicted objects or themes.*” (Kulka, 1996, pp. 36, 42, 46)

Como mencionado por Judy Attfield, a ironia como transporte de conhecimento e parte da linguagem do pós-modernismo, a tal necessidade de autenticidade e a adoração pelo mau gosto, abonam igualmente a favor desta universalidade e peculiaridade do trabalho de Martir Parr, e da classificação da estética do seu trabalho como *kitsch*.

2.5 Conclusão de capítulo

O conceito de arte, cuja definição, conteúdo e forma variam de acordo com as sociedades, tem sido percebido como uma invenção cultural que apela ao espírito humano, desde o primeiro dia em que foi utilizado no seu sentido cónico. (Binkley, 2000; Giddens, 2002) O único facto sobre a arte que não mudou por muitos séculos, foi o de ter estado sob o monopólio de autoridades religiosas ou das classes mais altas (dimensão que talvez permaneça inalterada se pensarmos no que é o sistema do artístico a partir dos mecanismos que o validam, como instituições, mercado, etc.). As grandes massas, em quase todos os países do mundo, da Idade Média até os tempos modernos, não puderam alcançar a percepção estética e a satisfação conquistada pelas classes privilegiadas, por falta de acesso às mesmas oportunidades materiais. Tal limitou, ou condicionou a relação público e arte a uma pequena minoria. A invenção da imprensa, a Revolução Industrial e os desenvolvimentos tecnológicos, a par de diversos outros momentos e movimentos históricos, sociais e económicos abalaram esta percepção, e permitiram, de facto, a crescente democratização de público. Ao mesmo tempo que se abria espaço para o surgimento e proliferação do *kitsch*, que escapava às exigências de tempo e dinheiro.

Na verdade, a ausência do conceito de *kitsch* de qualquer fonte literária até o século XIX atesta a sua origem como fenómeno moderno (Călinescu, 1987). Para mais, e como aqui se referiu pela mão de diversos autores, o aparecimento do *kitsch* coincide historicamente com a época em que nasceu a fotografia, com ela partilhando palco nas problemáticas relativas ao seu valor de verdade, à sua relação com o fazer artístico, à sua posição na estema da *mimesis*. Mas dela [fotografia] diferindo enquanto representante da *low art*, produto de massas, correlativo falso, inferior e inacabado de um original.

É no pós-modernismo, e através de diversos autores, que a abordagem ao *kitsch* se expande, sendo-lhe atribuídas diversas possibilidades estéticas e artísticas. *Kitsch* passa a ser reconhecido como dispositivo que, por via do acúmulo de elementos visuais – por vezes através excesso; outras através de soluções imagéticas disruptivas ou irónicas; outras ainda através do afeto ou sentimentalismo –, provoca reconhecimento, empatia e confere certificação ontológica ao indivíduo, ao mesmo tempo que (ou talvez mesmo porque) alarga a audiência, muito além de qualquer estratificação social.

É esta conceção contemporânea, junto com a afirmação de Thomas Kulka de que a fotografia pode ser *kitsch* graças a várias montagens, que suportou a chamada e a classificação

estética de *kitsch* do projeto *Autoportrait* de Martin Parr. As fotografias de Martin Parr sem interferência da pós-produção são de grande importância para entender os objetos *kitsch*, e compreender o fato de que o *kitsch* serve à vida. Bijuteria, pequenos bonecos e toda a parafernália *kitsch*, podem ser vistos na maioria das fotos produzidas nos estúdios mais comuns das várias cidades que Parr visita. E o facto de as pessoas se sentirem em casa rodeados destas decorações e objetos é uma indicação clara dos aspetos *kitsch* que agradam à natureza humana, como se propôs na ligação às qualidades repetitivas de Sam Binkley.

Existe uma natureza que consegue criar uma percepção da realidade com base na fotografia. A relação entre fotografia e realidade estabelecida por Susan Sontag e Roland Barthes apoia o argumento de que a fotografia é uma ferramenta para capturar um momento e produzir realidade. Esta percepção da realidade na fotografia só é possível quebrando esta realidade. Parr quebra a percepção da realidade da fotografia com as suas montagens. Analisando as fotografias que usam a técnica de montagem no projeto *Autoportrait*, pode-se concluir que a fotografia se torna *kitsch* ao se afastar da percepção da realidade.

Facilmente compreensível em retratos, o fato de adicionar temas como cascatas, o pôr do sol ou objetos *kitsch* coloridos ao fundo do quadro criado pelas montagens de Parr, nomeadamente em retratos ou autorretratos, reforça as possibilidades da fotografia como *kitsch*. Assim, o projeto “Autoportrait” de Martin Parr possui em si a força artística e os elementos visuais que potenciam a ligação entre a fotografia e a estética *kitsch*, tanto em conteúdo como em técnica.

3 DISSECTED BEAUTY



Figura 13 - Fotografia da série Dissected Beauty, Rita Ornellas

*Na visão de Isidoro, a finalidade de algumas coisas no corpo humano é utilidade, enquanto a de outras é decus, ou seja, ornamentação, beleza e prazer.*⁶⁵

Dissected Beauty é uma série que pairava no meu subconsciente sob forma de ritual banalizado do meu quotidiano. Apercebi-me, numa epifania em jeito de eletrocussão visual, que seria uma honesta extensão da minha identidade enquanto mulher, se analisasse e estabelecesse um paralelismo e analogia com o meu trabalho enquanto fotógrafa. Materializar e imortalizar uma temática tão transversal a todo o ser humano, parece-me um ato capaz de cumprir o propósito e legado de quem fotografa – olhar o nosso redor e registá-lo, redescobri-lo e olhá-lo como não o havia feito. Naturalmente que o projeto evoluiu e acaba por acarretar meandros que coabitam em confronto, como o limiar entre a dor e o prazer, entre o belo e o feio, entre a arte e a arte *kitsch*(?). Mas a origem e génese deste projeto é uma feliz fortuna de onde o fortuito corre e se distancia do acaso. O meu professor Carlos Lobo, provavelmente sem o saber, incentivou-me precisamente a visitar e redescobrir os locais que mais próximo de mim são e estão. Disse que cada um deverá começar a sua jornada fotográfica pela própria rua onde mora. Fez apenas sentido munir-me de rolos e atravessar a passadeira. A consulta quinzenal àquele espaço deu lugar a visitas diárias. A rotina foi quebrada e impus, no lugar dela, a redescoberta e o encantamento. Podemos falar de uma regeneração de interesses, no sentido em que os processos a que eu própria me submetia ganhavam uma carga e simbolismo visual que, até então, não ousava sequer reconhecer-lhes. Simultaneamente, é recompensador colocar-me num papel terciário, que observa e regista. Até então, só duas personagens habitavam aqueles ambientes. Agora, eu própria levitava por ali, de câmara e *flash* em riste.

*(...) [A] beleza encontra sua melhor expressão em formas estáticas, nas quais um fragmento de ação ou de movimento encontra equilíbrio e repouso, e para as quais a simplicidade de expressão é mais adequada do que a riqueza de detalhes.*⁶⁶

⁶⁵ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*In Isidore's view, the purpose of some things in the human body is utility, while that of others is decus, that is to say ornamentation, beauty and pleasure.*” (Eco, 2004, p. 111)

⁶⁶ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*(...) [The] beauty finds its finest expression in static forms, in which a fragment of action or movement finds equilibrium and repose, and for which simplicity of expression is more suitable than a wealth of detail.*” (Eco, 2004, p. 45)



Figura 14 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

O que pretendi fazer com *Dissected Beauty*, inicialmente, foi desconstruir e dissecar a temática da beleza e o que esta acarreta, dando início a esta viagem ao gentilmente invadir os salões de beleza junto a minha casa. Pedi que profissionais da beleza, e as respetivas clientes, confiassem em mim para invadir a privacidade daqueles momentos. Rapidamente, esta viagem afigurou-se como uma meditação e reflexão sobre estes processos (e, como veremos, sobre a ideia de *kitsch*) quando uma manicura, uma pédicure, uma coloração ou depilação desprendiam-se do rótulo de frivolidade e se agigantavam enquanto pequenas metamorfoses e transmutações na busca de um ideal. Que, quando observados com o distanciamento necessário, se cimentam somente num campo plástico, pois nem adjudicam saúde. Ao assimilar isto, deparei-me com a vertente cirúrgica e clínica de algumas fotos. Destas emanava um clima hospitalar embora não beliscassem o ato de exercer medicina. Inclusive, chocavam com o bem-estar que daí decorria, ou que a paciente, para prolongar a metáfora, ambicionava. O limite entre o desejo e a repulsa destes processos era ténue. Vislumbrava a coexistência da dor e do prazer em cada procedimento a que as clientes se submetiam. No entanto, a nossa mente, algo distorcida, retira prazer destes momentos e deixa-se seduzir pela dor e desconforto, numa hipnose agridoce, sadomasoquista. Tudo isto dentro de um mero salão de beleza, frequentado por mulheres com quem nos cruzamos todos os dias.



Figura 15 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

Involuntariamente, ou como mecanismo de ideologias dominantes da visualidade, a beleza está sempre associada à jovialidade. Ainda que várias clientes presentes no meu corpo de trabalho sejam “relativamente novas”, a ideia de manter um ideal de beleza, quando não é para combater os sinais do tempo é para, pelo menos, preservar a condição atual antes da sua inexorável alteração, ou deterioração. Muitos destes processos tentam manter, reparar, reverter ou disfarçar a marca temporal inerente à existência humana. Não podemos parar o tempo, mas podemos tentar contorná-lo. As nossas alternativas são tentar comprar uma aparência mais jovem ou aceitar o envelhecimento. O que seria mais fácil de fazer se não déssemos de caras, a cada passo, com espelhos e imagens fotográficas de nós mesmos, que fornecem um contraste entre nossa aparência atual e a que costumávamos ter. Pode ser que não possamos realmente lembrarmo-nos do nosso próprio rosto do passado, e que apenas o conheçamos por imagens que foram capturadas (digitalmente ou em película). A experiência real de envelhecimento é contínua para a maioria de nós; a um dia segue-se o próximo, e a mudança de cada dia em relação ao dia anterior é normalmente impercetível. Mas, quando olhamos para uma fotografia da nossa juventude e a comparamos com nosso eu atual no espelho, somos confrontados com uma diferença dramática e de repente... sentimo-nos velhos.

