

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa

Mestrado em Fotografia



**O Médium a Olhar sobre Si Mesmo:
Posturas de Autorreferencialidade Fotográfica**

2013 / 2014

Miguel Marques da Santa

Professor Orientador: Professora Doutora Jenny Feray

Professor Co-Orientador: Mestre Carlos Lobo

Setembro de 2014

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

O meu sincero agradecimento à minha orientadora, a Professora Doutora Jenny Feray, pela franca ajuda e disponibilidade no processo de construção desta dissertação. Ao Mestre Carlos Lobo, pela motivação que sempre transmitiu e pela ajuda na solução de problemas durante o acompanhamento do projeto prático *after pietà*. Aos amigos, família e namorada, a paciência, apoio incondicional e amparo, em todos os momentos. À Universidade Católica Portuguesa e a todos os docentes com quem me cruzei, o percurso académico e evolução artística que me possibilitaram.

RESUMO

O discurso teórico e filosófico em torno da fotografia instaurou novas leituras e avanços na compreensão do médium fotográfico. É preciso notar, ainda assim, que estes se dão sobretudo apoiados na livre dissertação sobre as imagens produzidas, enquanto produto final. Compreender o processo de criação das imagens pode auxiliar à descoberta de novas abordagens incisivas e relevantes para um conhecimento mais profundo do médium fotográfico. As obras resultantes de posturas de autorreferencialidade fotográfica fornecem um veículo óptimo para este deslocamento do objecto do discurso, da imagem para o processo, uma vez que possuem uma forte densidade conceptual, aliada ao facto de refletirem sobre as condições do próprio médium fotográfico.

A história da fotografia é o ponto de partida para a investigação e levantamento de tendências e autores onde encontramos imagens com poder de autorreferencialidade fotográfica: fotografias com a capacidade de virar o médium para uma análise sobre ele mesmo (ex. Jeff Wall – *Picture for Women*, 1979). Apoiado em autores como Jean-François Chevrier, Dominique Baqué e Henry Peyre, traço uma pequena história da fotografia autorreferencial refletindo, sempre que possível, sobre os processos inerentes às obras apresentadas. São levantados, em seguida, alguns discursos fotográficos correntes, com autores como Roland Barthes, Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer e François Soulages. Evidenciam-se aqui diferentes entendimentos fotográficos que se apoiam na semiótica piereana, vagueando entre os campos do ícone, símbolo e índice. Philippe Dubois serve igualmente como alicerce teórico para a expansão das noções de ato fotográfico, cimentando as bases para o deslocamento do objeto de estudo que pretendo operar.

Apoiado nesta base teórico-histórica, desenvolvo o projeto prático *after pietà*. Este serve-se da figura da pietà enquanto objeto e conceito-metáfora para a realização de uma série de exercícios sobre saturação, ubiquidade, transparência, tempo e modo, explorando a relação da fotografia com o mundo e consigo mesma. A sua corporalização dá-se numa impressão, um livro e um vídeo, onde a pietà surge como uma câmara escura, para revelar a própria fotografia.

Palavras-chave: postura, autorreferencialidade, fotografia, ato fotográfico, processo.

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

LISTA DE FIGURAS	2
GLOSSÁRIO	8
1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Posicionamento perante a fotografia: apresentação da investigação teórica e prática.....	10
1.2 À procura das posturas de autorreferencialidade fotográfica	11
1.3 Metodologia utilizada para a investigação	12
1.4 Descrição da estrutura da dissertação	13
2 POSTURA E FOTOGRAFIA	14
2.1 Um caminho para a autorreferencialidade fotográfica.....	14
2.1.1 A Colagem (anos 1920).....	18
2.1.2 A Fotografia Documental.....	24
2.1.3 A Fotografia Conceptual.....	31
2.1.4 A Fotografia Pós-Moderna	38
2.1.5 Neo-Pictorialismo (desde os anos 80).....	44
2.1.6 Mestiçagem (desde os anos 80)	50
2.1.7 A Forma-Quadro (desde os anos 80).....	55
2.2 Da imagem ao processo.....	60
2.2.1 A noção de Ato Fotográfico	60
2.2.2 O deslocamento do objecto do discurso	64
2.3 Conclusão de capítulo	67
3 A AUTORREFERENCIALIDADE FOTOGRÁFICA NO PROJETO <i>AFTER PIETÁ</i>	68
3.1 Do ícone para o médium fotográfico: objectivos e metodologia	68
3.2 Processo: estudos e exercícios fotográficos	72
3.2.1 Ubiquidade e saturação.....	72
3.2.2 A transparência aparente	76
3.2.3 O tempo e o modo.....	86
3.3 A corporalização de <i>after pietá</i>	93
4 O MÉDIUM A OLHAR SOBRE SI MESMO	96
BIBLIOGRAFIA	99
WEBGRAFIA	103
APÊNDICE A	107

LISTA DE FIGURAS



Figura 1
(p.18)

John Heartfield
*Self-portrait with Police
Commissioner Zörgiebel*
1929



Figura 2
(p.21)

Corte de
John Heartfield
*Self-portrait with Police
Commissioner Zörgiebel*
1929



Figura 3
(p.22)

John Stezaker
Pair VI
2007



Figura 4
(p.24)