No sub-subcapítulo 2.1.2 *Breve etimologia do Kitsch*, vimos que são várias as origens propostas do étimo *kitsch*, e que diversos autores indicam que tem origem em expressões cujos significados se associam a “esboço”, “obras inacabadas”, “vender barato”, “fazer imitações baratas”, “apanhar lixo da rua”, e “fazer mobília nova a partir da velha” (Călinescu, 1987, p.

234; Dorfles, 1969b, pp. 4, 10; Fritz & Proença, 2017, pp. 13, 14; Kjellman-Chapin, 2013, p. xi; Kulka, 2011; Olivier, 2003, p. 2). Embora não se defina uma origem singular da palavra, a busca pela sua etimologia clarifica que, no fundo, esteve sempre presente a ideia de enganar pessoas, a ideia de falsificação e fraude. Da mesma maneira que o *kitsch* foi entendido como uma falsificação da arte, o âmago de *Dissected Beauty* é também ele *kitsch*, pois os processos acima descritos e expostos no seu corpo fotográfico falsificam também a natureza humana, e ludibriam o estado natural do corpo e dos efeitos do tempo no mesmo.

Mas no desenvolvimento deste projeto fotográfico foram-me interessando outras questões. A da fotografia, das suas origens, do seu lugar na arte e da sua relação com a realidade. Ou a da presença do *kitsch* na contemporaneidade, nos espaços que habitamos, nas imagens que criamos de nós próprios, nos mecanismos visuais que instauramos em nosso redor, ou que inferimos ao nosso corpo (como uma manipulação fotográfica). Interessava-me pensar esta série fotográfica na sua relação com autenticidade, originalidade e, principalmente beleza, beleza e gosto. E foi assim que se estabeleceu uma relação tão natural quanto necessária entre *kitsch* e as suas possíveis definições teóricas e históricas, e o *kitsch* em que *Dissected Beauty* incorre, ou deixa escapar, ou procura, ou aclama.

3.1 **Descrição do projeto**

Qual é o conteúdo da mensagem fotográfica? O que é que a fotografia transmite? Por definição, a própria cena, a realidade literal. Do objeto à sua imagem há, é claro, uma redução – em proporção, perspectiva, cor – mas em nenhum momento essa redução é uma transformação (no sentido matemático da palavra). Para passar da realidade à sua fotografia, não é de forma alguma necessário dividir esta realidade em unidades e constituir essas unidades como signos substancialmente diferentes do objeto que comunicam (...). Certamente a imagem não é a realidade, mas pelo menos é o seu análogo perfeito e é exatamente essa perfeição anagógica que, para o senso comum, define a fotografia. Percebe-se assim o estatuto especial da imagem fotográfica: é uma mensagem sem código; de cuja proposição deve-se tirar imediatamente um importante corolário: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua.⁶⁷

A fotografia eleva-se como meio de paginar e testemunhar estes processos de metamorfose artificial. A temporalidade fugaz que assiste estas alterações corporais ficou, de agora em diante, esticada e ampliada nos meus rolos. Este ciclo vicioso que se alimenta do tempo assume contornos de ritual porque tudo nos salões parece objetos de culto. Tudo em meu redor é um adereço numa cerimónia de embelezamento (a que eu, tantas vezes me submeti também). Considero que, desde então, nunca mais vivenciei estes processos com a mesma inocência e ingenuidade com que, de um modo postiço, se estereotipam, maquinam e normalizam os padrões

⁶⁷ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “*What is the content of the photographic message? What does the photograph transmit? By definition, the scene itself, the literal reality. From the object to its image there is of course a reduction — in proportion, perspective, colour — but at no time is this reduction a transformation (in the mathematical sense of the term). In order to move from the reality to its photograph it is in no way necessary to divide up this reality into units and to constitute these units as signs, substantially different from the object they communicate (...). Certainly, the image is not the reality but at least it is its perfect analog and it is exactly this anagogic perfection which, to common sense, defines the photograph. Thus can be seen the special status of the photographic image: it is a message without a code; from which proposition an important corollary must immediately be drawn: the photographic message is a continuous message.*” (Barthes, 2001, p. 196)

de beleza que dirigem a sociedade. A profundidade que os acompanha não estanca nunca, e autoalimenta-se, pois, como antes se anotava, esta procura incessante que esculpe o imaginário de mulheres (e homens) está vinculada à vontade e desejo de contornar os efeitos do tempo, e ludibriar as suas marcas e cicatrizes. O Homem procura desde sempre rejeitar e renegar o envelhecimento físico e estético e, maioritariamente, acaba por se esquecer que este acarreta um amadurecimento intelectual que, na minha opinião, nem sempre acompanha estas incursões sádicas e aventuras de quase mutilação e tortura física em prol de um ideal de beleza.



Figura 16 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

É também sabido que as pessoas muitas vezes cobiçam coleções aparentemente aleatórias de objetos. O valor monetário geralmente não é apenas irrelevante, mas incomensurável, porque as experiências e o apego sentimental e emocional associados aos objetos torna-os insubstituíveis e de valor inestimável: herança de família; presentes recebidos para marcar uma ocasião memorável (nascimentos, mortes ou casamentos); algo usado durante, ou comprado em antecipação a um evento significativo; brinquedos infantis; ou ícones e símbolos religiosos

(estátuas religiosas, cruzes cristãs, contas de oração). Da mesma maneira que esses itens que as pessoas guardam consigo as ajudam a reencaixar de várias maneiras diferentes – certificação ontológica –, os processos e as alterações corporais expostas em *Dissected Beauty* cumprem esse mesmo propósito. Os objetos que podem ajudar os indivíduos a manter um vínculo com as pessoas, lugares, experiências, memórias e fantasias que nutrem equiparam-se aqui aos cortes de cabelo, às colorações, manicures, depilações. Estes procedimentos, que carregam sempre consigo sentimentalismo e nostalgia, auxiliam estas mulheres a tornarem-se e a permanecerem reencaixadas. Permitem que se agarrem ao tempo, realizem sonhos e fantasias e mediem afetos como sentimentalismo, melancolia e nostalgia, para que possam criar o seu próprio sentido de conforto e segurança ontológica altamente personalizados num mundo de desencaixe (Binkley, 2000; Giddens, 2002). Enfim, como os objetos *kitsch*.

Constatei também que é criado um laço afetivo e de uma intimidade irreversível entre cliente e profissional, que novamente alimenta essa segurança ontológica, diante de uma privança tão desnuda dos seus defeitos. Só assim creio ser possível que estas mulheres exponham o seu corpo (tantas vezes, em contexto de nudez total) a um total desconhecido que tem carta branca para o manipular, esculpir. É uma avença abstrata, mas que implica, na minha opinião, entrega e confiança por parte do cliente. O contato banaliza-se e quando a mão de uma esteticista toca na pele de um cliente não carrega o peso do toque, mas antes, o peso do belo – que, disseram-me, pesa tanto quanto uma pluma.



Figura 17 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

As fotografias de *Dissected Beauty* captam e contam que a mão que inflige dor é também a mão que a irá consolar logo a seguir. Um paradoxo que dá continuidade à dicotomia entre o belo e o feio / a dor e o prazer que perpassa da série. A bilateralidade que se encontra neste ecossistema é de uma ambivalência fascinante, capaz de nos seduzir para, posteriormente, nos repelir. Típico comportamento entre dois polos opostos. Eu acredito que a fotografia tem de ser precisamente isso: o confronto entre duas realidades que coabitam o mesmo espaço. Fauna e flora em desarmonia. A humanidade de quem é representada nas minhas fotografias também se encontra nas histórias que por lá ouvi e me foram relatadas. As minhas fotografias não carregam esses diálogos, mas eles estão implícitos nos momentos captados. E o quotidiano que regressa à normalidade depois daquela sessão de beleza/sessão fotográfica, também. Os propósitos das clientes eram variados. As intenções serão sempre discutíveis. Seja para agradar ao amor da sua vida, para ir à missa de Domingo ou para ir ao aniversário da filha, havia sempre um fio condutor de um novelo de lã que era desenlaçado à medida que a sessão progredia. Narrativas cinematográficas com ares de telenovela, com *plot twists* que me faziam vibrar atrás da câmara, eram escutadas por mim. E se não havia pudor em registar aquele momento de transformação visual, também não era problemática a partilha destas histórias que enriqueciam cada vez mais este projeto e alimentavam a minha vontade de fotografar mais e mais. Esta vontade era nutrida pela plataforma giratória que um salão de beleza representa. O vaivém de clientes é incessante. Constitui-se, portanto, como uma fonte que jorra ininterruptos e ricos motivos fotográficos. Foi isso que me fez perceber também que não queria captar rostos, que isto não seria sobre as pessoas, mas sim para as pessoas, e por isso não poderia estar presa às identidades. A riqueza vindoura assenta nas histórias que se regeneram e nas clientes que optam, perante um menu infinito de metamorfoses, pela que mais se coaduna com a sua vontade. Senti aqui o frenesim de um bastidor. Onde quem sai de cena dá lugar a quem entra. Onde o pré-espetáculo implica restabelecer a normalidade e higienizar o espaço. Onde tudo se reinicia. Considero fascinante a mecanização deste procedimento: a habituação é tanta que até a própria cadeira já não estranha quem nela se senta. Os bastidores a que tive acesso e que, no fundo, me acolheram são a mais peculiar sala de espetáculos que pisei. E se mentalmente musicarmos estes eventos (como costumava acontecer, fruto daquelas colunas de canto de sala estridentes) temos uma espécie de ópera. Todos os procedimentos acarretam sonorizações e o espaço nunca está silencioso.

Fruto da astúcia dos proprietários, encontramos também revistas e catálogos de beleza na antecâmara do espetáculo. O espaço próprio para a espera está pululado de manobras publicitárias que arrebatam suspiros. Os catálogos e revistas assaltam-nos com uma torrente de imagens, de modo a pungir um mimetismo *démodé* de penteados sobejos e de unhas berrantes, envoltos em processos muitas vezes penosos e visualmente algo traumatizantes. Ainda assim, o cliente sente-se compelido a copiar para si o que vê. Encontramos charadas para onde quer que olhemos. O espaço predispõe o cliente àquele tipo de intervenção. O próprio salão de beleza manietta e manipula e incita à perfusão do piroso – ou de uma noção específica de beleza (*kitsch*?) que me senti cada vez mais impelida a compreender e respeitar – recorrendo a um “marketing” rudimentar, cores vibrantes, decoração aleatória que inspira à feminilidade para vender o máximo possível de serviços que irão transformar a imagem da mulher, em busca de um ideal de beleza “barroco e saturado”. Até o próprio odor e cheiro do espaço é um chamariz de *kitschness*. Inalamos “beleza”. A flexibilidade adjacente à evolução do projeto fotográfico ditou os termos estéticos em que ele se moldou. Naturalmente que tinha conceitos pré-estabelecidos antes de fotografar, mas a progressão ditou que eu quisesse representar os procedimentos estéticos como algo cirúrgico, frio, cru e assim alcançar um imaginário muito mais rico, que



Figura 18 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

enveredava pelos territórios do grotesco e que primeiro abalou, depois ampliou a minha noção de gosto e de belo. A ironia deste projeto é atingir estes domínios numa série fotográfica que acontece em salões de beleza e espaços de bem-estar.

Assim, fundamental para o meu projeto e para esta dissertação é a visão de que o *kitsch* é uma estética capaz de fomentar e alentar segurança, certeza, familiaridade e garantir imutabilidade do quotidiano, uma garantia que as pessoas perderam ao entrar na modernidade, quando o tempo e o espaço eram distanciados. O reencaixe, no entanto, só é possível se os indivíduos e as sociedades estiverem preparados para confiar no consenso gerado por sistemas e simbolismos como o *kitsch*. Como analisado ao longo do capítulo anterior, o *kitsch* pode ser pensado como sistema que, em contraste com a autonomia e a singularidade desincorporadas, imita modos distintos de repetição e de reprodução estética. Retomo Binkley quando diz que o *kitsch* – e as diferentes qualidades do *kitsch* – pode ser usado como uma forma de explorar o desencaixe da modernidade (e da contemporaneidade). Ao compreender melhor este desencaixe, podemos compreender melhor o significado do *kitsch* na vida contemporânea, como este se inscreve nos corpos e nos espaços de *Dissected Beauty* e o seu potencial como ferramenta para o artista.

Retomando as palavras de Kjellman-Chapin, é hora de abrir o conceito e reconsiderar o que significa classificar algo como *kitsch* (Kjellman-Chapin, 2010, p. 38), o que implica torná-lo aplicável, relacionável e utilizável para processos, fenómenos e discursos outrora desconsiderados. Só assim cessa de ser somente um rótulo sob a forma de preço barato numa estatueta de porcelana, e se torna parte complementar de um discurso conceptual e disruptivo contemporâneo mais amplo. Sem querer desmerecer o contexto histórico do termo e a sua complexidade e riqueza teórica, de que dei conta muito sumariamente acima, interessa-me aqui convocar especificamente a sua dimensão contemporânea mais abrangente. Procuo, pois, questionar se e que definição de *kitsch* pode definir o meu projeto. Em primeiro lugar, equacionando se as condições aplicadas anteriormente em 2.4.2 *O kitsch de Martin Parr* estabelecidas por Tomáš Kulka (em 2.2.2 *Outras perspectivas Modernas*) e por Sam Binkley (em 2.3.1 *As qualidades repetitivas do Kitsch*) se aplicam a *Dissected Beauty* para que esta constitua uma obra *kitsch*; e em segundo lugar, equacionando a eventual necessidade de uma definição mais ampla de *kitsch*, dada a multiplicidade de aceções que o termo tem, ainda nos dias de hoje.

Sem prejuízo desta componente teórica e contextual, sem dúvida tão importante para a minha pesquisa e feitura deste projeto, é imperativo retornar à fisicalidade e materialidade das fotografias. Por mais que a teoria tenha orientado este processo – e não querendo nunca descurar da sua relevância –, as formas reais dos corpos e espaços que fui descortinando e explorando

em *Dissected Beauty*, incluindo de igual modo as minhas próprias respostas a estes estímulos, foram o que despertou e o que alimenta ainda a minha curiosidade para este tópico. É categórico reconhecer não só a importância das mulheres envolvidas, dos processos e ferramentas, e dos espaços (por vezes esteticamente presos noutra época), como também compreender como isto se manifesta e se traduz nestas imagens. Pois esta é a dimensão experienciada por quem olha as minhas fotografias. A componente estética e visual é, para mais, o fio condutor da minha pesquisa, sintetizando teoria e prática fotográfica, pois o *kitsch* emerge destes e nestes aspetos estilísticos e na sua condição imagética. Mas aqui não se trata apenas do que se vê, mas também do que sugere, ou do que se torna invisível. Os jogos visuais evocam respostas diversas, negativas e positivas, e são determinantes para orientar as perceções e interpretações do espetador da série fotográfica. Deste modo, não devem ser depositos simplesmente como sendo apenas sobre gosto ou como "mero *kitsch*".

3.2 ***Uma bela carcaça enfeitada***

O corpo foi sempre motivo de representação na arte. Do líbido documental à líbido poética, a impressão do corpo é, sempre foi e sempre será motivo na fotografia. Fausto da cultura e de registo da atividade humana, o corpo é detentor de uma virtualidade visual que a fotografia almeja documentar e transformar em arte. O corpo almejado, ou meramente o corpo visto nas imagens, mostra-se como uma forma de duplicar o corpo real. No entanto, visto criticamente, o corpo é considerado objeto de arte, não um duplo que tenha referência direta com o preexistente. Este corpo, transformado em fotografia, em real fotográfico, por meio da subjetividade do fotógrafo e de quem é fotografado, torna-se uma segunda categoria que diz respeito tanto à imaginação artística quanto ao carácter documental, tendo em vista sua posição como catalisador de um estado social. O sentido de modernidade surgido no século XIX está ligado à noção de tempo e espaço, oriunda do processo de mecanização dos meios de produção.



Figura 19 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

A máquina, representante maior da interseção do homem na natureza, tornou-se no mecanismo de mediação do homem com o mundo. Neste caminho para a industrialização surge a fotografia. Projetada no cerne dessas transformações, a fotografia tinha legitimidade justamente por ser uma imagem que existe graças à tecnologia. Essa característica da nova imagem é o que a define como imagem moderna. Pela primeira vez na história da imagem, o homem poderia criar sem a interferência da mão livre. O simples apertar de um botão era todo o processo de criação. Hoje, sabemos que não é somente um botão que determina o que é a fotografia, e que a história da fotografia não é nem de perto nem de longe assim tão linear. Temos presente em nós que o olhar, a subjetividade, a própria bagagem pessoal e o domínio da técnica são, entre



Figura 20 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

muitos mais, fatores que compõem a criação artística fotográfica. No entanto, os românticos que não acreditavam na fotografia enquanto verdadeira arte, presumiam-na apenas como um progresso tecnológico. Por conseguinte, deveria permanecer apenas e somente nesse campo. Já os modernos, que acreditavam na fotografia (ou melhor, idealizavam-na), viam a mecanização da imagem como um meio para incrementar a eficácia da representação.

O corpo foi sempre também motivo de representação na fotografia. Inicialmente com os retratos e as *carte-de-visite* que preenchiam os álbuns de família, despontando de seguida as fotografias de artistas e celebridades que passaram a ser publicadas em revistas ilustradas. O corpo estampado na imagem fotográfica como arte – desde o advento da prática teve o seu espaço – tais como os nus e as fotografias dos pictoralistas (que o usavam para singularizar a fotografia com o intuito de a transformar em arte).



Figura 21 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

No entanto, ao longo do século XX e com todas as constantes transformações nos conceitos e nas práticas artísticas, o corpo foi-se complexificando e tornando-se cada vez mais “objeto da arte”. A princípio, tinha-se um corpo que era representado por ele mesmo, buscando formalmente (através da luz e da forma) representá-lo como arte. Os artistas procuraram libertar-se das referências diretas à pintura e dedicaram-se à peculiar estética própria da sua ferramenta. *Fast forward* para os dias de hoje, em termos práticos, acho necessário os fotógrafos desacoplarem a natureza ou função real do sujeito da intenção da imagem. Não podemos ver, por exemplo, uma mão como uma mão e os preconceitos emocionais inerentes que a acompanham; por sua vez, isto vai influenciar as nossas composições, o uso de sujeitos secundários e o resultado final - potencialmente para o oposto do efeito desejado. Existem inúmeras imagens que se desfazem porque não vão além dessa armadilha: a natureza física e a identidade atual do sujeito dominam, além da ideia que motivou a imagem em primeiro lugar. A imagem, portanto, nunca pode esperar viver de acordo com a ideia, e a fotografia torna-se assim, nada mais nada

menos, uma interpretação literal do assunto – sem capacidade para influenciar o pensamento do público, além do que lhe foi concedido pelo objeto que representa.