Detalhe do texto de
Douglas Huebler
598/Variable Piece #70
1975



Figura 5
(p.25)

Douglas Huebler
598/Variable Piece #70
1975



Figura 6
(p.25)

Detalhe de
Douglas Huebler
598/Variable Piece #70
1975

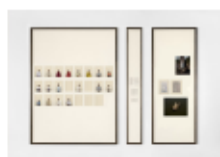


Figura 7
(p.27)

Excerto do *Chapter I* de
Taryn Simons
*A Living Man Declared Dead
and Other Chapters*
I – XVIII
2008-11



Figura 8
(p.28)

Douglas Huebler
Variable Piece #70: Global 81
1973



Figura 9
(p.30)

Mel Bochner
*Misunderstandings (A
Theory of Photography)*
1967-70



Figura 10
(p.32)

Alfred Stieglitz
*Marcel Duchamp,
Fountain*
1917



Figura 11
(p.33)

Dennis Oppenheim
*Reading Position for
2nd Degree Burn*
1970



Figura 12
(p.35)

Mel Bochner
*Misunderstandings
(A Theory of
Photography),*
1967-70



Figura 13
(p.35)

Mel Bochner
Actual Size (Hand)
1968



Figura 14
(p.38)

Sherrie Levine
After Walker Evans: 4
1981



Figura 15
(p.40)

Richard Prince
Untitled (Cowboy)
1989



Figura 16
(p.41)

Walker Evans
Alabama Tenant Farmer Wife
(1936)



Figura 17
(p.44)

Joan Fontcuberta
Orogènesi: Atget
2004



Figura 18
(p.46)

Bernard Faucon
*Le bouquet d'Alexis
(Summer Camp)*
1976-1981



Figura 19
(p.46)

Boyd Webb
Lung II
1982-2006

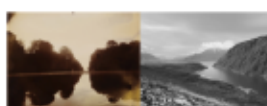


Figura 20
(p.47)

Do lado esquerdo a imagem
de Atget e à direita a
imagem de Fontcuberta.



Figura 21
(p.50)

Georges Rousse
Metz
1994



Figura 22
(p.52)
Gregory Crewdson
Untitled Blue Period
2005



Figura 23
(p.52)
Detalhe “picture puzzle” de
Gregory Crewdson
Untitled Blue Period
2005



Figura 24
(p.53)
Georges Rousse
Metz (II)
1994



Figura 25
(p.53)
Vista lateral de
Georges Rousse
Metz (II)
1994



Figura 26
(p.55)
Jeff Wall
Picture for Woman
1979



Figura 27
(p.56)
Thomas Struth
Art Institute of Chicago II
1990



Figura 28
(p.57)
Edouard Manet
*A Bar at the
Folies-Bergères*
1881-2



Figura 29
(p.61)
João LimamiL
Limograma

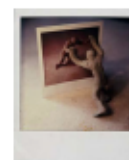


Figura 30
(p.61)
Markus Raetz
Berührung 12
1981



Figura 31
(p.63)
Hiroshi Sugimoto
*Cinerama Dome,
Hollywood*
1993



Figura 32
(p.63)
Detalhe de
José Luis Neto
Chromatic Fantasy
2002



Figura 33
(p.71)
Miguel da Santa
after pietà : pietà
2014



Figura 34
(p.72)
Blog 1000memories
The world's largest photo libraries
2011



Figura 35
(p.73)
Miguel da Santa
after pietà : fotografos
2014



Figura 36
(p.74)
Miguel da Santa
after pietà : pietà em casa (5)
2014



Figura 37
(p.75)
Miguel da Santa
after pietà : "pietà" no Google
2014



Figura 38
(p.77)
Miguel da Santa
after pietà : pietà, o vidro e a janela
2014



Figura 39
(p.78)
Miguel da Santa
after pietà : pietà e o vidro
2014



Figura 40
(p.78)
Miguel da Santa
after pietà : janela na Basílica de São Pedro
2014

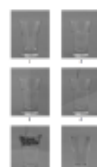


Figura 41
(p.79)
Miguel da Santa
after pietà : copos, água e acetatos
2014



Figura 42
(p.80)
Miguel da Santa
after pietà : pietà C, M e Y
2014



Figura 43
(p.81)
Miguel da Santa
after pietà : pietà C+M+Y
2014



Figura 44
(p.82)
Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 1)
2014



Figura 45
(p.84)
Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 2)
2014



Figura 46
(p.84)
Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 3)
2014



Figura 47
(p.85)
Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 4)
2014



Figura 48
(p.85)
Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 5)
2014



Figura 49
(p.85)
Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 6).a
2014



Figura 50
(p.85)
Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 6).b
2014



Figura 51
(p.87)
William Klein
Subway and Blur
1961



Figura 52
(p.87)
Jeff Wall
Mimic
1982



Figura 53
(p.88)
David Claerbout
*Sections of a
Happy Moment*
2007



Figura 54
(p.90)
Miguel da Santa
after pietà : esquema
de filmagem
2014

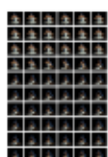


Figura 55
(p.91)
Miguel da Santa
after pietà : 3'00'' a 3'59''
2014



Figura 56
(p.92)
Miguel da Santa
after pietà : tríptico
(momento inicial)
2014

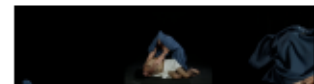


Figura 57
(p.92)
Miguel da Santa
after pietà : tríptico
(momento final)
2014

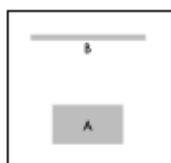


Figura 58
(p.94)