Por outro lado, se somos capazes de conceber uma ideia ao mesmo tempo, ou até mesmo antes de ver os elementos constituintes da parte física da imagem, então é muito mais fácil organizar (compor) os elementos constitutivos físicos na cena, em torno da ideia pretendida. Não há adjudicações feitas ou distrações pelo próprio sujeito. O plano de fundo ainda pode ser secundário, mas, pelo menos na auditoria inicial, é harmonioso e, numa segunda etapa, fornece um contexto útil e acrescenta outra camada à história.



Figura 22 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

Com isto, creio eu que para fazer uma imagem com impacto, devemos ser capazes de ir além da emoção associada a um certo e determinado assunto, e vê-lo tanto da perspectiva do público – que emoções conjurará nelas? – e um objetivo, puramente artístico / fotográfico. Um

sujeito torna-se nada mais do que forma, luz e cor, para ser integrado numa composição maior, como elemento harmonioso para produzir um efeito visual e esteticamente agradável. Mesmo que esse assunto em isolamento seja feio e desinteressante. O meu trabalho incide precisamente nisto: quero provocar emoções e sensações que vão além de uma primeira impressão de possível deleite, pelas cores e temática previamente conhecidas.

3.3 Do feio (ou a eventual *Kitschmania*)



Figura 23 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

Se o belo, em função de sua adequação (entre matéria e forma, entendimento e imaginação) pode aparecer-nos como mero entretenimento, como um regalo para os sentidos, essa primeira impressão seria também um enorme erro. Afinal, belo é aquilo que, segundo Kant, apraz livre de todo interesse, inclusive o de agradabilidade. Embora as belas-artes não exijam nenhum esforço ou sacrifício anterior, para que delas se possa obter o prazer (imaginação e entendimento assinam um tratado imediato). Isso não faz delas uma mera recreação e não retira delas, ainda que o seu meio de atuação seja o do entretenimento, o seu respeito às fontes morais.

Kant dirá que belo é aquilo que apraz sem conceito. Que o belo, portanto, é um outro modo de complacência que se percebe pelo juízo de gosto e difere, no que diz respeito ao desinteresse, daquilo que é agradável e daquilo que é bom. Segundo Umberto Eco:

(...) parece que a experiência do belo provoca aquilo que Kant ("Crítica do Juízo") definia como prazer sem interesse: enquanto temos desejo de possuir tudo aquilo que nos parece agradável ou de participar de tudo aquilo que nos parece bom, o juízo de gosto diante da visão de uma flor provoca um prazer do qual se exclui qualquer desejo de posse ou de consumo. (Eco, 2014, p. 19)

Portanto, é impossível descrever com exatidão e, como se de uma invariável se tratasse, porque é que as proporções de um objeto podem ser belas, mas de outro semelhante sejam grotescas. Não há como descrever um conjunto de regras para quantificar quando uma inesperada assimetria ou desdobramento de design resulta num desequilíbrio tal que cria profundidade – ou quando simplesmente parece fora de lugar e desproporcional. Na verdade, beleza e fealdade são os extremos opostos da mesma coisa: uma exceção ao comum. Um desencadeia emoções positivas. O outro, negativas (creio?). O que se qualifica como uma exceção é, naturalmente, diferente para pessoas diferentes e um produto das suas próprias experiências, preconceitos e preferências resultantes, o gosto que tem acompanhado toda esta dissertação.

O segundo pensamento é que *bom* e *mau* são independentes de *bonito* e *feio*. Por exemplo: se a intenção de uma imagem for instigar à piedade ou à simpatia na consciência de algo – o que, por sua vez, estimula o público a agir – certamente então um resultado *bom* requer o uso do feio; quanto mais feio e agressivo, melhor. Um assunto convencionalmente belo pode muito bem ser a coisa errada a ser usada nesse caso. Da mesma forma, se alguém está a tentar retratar um ideal inalcançável, então a fealdade provavelmente não é a coisa certa a ser usada, a menos que o pretendido "bom" resultado seja de ironia.

Há um sentimento conflitioso e algo estranho causado por uma imagem bonita de um objeto muito feio – quase semelhante a um *guilty pleasure*.



Figura 24 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

Senti então que, com a minha série fotográfica, deveria explorar o belo como um fim, e o feio como um meio para esse fim, não sendo necessariamente um feio negativo. O feio, uma ideia de feio que talvez não possamos dissociar de kitsch – assume-se como a minha estética, a minha ferramenta primária (além da minha câmara e do meu *flash*).

“A nossa resposta à arte origina-se de um desejo irreprimível de recriar nos nossos próprios cérebros o processo criativo - cognitivo, emocional e empático - por meio do qual o artista produziu a obra. Esse impulso criativo do artista e do observador provavelmente explica o porquê de essencialmente todo o grupo de seres humanos em todas as épocas e em todos os lugares do mundo ter criado imagens, apesar do fato de que a arte não é uma

necessidade física para a sobrevivência. A arte é uma tentativa intrinsecamente prazerosa e instrutiva do artista e do espectador de se comunicarem e partilharem o processo criativo que caracteriza cada cérebro humano - um processo que leva a um momento Aha!, o reconhecimento repentino que vimos na mente de outra pessoa, e que nos permite ver a verdade subjacente tanto à beleza quanto à feiura retratada pelo artista.”⁶⁸

Mas porquê o feio? Porquê do gosto pelo disforme, pelo hediondo, por tudo aquilo que se entende por hediondo? O feio artístico, o Belo-Feio é, na arte (transfigurando com precisão aquilo que também acontece na vida) tudo o que remete para a ideia de mal, para a vivência da adversidade mais desagradável ou, de modo genérico, tudo o que origina o nosso terror, pânico. Tudo o que contraria e agride, tudo o que nos intimida (ou parece intimidar), tudo o que nos



Figura 25 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

⁶⁸ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “Our response to art stems from an irrepressible urge to recreate in our own brains the creative process—cognitive, emotional, and empathic—through which the artist produced the work. This creative urge of the artist and of the beholder presumably explains why essentially every group of human beings in every age and in every place throughout the world has created images, despite the fact that art is not a physical necessity for survival. Art is an inherently pleasurable and instructive attempt by the artist and the beholder to communicate and share with each other the creative process that characterizes every human brain—a process that leads to an Aha! moment, the sudden recognition that we have seen into another person’s mind, and that allows us to see the truth underlying both the beauty and the ugliness depicted by the artist.” (Kandel, 2012, pp. 510–511)

traz ansiedade e angústia, tudo o que nos desestabiliza, nos desequilibra, nos escandaliza, nos choca, nos traz estranheza, perplexidade, desconcerto, tudo o que nos inquieta, nos interpela, nos questiona, nos confronta connosco próprios e com os aspetos mais sombrios da nossa existência.

Tudo o que nos faz sofrer, tudo o que origina inicialmente, e de modo primário, o nosso desprazer. Ou, ainda e sobretudo, tudo o que nos coloca friamente, de modo brutal, perante a nossa finitude, a nossa incompletude, a nossa fragilidade. Tudo o que nos faz ver de frente, de olhos bem abertos, judiciosamente, a tragicomédia que se revela ser a nossa vida, à mercê contingente da vil ironia do destino. Foi esta confrontação que procurei instigar nas pessoas com as minhas fotografias. Queria que nos confrontássemos com a realidade que atravessamos, e que nos questionássemos sobre o porquê de o fazer. E, ao colocar essas questões a mim mesma, percebi que a dicotomia presente não é só um processo feio para um resultado bonito, mas também a sondagem de um certo limite de dor e desconforto, que visual ou sensorialmente nos traz prazer. Mas voltarei a este aspeto.



Figura 26 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

Portanto o feio é, resumindo, tudo o que nos mostra o lado mais sombrio e cruel da nossa relação com o mundo, com a vida, com as nossas fraternas alteridades, com os outros.

O feio artístico é um conceito dinâmico, subalterno à evolução do gosto de cada cultura, em perene e inelutável mutação, operada pelos desígnios insondáveis do tempo que passa. Continuando a analisar as palavras de Umberto Eco:

“(...) deveríamos, no curso da nossa história, distinguir as manifestações do feio em si (um excremento, uma carcaça em decomposição (...)) daquelas do feio formal, ou seja, desequilíbrio na relação orgânica entre as partes de um todo. (...) Uma coisa é reagir passionalmente ao nojo provocado por um inseto pegajoso ou uma fruta apodrecida, outra é dizer que uma pessoa é desproporcional ou um retrato é feio no sentido em que é malfeito (o feio artístico é um feio formal). E, falando de feio artístico, é bom lembrar que quase todas as teorias estéticas (...) têm reconhecido que qualquer forma de feiura pode ser redimida por uma representação artística fiel e eficaz. Aristóteles (...) fala da possibilidade de realizar o belo imitando com mestria aquilo que é repelente e Plutarco (...) diz que, na representação artística, o feio imitado permanece feio, mas recebe como que uma reverberação de beleza da mestria do artista. Identificamos, assim, três fenómenos diversos: o feio em si, o feio formal e a representação artística de ambos.”
(Eco, 2014, pp. 19–20)

Numa fase posterior, de aceitação e até consagração, o feio é olhado agora como bonito. Passada a fase inicial de rejeição com a progressiva compreensão, nascida gradualmente de um crescente conhecimento fleumático de familiaridade, o feio artístico pode ser extremamente belo, mesmo que o não seja de um modo linear. Mas continua a ser feio, ainda que de uma maneira paradoxal se, ao mostrar ou retratar algo chocante, obsceno, abjeto, repugnante e escatológico da realidade vivida, o externar transmitindo uma loquacidade discursiva, de afirmação assertiva e com criatividade, imaginação, a par de um assisado juízo crítico axiológico de indignação sentida, e onde também a forma, o conteúdo, o tema e a técnica estão coerentemente conjugados, com consistência interna e com trabalhada congruência e contextualidade. Anula-se assim a repulsa natural, óbvia e imediata perante a realidade feia retratada. Fica apenas e sublimemente a transfiguração operada pela (re)criação artística.



Figura 27 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

O feio artístico é, desde tempos remotos, identificado com a constante mutação dos valores. A beleza heterodoxa do belo-feio é o denominador comum de todos os inúmeros fenômenos estéticos questionadores, inquietadores e transgressores de todas as vontades reformadoras dos valores dominantes de todos os tempos. O feio artístico revela-se frequentemente como uma manifestação incontestável da eventualidade estética e do realismo artístico atualizador. Por isso, celebramos o feio e afirmamos com grandeza o seu “elogio”, porque feio mesmo é-o para os “outros”, que não nós, os já convertidos à extravagância dos modos artísticos dos tempos mais recentes. Não para nós, estudiosos ou críticos com um conhecimento esclarecido, e uma sensibilidade cultivada na aceitação da novidade mais estranha e desconcertante, para quem o belo-feio é um fenômeno que não deixa de ter a sua paradoxal beleza. Portanto, eu pretendo de certo modo estabelecer aqui uma pequena ponte entre a estética kantiana com as palavras de Umberto Eco em *“A História da Beleza e a História da Feiura”* (dentro da minha humilde compreensão sobre estes autores e temáticas). Mais especificamente no que se refere à questão do belo, a presença do sublime na arte, a relação existente entre arte, liberdade e natureza, assim como a analogia entre génio e natureza. Compreender a importância das conceituações estéticas kantianas como indispensáveis para se abordar a questão da arte.

A arte, para Kant, apresenta-se como um ato de libertação do homem, ainda que a estética seja uma experiência do inteligível. A estética clássica vê a experiência do belo como uma necessidade antropológica. Mas, na verdade, a beleza é antes a categoria central que designa a arte clássica, e pode-se questionar a relevância dessa categoria considerando a arte contemporânea. (Kant, 2018) O termo de referência mais utilizado para a arte contemporânea é interessante: as obras de arte solicitam os interesses de minhas faculdades (o intelectual cognitivo, a moral orientada para a comunidade pragmática, as faculdades estéticas afetivas). Diz-nos Kant que “aquilo que é meramente subjetivo na representação de um objeto, isto é, que estabelece a sua relação ao sujeito, e não ao objeto, é a sua constituição estética;”(Kant, 2018, p. 89).

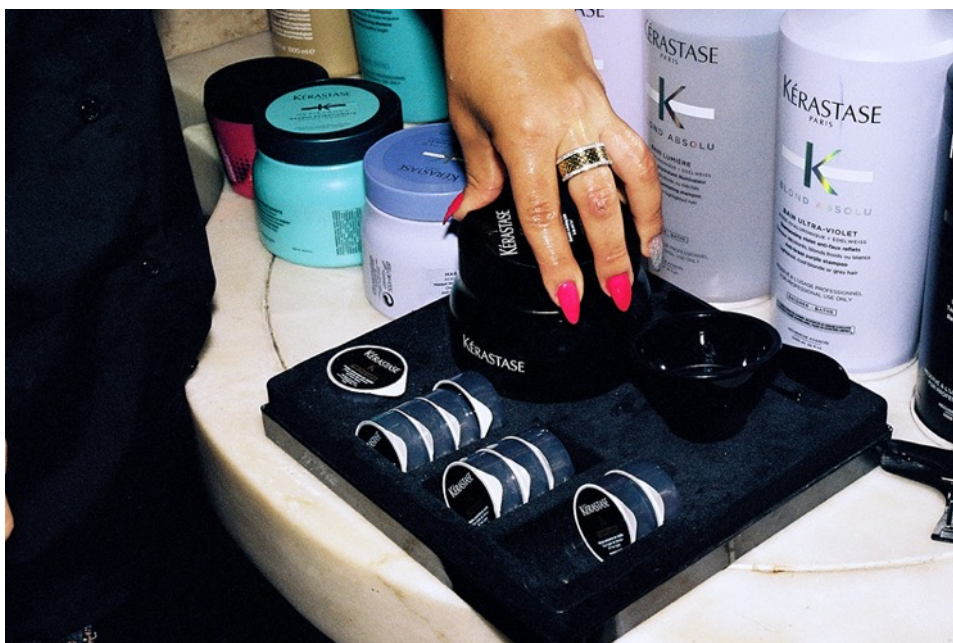


Figura 28 - Fotografia da série *Dissected Beauty*, Rita Ornellas

A contemplação é uma pseudo-espécie de livre satisfação que o indivíduo sente diante da obra de arte. É interessante notar que as categorias do belo e do feio têm um valor axiológico-moral. Parece que as qualidades das obras de arte contemporâneas são julgadas de acordo com a intensidade do impacto sobre os interesses de nossas faculdades. Kant afirma que a feiura é constituída pela imaginação a ser libertada da necessidade de ordem que o conhecimento exige, o que significa que a feiura leva a imaginação a um novo nível. (Kant, 2018, p. 243) Mas se é o jogo da imaginação que está por trás da atenção de alguém para um determinado objeto, e se o feio em particular gera um novo grau de imaginação, então é razoável concluir que o feio prende a atenção de alguém mais do que a beleza, onde a imaginação é restringida pelas demandas do gosto. Essa atenção contínua é facilmente compreendida durante experiência

fenomenológica do feio, podendo, assim, notar-se que o feio não apenas cativa a nossa atenção, mas paralisa também os nossos sentidos e continua a permanecer nas nossas mentes muito depois de um objeto deixar de estar presente nos nossos sentidos.

Não podemos terminar este capítulo sem recuperar, uma última vez, o sub-subcapítulo 2.2.2 *Outras perspectivas Modernas*, para refletir se as condições necessárias para que uma obra possa ser considerada *kitsch*, estabelecidas por Tomáš Kulka, se poderão também aplicar a *Dissected Beauty*:

1. *O kitsch retrata objetos ou temas que são altamente carregados de emoções armazenadas.*
2. *Os objetos ou temas representados pelo kitsch são identificáveis instantaneamente e sem esforço.*
3. *O kitsch não enriquece substancialmente as nossas associações relacionadas aos objetos, ou aos temas representados.*⁶⁹

Mesmo que não seja uma tarefa simples (ou até justa) autoanalisar a minha própria obra, creio retratar um tema carregado de emoções pré-estabelecidas e reconhecíveis (ainda que sejam emoções um pouco diferentes do léxico comum do *kitsch*), e é possível identificar sem esforço todos os elementos constituintes das suas imagens (na grande generalidade do público). Se a relação de quem vê estas fotos com o meu trabalho é ou não enriquecida, julgo não caber a mim dizê-lo, e ficará então esse ponto por ditar o meu trabalho como completamente *kitsch*, segundo os critérios de Kulka.

Não obstante, considero que o meu projeto é, talvez de uma maneira peculiar, acessível enquanto obra. As cores, as pessoas, os lugares familiares e um certo humor negro contribuem de diferentes maneiras para esta tentativa deliberada de acessibilidade e consequente sedução, tal como no trabalho de Parr. Eu, tal como Parr, muni as minhas fotografias de referências e cenários que são familiares ao público (principalmente o feminino, mas não sendo isso algo limitativo), verificando, de alguma maneira ainda que não tão direta quanto Parr, as três qualidades repetitivas do *kitsch* estabelecidas por Sam Binkley, analisadas no sub-subcapítulo 2.3.1

⁶⁹ Tradução livre da autora da dissertação. No original: “1. *Kitsch depicts objects or themes that are highly charged with stock emotions*; 2. *The objects or themes depicted by kitsch are instantly and effortlessly identifiable*; 3. *Kitsch does not substantially enrich our associations relating to the depicted objects or themes.*” (Kulka, 1996, pp. 36, 42, 46)

As qualidades repetitivas do Kitsch: aqui existem replicações de produtos culturais, ou por meio de fingimento/encenação de outros estatutos sociais, ou por meio da reprodução de qualidades populares/folclóricas em vias de extinção e de produtos exóticos de outras culturas; as imagens contribuem para a nossa segurança ontológica através da inclusão de elementos domésticos e de decoração que estetizam as suas composições; e mais uma vez, como já apurado nos critérios estabelecidos por Kulka, as imagens estão imbuídas de sentimentalidade, seja pelos conceitos de familiaridade, nostalgia, desejo, repulsa, dor, prazer, compreensão e desconforto.

4 Conclusão e perspectivas

Sam Binkley limita o *kitsch* à repetição e à segurança, e evita a discussão sobre o gosto, seja ele bom ou mau. Não obstante, podemos retirar daqui uma ideia aplicável à temática do projeto fotográfico.

As mulheres apresentadas nas imagens (as mulheres que então conheci) não procuravam mudança, mas sim a manutenção do ideal por elas já construído. A segurança, o repetitivo e o confortável são palavras de ordem para muitas destas clientes, e as suas idas aos salões – que se repetem, pelo menos, mensalmente – são a chave para essa segurança e conforto. Qualquer alteração desse cerimonial, qualquer risco de inovação, é para estas mulheres uma aventura psicológica. E, por vezes, essas alterações são algo ténue como cortar mais um dedo de cabelo do que da última vez, ou escolher um vermelho mais *bordeaux* para “variá-lo” do vermelho-sangue / Marilyn Monroe com que costumam colorir as suas unhas.