Miguel da Santa
after pietà : disposição
A – Mesa | B – Parede
2014



Figura 59
(p.94)

Miguel da Santa
after pietà : SEF2014
2014



Figura 60
(p.95)

Miguel da Santa
after pietà : EXP#04 (1)
2014



Figura 61
(p.95)

Miguel da Santa
after pietà : EXP#04 (2)
2014

GLOSSÁRIO

Ato fotográfico: Contexto de realização de uma imagem fotográfica que se inicia com o aparecimento do desejo em fotografar e termina entre a concretização da fotografia e a sua recepção. Ação que vai do processo à materialização da obra fotográfica.

Autorreferencialidade: Que se referencia a si mesmo(a).

Médium fotográfico: Um médium artístico representa a categoria de uma peça, em arte, determinada pelos seus matérias e métodos de produção. Neste caso, médium fotográfico é o contexto artístico que serve a produção de uma obra fotográfica.

Fotografia: Arte de produzir imagens com recurso à fixação de luz em materiais sensíveis.

Postura: Combinação de comportamentos físicos e de posicionamentos mentais perante algo. Atitude.

Processo: O contexto que nasce com um desejo ou uma ideia e antecede a finalização de uma obra ou ação.

Transparente: Qualidade de algo que se mostra sem interferências.

1 INTRODUÇÃO

1.1 Posicionamento perante a fotografia: apresentação da investigação teórica e prática

A investigação que aqui apresento nasce de um questionamento sobre a postura do fotógrafo perante a fotografia. Esta surge do meu interesse pelas inúmeras relações que são possíveis de estabelecer com, e para, o médium fotográfico. Nasce também de uma curiosidade em perceber as motivações que se dão entre o fotógrafo e o dispositivo na criação da imagem e do facto de não ser um tema muito desenvolvido na literatura fotográfica, abrindo espaço a novas descobertas, interpretações e criações discursivas.

Falar de postura implica o cruzamento de diversas disciplinas externas à própria fotografia. Numa perspectiva mais próxima, sem nos deslocarmos do campo artístico, esse cruzamento pode dar-se com a arquitetura, pintura, ou o cinema, por exemplo. Mais distante mas igualmente presente, podemos encontrar, entre outras, a psicologia ou sociologia, que levam, por sua vez, a de contextos de carácter mais complexo. Basta pensarmos, de modo concreto, na questão da cultura, peça-chave no jogo de influência e definição das posturas fotográficas e que deriva diretamente da relação entre as artes (onde se inclui a fotografia) e sociedade. Devido à extensão que este tema sugere, e no sentido de moderar o campo de ação, decidi focar-me numa postura em particular, a da autorreferencialidade fotográfica — aquela de onde emergem imagens que possuem, ou sugerem, uma reflexão sobre o médium fotográfico. Esta escolha assenta, em primeiro lugar, na vontade de centrar o pensamento em torno da fotografia, evitando abranger contextos muito afastados, no sentido em que, por exemplo, uma análise da postura física implicaria um estudo mais ligado à anatomia e fisionomia, talvez de modo mais dominante face ao contexto fotográfico. Por outro lado,

colocar a fotografia em diálogo e confronto consigo mesma afigurar-se um bom ponto de partida, sendo igualmente um estudo inserido numa reflexão contemporânea.

Em simultâneo ao desenvolvimento da investigação, e inerente à mesma, apresento um projeto fotográfico intitulado *after pietà*. Surge como modelo metafórico para a própria fotografia, que apesar das diversas transformações que vai sofrendo com a evolução dos tempos (e que parece que a aproximam, cada vez mais, de uma morte possível, sendo o exemplo mais crítico, talvez, a passagem da película para o advento do digital, ou dizendo, dos sais de prata para os pixéis) teima em reagir em contraciclo, apresentando um papel e uma presença social cada vez mais forte e ativa. Através da imagem da *pietà*, o projeto dá-se no processo de estudo e pensamento sobre algumas das condições internas e externas da fotografia — como a sua ubiquidade — pretendendo explorar essas mesmas circunstâncias e culminar numa imagem autorreferencial do próprio médium fotográfico. Mais do que a imagem final, o objectivo central passa pela exploração que se dá durante o processo, apresentando esse lugar onde emanam e se cruzam as motivações, pensamentos e (mesmo) imagens que levam à criação de fotografias autorreferenciais e que permitem, de algum modo, o questionamento dos limites do médium.

1.2 À procura das posturas de autorreferencialidade fotográfica

Se, por um lado, é facilmente compreensível que a reflexão sobre fotografia possa ter como ponto de partida generalista as próprias imagens que a constituem, é verdade que a introdução e construção de termos especificamente fotográficos pode conduzir a novas leituras e enquadramentos, tanto dessas imagens, como do fenómeno global da fotografia.

O “isto foi” barthesiano, o “fotográfico” de Krauss ou a “fotograficidade” de Soulages, trouxeram pressupostos estimulantes para a definição dos espaços discursivos da fotografia e a sua compreensão ontológica, quer pela denúncia de algumas das suas condições, quer pelos reenquadramentos da análise fotográfica, jogando entre os campos do ícone, do símbolo e do índice. No entanto, nesta procura de uma autonomia da fotografia, estamos sempre ligados, nas imagens produzidas, à sua referencialidade perante o real. Percebemos a fotografia como um espelho, uma transformação, ou como um vestígio daquilo que, num dado momento, se presenciou em frente à câmara, o que dificulta a fuga face à realidade.

Um deslocamento do objecto do discurso, passando do estudo da imagem enquanto resultado final para o estudo do processo fotográfico, pretende colocar o médium a olhar e refletir sobre si, procurando deste modo uma alternativa à análise e compreensão fotográfica.

Na postura de autorreferencialidade, que se dá na relação do artista com fenômeno fotográfico, o corpo de trabalho tende a possuir, inerentemente, uma já produção artístico-refletiva, que se sintetizará depois numa imagem ou numa série de imagens. Focando a atenção no processo, esta proposta procura encontrar e expandir alguns dos limites do médium, como a questão da referencialidade fotográfica perante real. Isto exige uma alteração do paradigma de análise e um entendimento específico do ato fotográfico, uma vez que “se a fotografia possui qualidades que a colocam sempre em torno de uma abordagem do real, isso decorre sobretudo do facto de a fotografia exigir uma compreensão da imagem sempre em conjugação com o acto que a faz ser” (Mah, 2003).

Será que conseguiremos, pela análise do processo de trabalho das posturas (dos artistas) que revelam a autorreferencialidade do médium, avançar para uma outra compreensão fotográfica?

Neste âmbito, irei debruçar-me sobre o estudo das posturas artísticas que produzem imagens fotográficas autorreferenciais do médium fotográfico, partindo daí para levantar reflexões pertinentes e procurar contribuir para uma possível autonomia fotográfica.

1.3 Metodologia utilizada para a investigação

A reflexão presente nesta dissertação possui duas dimensões ligadas entre si: uma teórica, outra prática. Em primeiro lugar assenta num levantamento teórico do pensamento em torno da fotografia, fazendo isto através da leitura de autores como R. Barthes, P. Dubois, R. Krauss, F. Soulages, J. M. Schaeffer e D. Baqué, lembrando e destacando noções centrais que se mostram relevantes para esta investigação. Apresento os enquadramentos históricos da questão da Postura dentro da Fotografia, desvendando uma hipótese de história da fotografia autorreferencial que parte de tendências que vão desde a Colagem dos anos 20 à Forma-Quadro (do francês “*forme tableau*”) dos anos 80, termo cunhado por Jean-François Chevrier. Dentro destas tendências examino autores-chave que possuem uma produção imagética que, de modo implícito ou explícito, apresentam qualidades de autorreflexão fotográfica. A análise recairá particularmente sobre todo o contexto que precede o ato de fotografar, através de documentação imagética, escrita e audiovisual. Paralelamente, produzi um projeto fotográfico, que pretende relacionar os conceitos teóricos e corroborar as ideias levantadas. Deste diálogo entre teoria e prática, irei analisar a relevância geral do resultado obtido e concluir sobre a sua eficiência perante a problemática proposta.

1.4 Descrição da estrutura da dissertação

Depois de apresentado e contextualizado, neste primeiro ponto, o problema central desta investigação, a dissertação patenteia mais três capítulos distintos. A sua estrutura possui uma coerência organizativa, onde o seguimento de conteúdos permite avançar na problemática.

O capítulo dois, “Postura e Fotografia”, divide-se em dois subcapítulos. O primeiro, intitulado “Um Caminho Para a Autorreferencialidade Fotográfica”, funciona como um lugar onde, através de um percurso pela história da fotografia, conseguimos mapear tendências e posturas que servem uma autorreferencialidade fotográfica. Cronologicamente, este lugar compõe-se num período que vai dos anos 1920 ao pós-anos 1980, analisando aqui tendências preponderantes para o problema, como a Colagem, a Fotografia Conceptual, a Mestiçagem ou a Forma-Quadro. Partindo daqui, avançamos para o segundo subcapítulo, intitulado “Da Imagem ao Processo”, onde repensamos a noção de ato fotográfico, fundamental para o entendimento do deslocamento do objecto do discurso que é imposto (que passa da imagem enquanto produto final para o processo) e que é também aqui explanado.

No capítulo três, colocamos a problemática da autorreferencialidade em torno do projeto realizado: *after pietà*. Sobre este, estabelecemos uma extensa e minuciosa análise do pensamento e do processo que acompanhou a construção do mesmo. É possível encontrar aqui as questões teóricas que contribuíram para o avançar quer do projeto, quer da reflexão em torno do médium fotográfico, que o próprio pretende abarcar. Em seguida procuramos perceber a preponderância que o estudo do processo tem para a consciência e conhecimento do médium fotográfico. Interrogamos em particular se, com o deslocamento do objecto do discurso fotográfico, é possível alcançar uma certa autonomia do médium fotográfico perante a sua referencialidade ao real. De toda a investigação feita, apresento uma síntese dos principais aspectos abordados, concluindo sobre o avanço estabelecido em torno do problema central.