Os catálogos com centenas de cores de verniz diferentes, ou com imagens dos mais variados e estilizados penteados e cortes de cabelo, são uma afronta permanente a essa segurança ontológica a que se refere Anthony Giddens (1991:40), pois contaminam essa mesma segurança com a liberdade de escolha, com múltiplas opções criativas que podem destabilizar as suas convenções já enraizadas.

Ainda assim, é impressionante como a cosmética e maquiagem, que nasceram para fazer as mulheres mais belas, mais elegantes e requintadas, se transformam hoje numa parafernália de excesso e sobrecarga visual. Neste sentido, pergunto: porque procuram hoje as mulheres

exagerar a acentuação da sua presença visual em extremos de elevado impacto estético? Será porque vivemos numa época em que o *kitsch* se tornou *mainstream* e, como é seu apanágio, o exagero e a repetição trazem mais conforto e segurança à vontade de impressionar e agradar? Se juntarmos a isto a invasão já avassaladora e quase inevitável das tatuagens no domínio da decoração e adorno do corpo, parece estarmos a atingir um outro patamar da normalização e incorporação absoluta do *kitsch* na cultura popular recente...

No contexto do meu projeto, das imagens que procurei e procuro ainda concretizar, tinha já em mente de que estas deveriam estar neste limbo de belo-feio. Queria que algumas imagens fossem efetivamente grotescas, e que essa característica fosse também o que as tornava belas, numa desconcertante harmonia. Creio que o uso do *flash* ajudou neste efeito; ao mesmo tempo que expôs por completo o objeto fotografado ao escrutínio do nosso olhar, também o tornou claro e preciso, dando uma falsa sensação de uma imagem higiênica, como se um certo transtorno obsessivo-compulsivo nosso estivesse a ser aliviado e alimentado. O fascínio e a curiosidade mórbida pelo desagradável, aliados à luz direta do *flash* que agressivamente despe o objeto, impedindo-o de se esconder na penumbra, permitem ter uma experiência estética do feio, ao contrário do que defende Kant na “*Crítica da Faculdade do Juízo*”. Este proclama que a feiura que cria repulsa não pode ser representada sem que se destrua qualquer prazer estético. No entanto, a nossa mente, algo distorcida, retira prazer e deixa-se seduzir pela dor e desconforto, numa hipnose agridoce sadomasoquista, como antes sugeri.

O feio enquanto categoria estética depende da mente que julga e ajuíza. Por muito que esta temática já se tenha vindo a debater na história dos tempos, da arte e da estética, a problemática da estética do feio merece sempre ser abordada, também por uma questão de *update* teórico. O feio artístico povoa, de um modo generalizado e hegemónico, com grande impacto cultural, e fonte de discursos poéticos, áreas além-fronteiras da pintura e da fotografia. O feio é assim uma forma estética do Não, da rejeição de normas pré-estabelecidas, da censura das mentalidades fechadas e antiquadas. O feio torna-se o princípio ativo de correntes artísticas e de novos autores, e materializa-se como fenómeno sublimado. A arte está assim desatrelada de valores morais.

Kant escreve que quando o artista exerce o seu poder de imaginação – o que significa que a criação da obra de arte não é governada por nenhuma regra conhecida –, obras de arte criativas e originais são produzidas. Kant, portanto, atribui aos artistas um "talento de produzir algo para o qual nenhuma regra determinada pode ser fornecida, com nenhuma predisposição de habilidade para aquilo que pudesse ser aprendido segundo alguma regra; vê-se, por

consequente, que a originalidade tem de ser sua primeira propriedade." (Kant, 2018, p. 308) Mas esse talento para produzir obras de arte originais é, na verdade, o poder de exercitar a imaginação, que Kant descreve como "uma faculdade produtiva de conhecimento (...) muito poderosa na criação de uma outra natureza (...) a partir do conteúdo que a verdadeira lhe dá." (Kant, 2018, p. 315)

O feio artístico não é um indicador de fracasso artístico e as obras de arte podem ser valiosas mesmo que não sejam bonitas. Obras de arte ditas "feias" ou que têm por base o feio podem também ser entendidas como produtos da capacidade do artista de exercitar a imaginação, uma vez que qualquer desvio da indiferença estética deve ser o resultado da imaginação, e isso significa que obras de arte feias podem exibir originalidade e criatividade, e podem, portanto, ser valiosas nesse sentido.

Dissected Beauty representou para mim uma redescoberta do ato de fotografar. A experiência e a atividade de fotografar são absolutamente indissociáveis da fotografia, do resultado adjacente e materialização destas numa série fotográfica. Naturalmente, abraço e guardo com imenso carinho este projeto. Sinto-me plenamente representada no conceito e resultado que obtive até à data da redação deste texto. Não obstante de ainda se tratar de um *work-in-progress*, sinto até alguma vaidade no que consegui até agora. E esta vaidade é um sentimento matriz e transversal ao objeto de estudo e motivo fotográfico.

A escolha do formato de 35mm prende-se com vários motivos. Aquele que mais justifica a escolha deste médium fotográfico até é capaz de não ser o mais racional, ou o que apresenta uma maior exequibilidade. A escolha deve-se a uma paixão. E as paixões, não se explicam, sentem-se. Todo o processo é encantador e, ao mesmo tempo, desafia-me pelos obstáculos que coloca. Acresce ainda, os custos inerentes a fotografar neste formato. Dadas estas considerações, é natural que se questione o porquê de tal incursão. Mas, olhando para a série, no ponto atual, creio que as dúvidas saem dissipadas. E não consigo pensar na reversão do processo e olhar para as minhas fotografias em digital. Nem esse exercício de suposição consigo fazer.

Como câmara de Pandora, a tecnologia digital proporciona calamidade para uns e libertação para outros. Atribui-se a ela o descrédito irrecuperável da veracidade, mas o certo é que simultaneamente ela instaura um novo grau de verdade: o horror de Abu Ghraib nunca teria aflorado à opinião pública com a fotografia analógica; ao contrário, a tecnologia digital torna impossível evitar a disseminação da informação. Os seguidores de Cartier-Bresson podem lamentar o fim do "instante decisivo" com valor definitivo porque hoje a fotografia se reduz a um corte, a um *frame* de uma sequência de vídeo. A fotografia digital, não obstante, transporta-

nos para um contexto temporal que privilegia a continuidade e, em consequência, a dimensão narrativa- não necessariamente empobrecendo a expressão fotográfica. As fotografias analógicas tendem a significar fenômenos, as digitais, conceitos.”

Esta escolha em detrimento do digital, objetivamente munuiu-me de uma maior capacidade de filtragem e escolha do objeto fotografado. O clique, neste formato, não é banalizado nem vulgarizado, como é apanágio dos tempos em que vivemos. Tempos de democratização em que o acesso e a prática de fotografar estão tão banalizados. E digo isto sem qualquer tipo de pretensiosismo.

O pensar o enquadramento e a composição é algo que, apesar de não ser refém do analógico e de ser um ensinamento que também se deve aplicar ao digital, retiro e consigo extrair como uma das maiores interiorizações deste projeto. A compreensão da luz e de como ela pinta a imagem é também uma valia que adquiri. Esta série fotográfica, a título pessoal, é um projeto importante na minha vida e que marca um período. Um período de crescimento enquanto profissional e que encaro como um presságio para o futuro. É nesta série que me assumo enquanto fotógrafa. Este pontapé de saída tem o condão de me apresentar à indústria e, espero, catapultar para outros voos e incursões. Mas, ao mesmo tempo que representa este *breakthrough*, também se situa num período de caos profissional e até pessoal. Foi um projeto com *timings* que nem sempre consegui gerir bem. Por se tratar de WIP, ainda terei muito caminho para trilhar. E, apesar de nem sempre o artista saber quando parar, sei que não devo colocar já o ponto final neste projeto. Mesmo que o ponto final dite o fim deste parágrafo.

Referências e bibliografia

- Adler, J. (2019, June). *1934: The Art of the New Deal*. Smithsonian Magazine. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/1934-the-art-of-the-new-deal-132242698/>
- Adorno, T. (2002). *Aesthetic Theory* (G. Adorno & R. Tiedemann, Eds.; R. Hullot-Kentor, Trans.). Continuum.
- Adorno, T., & Bernstein, J. M. (2005). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. In *Routledge classics*. Taylor and Francis. http://www.imagemundi.com.br/filo/adorno_culture_industry.pdf
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (G. Schmid Noerr, Ed.; E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. In G. Schmid Noerr (Ed.), & E. Jephcott (Trans.), *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford University Press,.
- Adorno, T. W., & Rabinbach, A. G. (1975). *Culture Industry Reconsidered*. *New German Critique*, 6, 12. <https://doi.org/10.2307/487650>
- Attfield, J. (2006). *Redefining Kitsch: The Politics of Design*. *Home Cultures*, 3(3). <https://doi.org/10.2752/174063106779090758>
- Bandier, N. (2005). *Avant-Gardes in the First Half of the Twentieth Century: New Perspectives*. *Contemporary European History*, 14(3), 391–402. <https://doi.org/10.1017/S0960777305002511>
- Barthes, R. (2001). *A Barthes Reader* (S. Sontag, Ed.; 12. print). Hill and Wang.
- Barthes, R. (2006). *A Câmara Clara*. Edições 70.
- Battaglia, L. (2008). *Clement Greenberg: A Political Reconsideration*. *Queens Journal Of Visual & Material Culture*, 1.
- Baudelaire, C. (1868). *Salon de 1859*. In M. L. Frères (Ed.), *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, vol. II* (pp. 245–358). Libraires Éditeurs. https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1859