2 POSTURA E FOTOGRAFIA

2.1 Um caminho para a autorreferencialidade fotográfica

Um dos problemas contemporâneos que a fotografia enfrenta prende-se com a sua própria procura de lugar perante a Arte. Tentamos perceber e delimitar as características que a diferenciam e autonomizam diante das outras artes, num momento onde já se consegue destacar, finalmente, como tal. É já possível reconhecer que a fotografia conquistou o reconhecimento do seu estatuto enquanto arte. Por outro lado, o desejo pela definição da essência fotográfica traduz uma ânsia semelhante à ocorrida com a pintura, e que surgiu com o próprio advento da fotografia¹.

A heterogeneidade de processos que o médium fotográfico carrega desde a sua invenção — para não falar da complexidade dos seus atributos e usos tanto sociais como estéticos — dificulta quer a sua definição como a própria construção de uma história da fotografia. Qualquer história carece sempre de um enorme trabalho de enquadramento conceptual e metodológico. A fotografia, apesar de ser parte integrante e componente-chave

¹ No seu livro *A História da Arte* (1999), Gombrich fala do impacto que a fotografia, no século XIX, teve na pintura impressionista, levantando que “(...)o desenvolvimento da fotografia iria impulsionar ainda mais os artistas em seu caminho de exploração e experimento. Não havia necessidade de a pintura executar uma tarefa que um dispositivo mecânico podia realizar melhor e mais barato (...) Assim sendo, os artistas viram-se cada vez mais compelidos a explorar regiões onde a fotografia não podia acompanhá-los. De fato, a arte moderna dificilmente se converteria no que é sem o impacto dessa invenção.” (Gombrich, 1999, p.379). Greenberg, por seu turno, no seu ensaio “Pintura Modernista”, de 1960, complementa com a questão de autorreferencialidade (ou neste caso específico autocrítica), afirmando que “por ser a planariedade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planariedade e para mais nada. (...) Enquanto diante de um grande mestre tendemos a ver o que há no quadro antes de vê-lo como pintura, vemos um quadro modernista antes de mais nada como pintura. Esta é, evidentemente, a melhor maneira de ver qualquer tipo de pintura, dos grandes mestres ou dos modernistas, mas o modernismo a impõe como a maneira única e necessária, e seu sucesso em fazê-lo é um sucesso da autocrítica”. (Greenberg, 1997 [1960], p.103)

da sociedade e da cultura visual contemporânea, mostra-se como um quebra cabeças de difícil resolução. Toda a sua história escrita acaba por se mostrar incompleta, sendo, no entanto, automaticamente inscrita na imaginária, grande e completa, história do médium fotográfico. Talvez escrever as pequenas (ou específicas) histórias da fotografia para seguidamente as ligar, de algum modo, seja um bom método, evitando incorrer no perigo de uma história defeituosa, tanto ao nível dos seus intervenientes como das suas circunstâncias de criação e conexão com a sociedade e o mundo.

Jean-François Chevrier, no seu texto *The Adventures of the Picture Form in the History of Photography* (1989) alerta para a facilidade que existe em esquecer ou negligenciar fenómenos ou artistas também eles importantes para a evolução e expansão da fotografia, que cruzam ou fogem aos centros motrizes do pensamento histórico-fotográfico (e que, na sua opinião, estão radicados em dois pilares: anos 1850 e 1920). Exemplos dessas linhas de fuga² são, por exemplo, a proximidade que a fotografia tem (ou pode ter) com o cinema; o trabalho de artistas que usaram o médium sem serem fotógrafos, como Duchamp ou Edvard Munch; a fotomontagem.

A análise que apresentarei de seguida visa criar um contexto mais próprio ao tema da autorreferencialidade da fotografia. Ciente do carácter tendencioso que possa ter a escolha quer dos artistas, quer dos movimentos ou estilos seleccionados, relembro que esta investigação representa uma pequena e específica inscrição na história da fotografia, não possuindo uma propensão holista.

A autorreferencialidade, ao virar o médium sobre si, possibilita aprofundar o seu conhecimento, mapeando as condições inerentes ao mesmo. Clement Greenberg, no seu ensaio *Pintura Modernista* (1960), cria uma ligação entre a autorreflexão e um estado de “pureza” do médium.

“A tarefa da autocritica passou a ser, a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria ‘pura’, e nessa ‘pureza’ iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. ‘Pureza’ significava autodefinição, e a missão da autocritica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical”. (Greenberg, 2001, p.101)

² Tradução de “vanishing lines”. (Chevrier, 2003 [1989], p.118)

Enquanto o discurso de Greenberg surgiu ligado às problemáticas da pintura, Szarkowski, partindo do mesmo pressuposto autorreferencial, vai mais além, explorando isto no caso concreto da fotografia. Acredita que “é possível considerar a história do médium a partir da progressiva consciência dos fotógrafos para as características e problemas que parecem inerentes ao próprio médium”³. Com isto, esboça algumas características inerentes à fotografia, presentes na introdução do catálogo da exposição *The Photographer’s Eye* de 1966, dividindo a fotografia em cinco aspectos: a coisa (realidade) em si, o quadro, o tempo, o detalhe e o ponto de observação⁴. A partir disto levanta questões essenciais sobre a fotografia e as suas funções, desde a passagem da tridimensionalidade do real para a bidimensionalidade da imagem, o tempo accidental e momentâneo, o olhar e a perspectiva em relação com aquilo que é o factual, que se presencia à nossa frente, os detalhes que mostramos, precisos ou sugestivos, o enquadramento, entre outros aspectos. Coloca assim, além dos aspectos técnicos da prática fotográfica, as suas também funções sociais e filosóficas em jogo.