- Bazin, A., & Gray, H. (1960). The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly*, 13(4), 4–9. <https://doi.org/10.2307/1210183>
- Belting, H. (2003). *Art History After Modernism* (C. Saltzwedel, M. Cohen, & K. Northcott, Trans.). The University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (2008a). *The Work Of Art In The Age Of Its Technological Reproducibility, And Other Writings On Media* (M. W. Jennings, B. Doherty, & T. Y. Levin, Eds.). Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2008b). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (J. A. Underwood, Trans.). Penguin Books.
- Binkley, S. (2000). Kitsch as a Repetitive System: A Problem for the Theory of Taste Hierarchy. *Journal of Material Culture*, 5(2), 131–152. <https://doi.org/10.1177/135918350000500201>
- Binkley, S. (2002). Kitsch. In T. Pendergast & S. Pendergast (Eds.), *St. James Encyclopedia of Popular Culture* (Vol. 3). St. James Press.
- Bourdieu, P. (2000). *Distinction: a social critique of the judgement of taste* (Reprint 1984 ed.). Harvard University Press.
- Britannica, T. of E. (2019, November 8). *Naturalism | Art*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/naturalism-art>
- Broch, H. (1969). Notes on the Problem of Kitsch. In *Kitsch: An Anthology of Bad Taste*. Studio Vista. https://www.academia.edu/35556356/Gillo_Dorfles_KITSCH_An_Anthology_of_bad_taste_engl_transl_1969
- Călinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press. https://www.academia.edu/10347423/FIVE_FACES_OF_MODERNITY_Modernism_Avant_Garde_Decadence_Kitsch
- Dettmar, U., & Küpper, T. (2007). Kitsch: Texte und Theorien. In *Reclams Universal-Bibliothek*. Reclam.
- Dorfles, G. (1969a). *Kitsch: an anthology of bad taste*. Studio Vista London. https://www.academia.edu/35556356/Gillo_Dorfles_KITSCH_An_Anthology_of_bad_taste_engl_transl_1969

- Dorfles, G. (1969b). *Kitsch: an anthology of bad taste*. Studio Vista London. https://www.academia.edu/35556356/Gillo_Dorfles_KITSCH_An_Anthology_of_bad_taste_engl_transl_1969
- Duque, J. (2005). Para uma estética da fé cristã na modernidade tardia. *Didaskalia*, 617-632 Páginas. <https://doi.org/10.34632/DIDASKALIA.2005.1711>
- Eco, U. (2004). *On Beauty: A History of a Western Idea* (A. McEwen, Trans.). Secker & Warburg. https://monoskop.org/images/4/45/Eco_Umberto_On_Beauty_2004.pdf
- Eco, U. (2014). *História da feiura* (E. Aguiar, Trans.). Record.
- Fernandes, J. C. (2017, September 16). *Vulgar, grandioso ou estranho: o que é o kitsch?* Observador. <https://observador.pt/especiais/vulgar-grandioso-ou-estranho-o-que-e-o-kitsch/>
- Fiore, L. (2014). MARTIN PARR. Clase Kitsch. In *Comunión y Liberación*. <https://espanol.clonline.org/noticias/cultura/2014/05/27/martin-parr-clase-kitsch>
- Fritz, K., & Proença, J. T. (2017). *Kitsch* (1ª ed). Antígona.
- Giddens, A. (1991). *As Consequências da Modernidade* (R. Fiker, Trans.; 5. reimpr). Ed. UNESP.
- Giddens, A. (2002). *Modernidade e Identidade* (P. Dentzien, Trans.). Jorge Zahar Editor.
- Giez, L. (1973). *Fenomenología del Kitsch: Una Aportación a la Estética Antropológica* (E. Balaguer, Trans.). Tusquets. <https://www.scribd.com/document/370728105/Giesz-Ludwig-Fenomenologi-a-del-kitsch-1960-trad-1973-pdf>
- Greenberg, C. (1961). Avant-Garde and Kitsch. In *Art and Culture: Critical Essays* (Issue 212). Beacon Press.
- Grois, B. (1992). *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton University Press. https://monoskop.org/images/e/e5/Groys_Boris_The_Total_Art_of_Stalinism_Avant-Garde_Aesthetic_Dictatorship_and_Beyond.pdf
- Grois, B. (2010). Clement Greenberg's "Art and Culture", 1961. *The Burlington Magazine*, 152(1284), 179–182. <http://www.jstor.org/stable/40601394>
- Guenther, P. W., & Barron, S. (1993). "Degenerate Art," The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. *German Studies Review*, 16(1), 123. <https://doi.org/10.2307/1430249>

- Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into the Origins of Cultural Change*. Blackwell Publishers. <https://libcom.org/files/David%20Harvey%20-%20The%20Condition%20of%20Postmodernity.pdf>
- Hume, D. (2018). Of The Standard of Taste. In D. Goldblatt, L. B. Brown, & S. L. Patridge (Eds.), *Aesthetics: A Reader In Philosophy Of The Arts* (4th ed., pp. 483–488). Taylor & Francis. <https://1lib.eu/book/5701663/b82b2b>
- Jenkins, J. (1996). The kitsch collections and the spirit in the furniture: Cultural reform and national culture in Germany. *Social History*, 21(2), 123–141. <https://doi.org/10.1080/03071029608567965>
- Jo, J. (2000). Avant-Garde and Modernism: On Its Conceptual Confusion. *Mihak -The Korean Journal of Aesthetics*, 29.
- Kandel, E. R. (2012). *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain: from Vienna 1900 to the present* (1st ed). Random House.
- Kant, I. (2018). *Crítica da Faculdade de Julgar* (F. Costa Mattos, Trans.). Editora Vozes.
- Kjellman-Chapin, M. (2010). The Politics of Kitsch. *Rethinking Marxism*, 22(1). <https://doi.org/10.1080/08935690903411578>
- Kjellman-Chapin, M. (2013). *Kitsch: History, Theory, Practice*. Cambridge Scholars Publishing. https://www.academia.edu/4692022/Introduction_to_Kitsch_History_Theory_Practice
- Kulka, T. (1996). *Kitsch and Art*. Pennsylvania State University Press.
- Kulka, T. (2011). *El Kitsch* (P. Laindon, Ed.). Casimiro libros. https://monoskop.org/images/f/f9/Kulka_Tomas_El_kitsch_2011.pdf
- Kundera, M., & Heim, M. H. (1999). *The Unbearable Lightness of Being*. Harper Perennial.
- Lima, L. C. (2004). A autonomia da arte e o mercado. *ARS (São Paulo)*, 2(3), 102–116. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202004000300009>
- McBride, P. C. (2005). The Value of Kitsch. Hermann Broch and Robert Musil on Art and Morality. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 29(2). <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1604>
- Olivier, B. (2003). Kitsch and contemporary culture. *South African Journal of Art History*, 18.

- Ortlieb, S. A., & Carbon, C. C. (2019). A functional model of kitsch and art: Linking aesthetic appreciation to the dynamics of social motivation. *Frontiers in Psychology*, 9(JAN). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02437>
- Schioppa, A. (2015, December 3). *Martin Parr & the contemporary kitsch - From the 80s to today*. Nss Magazine. <http://www.nssmag.com/it/art-design/7993/stopover-between-being-and-oblivion>
- Skradol, N. (2011). Fascism and Kitsch: The Nazi Campaign against Kitsch. *German Studies Review*, 34(3), 595–612. <http://www.jstor.org/stable/41303800>
- Snyder, J. (2002). Territorial Photography. In W. J. T. Mitchell (Ed.), *Landscape and Power* (2nd ed). University of Chicago Press. https://keithharnesslandscape.files.wordpress.com/2017/01/snyder_territorial_photo.pdf
- Sontag, S. (1964). Notes on “Camp.” *Partisan Review*, 31(4).

Apêndice A – Dissected Beauty

DISSECTED

BEAUTY



RITA ORNELLAS

DISSECTED

BEAUTY

RITA ORNELLAS

DISSECTED

BEAUTY

A photo series that aims to expose the beauty processes that women endure, to achieve a certain ideal. The goal is to dissect, through photography, these artificial and temporary metamorphosis processes, which survive due to their limited durability.



EXCLUSIVO
Rui Nabeiro
DE URGENCIA
FAMILIA AMALEDICADA
 TRES MESES DESPUES DE LA MUERTE
 DEL GRAN JEFE ADRIAN GASTIDAS
 COMENZAN A ENFERMALAR Y LA MUJER TAMBIEN ESTA DOLENTE

LEVAMOS O APRESENTADOR A SERRALVES
GOIÇAS
NAO TENHO PACIORRA PARA ME VITIMIZAR

ACUSADA DE SER SURREALISTA
MULHER DE TRUQUE TEM UMA SOBRINHA

EXCLUSIVO
COMO SE ENFERMARAM
OS FILHOS DE ADRIAN
COMO SE ENFERMARAM
OS FILHOS DE ADRIAN

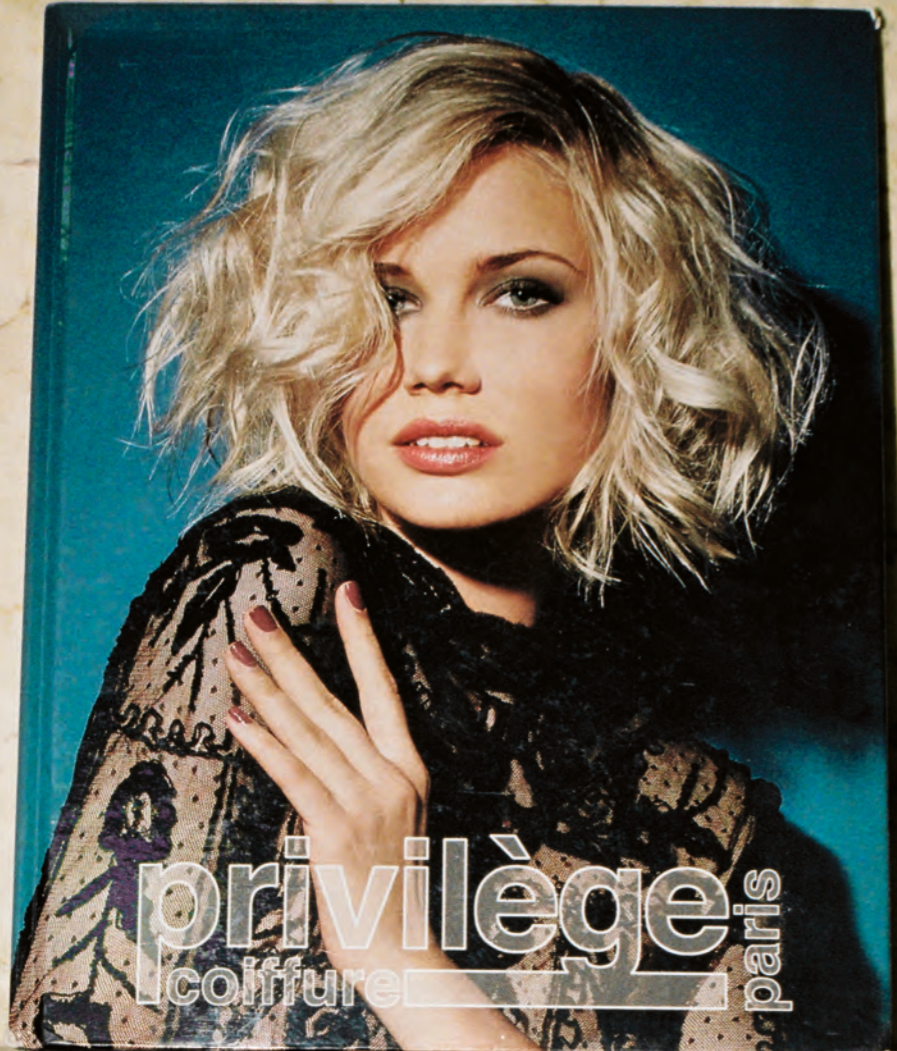
hd
 color
 BRUNO MAGLI
 one
 BRUNO MAGLI























KÉRASTASE

KÉRASTASE

KÉRASTASE

KÉRASTASE

KÉRASTASE

KÉRASTASE

KÉRASTASE
PARIS

K
OND ABSOLU

BAIN LUMIÈRE
HYDRATANT ILLUMINATEUR
pour cheveux décolorés ou mèches
highlighting shampoo
for highlighted hair

RECHERCHE AVANCÉE
1000 ml 34 fl.oz.

KÉRASTASE
PARIS

K
BLOND ABSOLU

BAIN ULTRA-VIOLET
ACIDE HYALURONIQUE + EDELWEISS
Shampooing violet anti-faux reflets
pour cheveux décolorés, blonds froids ou blancs
Anti-brass purple shampoo
Lightened, cool blonde or grey hair

RECHERCHE AVANCÉE
1000 ml 34 fl.oz.











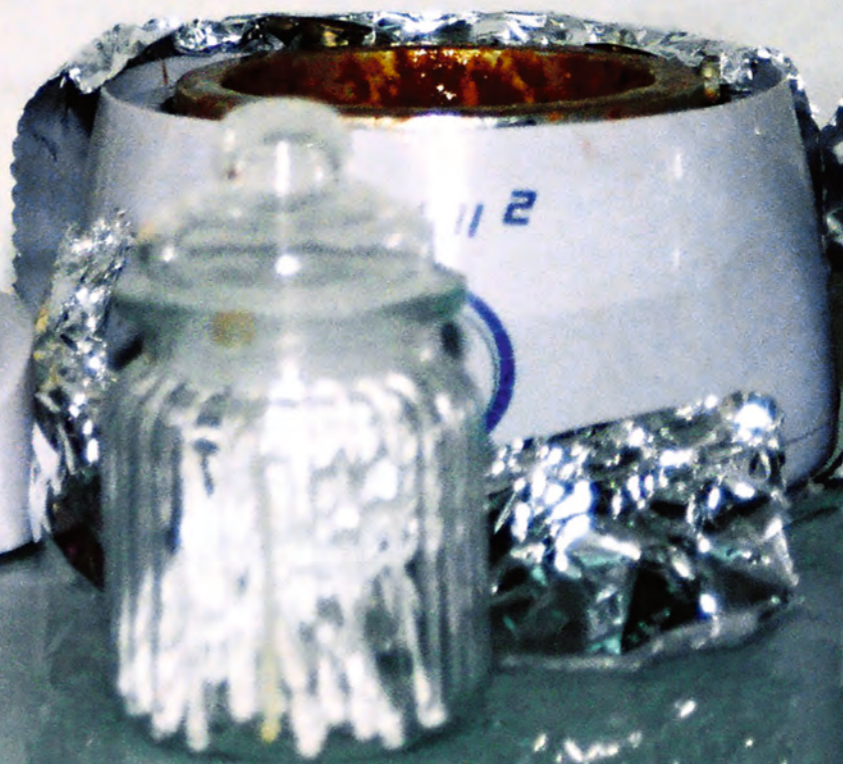




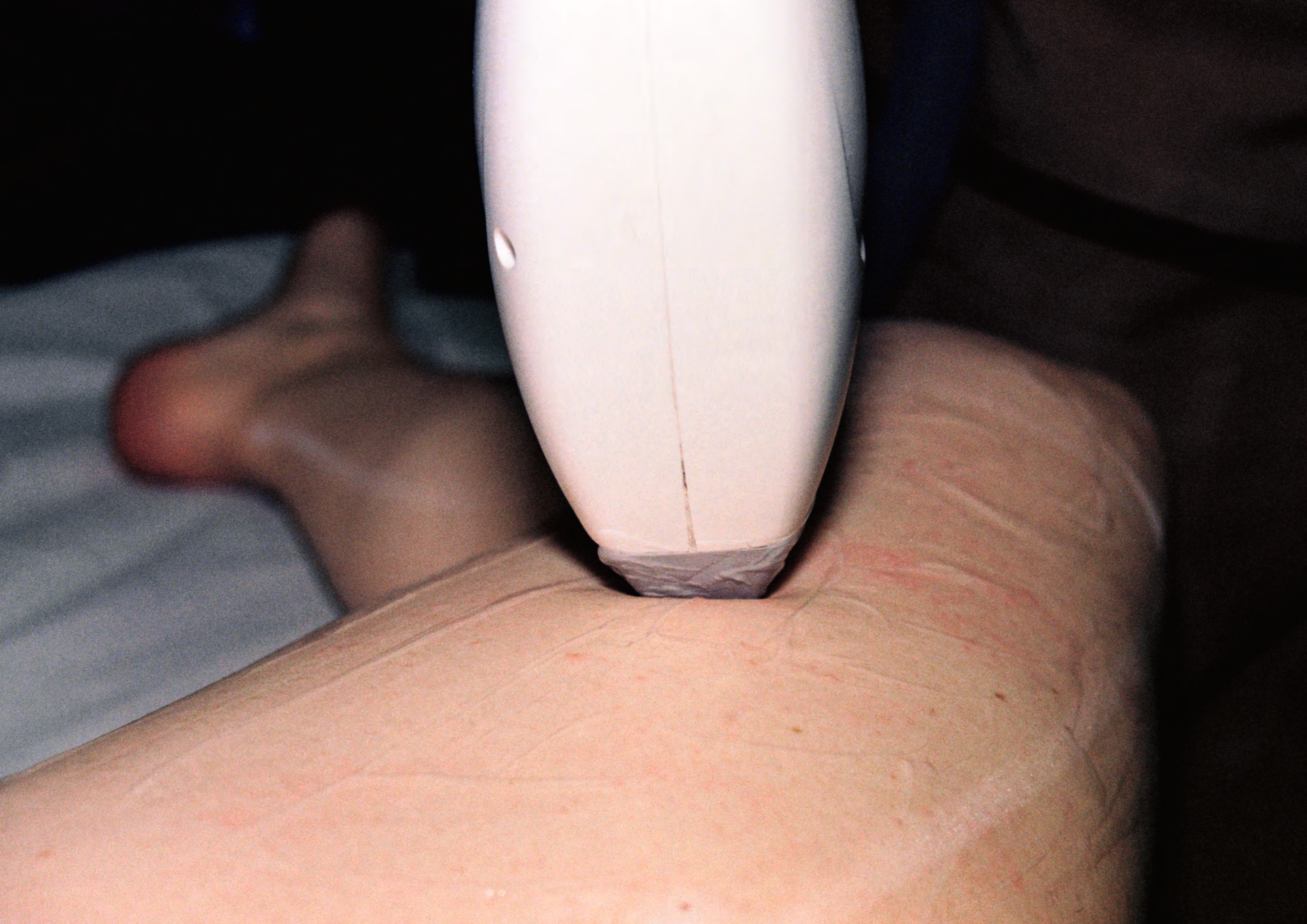


















95

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE

DATE













DISSECTED

BEAUTY

By Rita Ornellas

With thanks to Carlos Lobo, Márcio Vilela, Tatiana Macedo, Nuno Crespo, Maria Coutinho, André Castanho, Marta Machado, Vanessa Alonso, Martina Alves, Thiago Lemos and Luís Costa.

Special thanks to my Mum and Dad, to my dog Tufu and to Gonçalo Costa Carvalho, Catarina Brás, Margarida Lemos, Beatriz Brito, Sara Barradas, Sara Portela, Patrícia de Oliveira, Bruna Ribeiro, Joana Carneiro and Vasco Araújo.

© Universidade Católica do Porto 2020