Além de uma procura de definição fotográfica a partir de uma postura autorreflexiva, é igualmente possível ler uma história da fotografia ligada a estas questões autocríticas. Dominique Baqué enquadra, na sua obra *La photographie plasticienne, un art paradoxal* (1998), a noção de fotografia plástica, que procura romper com os pressupostos de base unicamente técnica e purista e olhar a fotografia como um médium de produção artística, garantindo-lhe maior autonomia. Deixa assim de fazer sentido falarmos estritamente no papel de fotógrafo, entrando no campo do artista que usa a fotografia. A fotografia faz parte da arte e cruza as artes em processos de hibridização. Num artigo para a *Chroniques de l’art vivant* em Novembro de 1973, Jean Clair declarava a fotografia como algo sério de mais para ser entregue às mãos dos fotógrafos. Propunha sim falarmos em artistas que usam a fotografia — onde acontece que alguns também são fotógrafos⁵.

Simultaneamente, é necessário que a consciência do peso dos mercados de arte e agentes de disseminação cultural esteja sempre presente. No contexto de exposição, quando

³ Tradução livre de “it should be possible to consider the history of the medium in terms of photographers’ progressive awareness of characteristics and problems that have seemed inherent in the medium”. Szarkowski, J. (1966) – *The Photographer’s Eye*. In <http://www.jnevins.com/szarkowskireading.htm>. Consultado a 17/06/14.

⁴ Tradução de “The Thing Itself”, “The Frame”, “The Detail”, “Time” e “Vantage Point”. IDEM, *Ibidem*.

⁵ Clair, J. (1973) – L’inconscient de la vue In *Chroniques de l’art vivant*, no. 44 (November 1973): 6. Apud Cherier, J-F. (2003) – *The Adventures of the Picture Form in the History of Photography* (1989) trad. Michael Gilson. In Fogle, D. (ed.) — *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1989*. cat. exp. Minneapolis: Walker Art Center

dada a opção entre fotógrafos e artistas que usam a fotografia, a tendência é que os artistas adquiram preferência de escolha (Chevrier, J-F., 2003). Isto dá-se através das noções genéricas dos processos de trabalho entre fotógrafo e artista. Se o primeiro tende a estar ligado a uma ação mais direta de registo do real, ao segundo vincula-se uma abordagem mais exploratória e refletiva, conseqüentemente mais profunda. O artista será aquele cujo trabalho criará uma maior disponibilidade para receber os impulsos dos críticos e apreciadores de arte. Estas não simplificam o sistema que vai da tomada da imagem à impressão fotográfica, preocupando-se igualmente em misturar e criar métodos quer de produção, quer de exibição. Aqui a fotografia balança entre arte e uma ferramenta para a criação artística, sustentada num contexto forte de pensamento. Atrás da imagem, um conceito.

Na história da fotografia é possível encontrar um conjunto de tendências⁶ que sustentam um desenvolvimento autorreflexivo da fotografia. Se de um lado algumas possuem um espectro mais circunscrito, como a colagem, também encontramos fenómenos mais amplos como o documentário ou a fotografia conceptual, tanto de uma perspectiva histórico-cronológica como do ponto de vista das características que os possam definir. A partir dos contextos de produção-pensamento que estes sugerem, escolhemos autores específicos, cujas posturas evocam uma examinação sobre as condições do médium fotográfico — e cujo trabalho cruza, muitas vezes, diversos fenómenos artísticos. Atentaremos também, sempre que possível, a esses processos de que derivam os projetos e imagens apresentados, bem como a possíveis relações contemporâneas que os diversos fenómenos possam permitir.

⁶ As tendências que aqui apresento, da forma específica em que as exponho e de onde parto, foram descritas primeiramente por Henri Peyre no texto *Notes de cours sur l'histoire de la photographie (II): Qu'est-ce que la Photographie Plasticienne* (2006), que parte da análise das obras *Histoire de la Photographie en images* (2001) de Christian Bouqueret, *Le Style Documentaire d'August Sander à Walker Evans* (2001) de Oliver Lugon, *La Photographie Plasticienne: Un Art Paradoxal* (1998) de Dominique Baqué e *La Photographie Contemporaine* (2002) de Michel Poivert. In http://www.galerie-photo.com/histoire-photographie_plasticienne.html. Consultado em 03/02/2014.

2.1.1 A Colagem (anos 1920)



[Fig.1]

John Heartfield
Self-portrait with Police Commissioner Zörgiebel,
1929

“Colagem”, do francês “*Coller*”, é um termo cujo cunho se divide entre Georges Braque e Pablo Picasso, no início do século XX. Representa a junção de vários elementos, formas e materiais, que podem ou não ser distintos entre si, para criação de uma peça artística que adquire sentido como um todo. Sendo um termo ligado principalmente às artes visuais, portanto vasto, fala-se recorrentemente de fotomontagem para designar a apropriação da colagem por parte da fotografia (ou vice-versa). Preservando o sentido original e amplo, apesar da especificidade da investigação se dar em torno da fotografia, falarei sempre em colagem.

Em fotografia, esta forma surge no início dos anos 20, associada a John Heartfield, artista alemão fortemente ligado ao uso da arte para fins políticos, no seu caso para a luta antinazi. O design e as artes gráficas, talvez mais do que a própria pintura, viram nesta técnica um veículo apropriado para potenciar o conteúdo ideológico dos textos ou notícias. Esta hibridização da fotografia com ela mesmo e com outros veículos comunicacionais e artísticos abriu o espaço a novos sentidos estéticos e formais. Rodchenko é um bom exemplo para notarmos uma orientação fresca⁷, com a produção de imagens que exploravam novas (anti-) perspectivas no mundo, co-utilizadas depois nos textos e artigos associados, enfatizando o poder de desconstrução (e reconstrução) associado à colagem. Esta está também intimamente ligada a uma abordagem posterior ao ato fotográfico. Não é a tomada da imagem que interessa, mas o uso e peso que a imagem que se captura pode tomar em relação com outros elementos, na construção de uma obra e na manifestação de uma ideia.

Vamos por momentos esquecer as ligações a agendas político-ideológicas a que a colagem facilmente se relaciona, para analisar algumas ideias e repercussões que esta trás à fotografia. Na sua génese, a colagem está ligada ao recorte de objetos ou corpos físicos, que se juntam para formar uma ordem predefinida ou consciente. A fotografia está intrinsecamente vinculada ao uso de um aparelho, que limita o mundo que vemos a um quadro definido pela própria máquina. Tomamos assim, como ponto de partida, que apesar da sua capacidade de representação do real, o que representamos com a fotografia são recortes, ou fragmentos, do real. O fragmento é pois algo partilhado pela colagem e a fotografia, sendo que a sobreposição de fotografias a outras imagens ou elementos denuncia essa mesma condição.

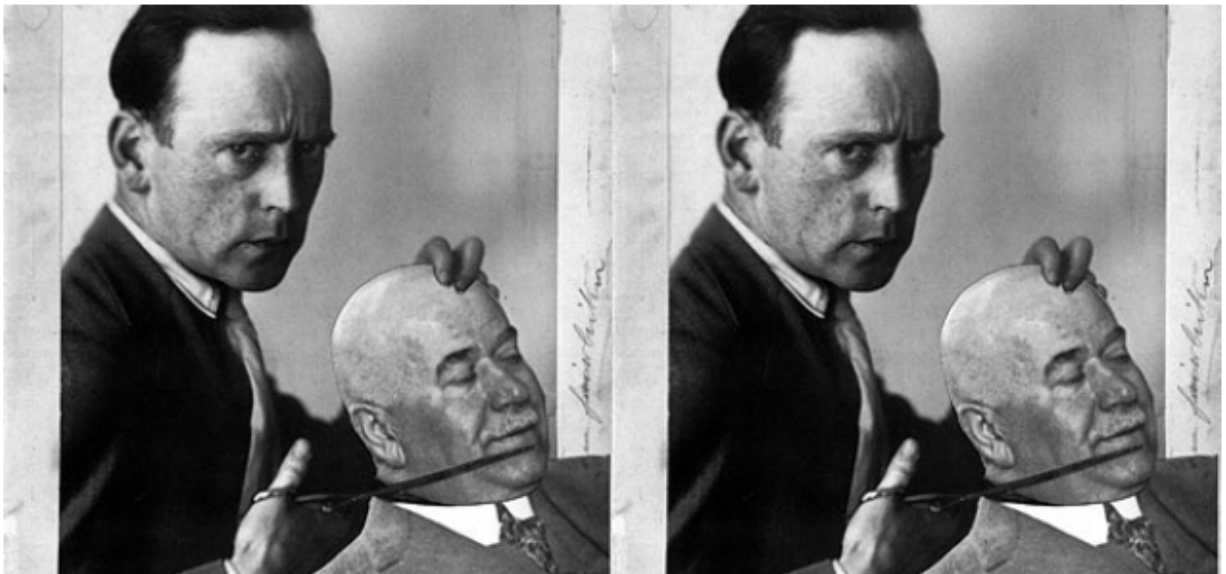
⁷ Por orientação fresca refiro-me a uma nova ou diferente visão à produção comum naquela época.

“A mais realista das representações sempre põe em risco um conjunto de ausências: o volume do modelo original, sua textura, sua escala — nenhum destes elementos está presente. O elemento colado, por sua imperiosa condição de fragmento, chama a atenção para esta qualidade de ausência, torna a própria ausência presente, por assim dizer, e revela a verdadeira natureza da representação, que não passa de aparência, redução, substituta, signo. Com a colagem, o “real” entra no campo da representação enquanto fragmento, e fragmenta a realidade da representação.” (Krauss, 2002, p.167)

A obra de Heartfield, *Self-portrait with Police Commissioner Zörgiebel* (1929), apesar de não ser dos mais célebres exemplos desta técnica, nem dos mais primordiais, possui elementos especiais ao estudo de um ponto de vista autocrítico da fotografia. Para começar, facilmente denunciemos a fragmentação unida, própria da colagem. Há, pelo menos, dois fragmentos, de duas realidades distintas, que ali se cruzam: o seu autorretrato e o retrato do polícia. Em paralelo, o olhar de Heartfield confronta a câmara e revela a sua consciência perante a mesma e perante o espectador. Se por um lado é possível ler a denuncia do aparato fotográfico, que vai da máquina, aos intervenientes e à tomada da imagem, ao considerarmos que a tesoura e a posição da sua mão esquerda, que agarra a cabeça do polícia, são parte integrante da mesma imagem, o confronto traduz, mais do que a percepção desse aparato, uma consciência de uma ação pensada para o que montagem, como um todo, nos apresenta. A versão apresentada desta imagem não esconde os escritos do autor, enfatizando o carácter planeado da construção da obra, sendo essa a razão da sua escolha em detrimento de outras. Talvez o recorte que sofreu para a capa do número 38 da revista AIZ de 1930 (revista com a qual Heartfield colaborou, sendo também responsável por estimular o seu reconhecimento) represente a sua forma de exibição ideal, o que não deixa, no entanto, de ser um fragmento da imagem que apresento. Em qualquer uma das versões, o tipo de colagem que nos apresenta rapidamente revela esse estado (de colagem), saltando à vista com a dureza dos limites da imagem do polícia e o próprio recorte que sofre no pescoço, levando-nos a destacar como um elemento exterior à imagem de Heartfield.

Há, na colagem, duas dimensões distintas a considerar. De um lado, é possível perceber a colagem enquanto tal, como técnica ou tendência, sem que esta nos demova da absorção posterior da obra como um todo estético e/ou ideológico, e da qual a imagem de

Heartfield é um bom exemplo. Podemos incluir aqui, também, todas aquelas que relacionam diferentes formas artísticas como design e fotografia ou pintura e fotografia, por serem mais flagrantes. Num outro prisma, hoje bastante recorrente com as possibilidades que o digital fez aparecer, temos a colagem de fotografias para um todo onde os limites das diferentes imagens que compõem a obra se tornam imperceptíveis. Deslocamo-nos de um campo de encenação, conseqüente dos jogos que a colagem estabelece e que são intrínsecos a si, para um outro onde se procura, na ficção, esquecê-la através do verosímil. É observável o cunho pejorativo que a palavra manipulação alcançou quando ligado à fotografia ou à fotomontagem. Os limites do manipulável não estão estabelecidos, variando principalmente com a tipologia do seu conteúdo — uma panorâmica de um lago construída a partir de diversas imagens verticais, fundindo diferentes exposições para alcançar uma imagem verosímil, mas não real, é mais facilmente aceita do que uma colagem de imagens de um campo de batalha, adicionando objetos e personagens no quadro, para enfatizar, por exemplo, o drama da guerra. O problema está num limbo entre o reconhecimento do “isto-foi” e do “isto foi encenado”⁸. Aceitamos o engano, mas só quando conscientes do mesmo, do seu propósito ou da sua (pequena) escala.



[Fig.2]

Do lado esquerdo está, um corte da figura 1.
Do lado direito, uma outra versão sem a iluminação no olhar.

⁸ Jogo aqui com o “isto-foi”, noema barteshiano presente em seu livro *a Câmara Clara*, e a proposta de Soulages à substituição dessa noção pelo “isto foi encenado”, que mostra que “a cena foi encenada e representada diante da máquina e do fotógrafo; que não é reflexo nem a prova do real; o isto se deixou enganar: nós fomos enganados” (Soulages, 2010, p.26).

Na figura 2 (página anterior), ao olharmos atentamente a disposição da luz na imagem de Heartfield, o reflexo presente no seu olhar suscita algumas dúvidas. Se de um lado parece dura de mais numa imagem que se apresenta um pouco fora de foco, por outro aparenta possuir formas diferentes entre os olhos, o que seria difícil de acontecer devido à semelhança de forma anatómica entre ambas. A iluminação nos olhos aumenta, drasticamente, a carga emocional da imagem. Dada a ligação anterior à pintura, é possível que Heartfield tenha pincelado essa luz, manipulando assim a imagem.⁹

Do ponto de vista fotográfico, a limitação visual que nos impede de distinguir, muitas vezes, o verdadeiro do ficcionado, abre-nos, por outro lado, portas à receptividade de uma realidade muito mais ampla, uma onde se colocam todas as realidades e encenações possíveis e onde a fotografia — e a colagem, conseqüentemente — desempenha um papel preponderante. Se isto se dá em parte pelo importante papel informativo ou denunciativo que pode desempenhar no meio social, é preciso realçar as suas capacidades em torno da representação e criação, colocando-lhe relevo no discurso fotográfico contemporâneo, destacando aqui, por exemplo, os trabalhos de Barbara Krueger e John Stezaker. Este último recebeu, em 2012, o prémio de fotografia *Deutsche Börse*¹⁰, pelo seu trabalho em torno da colagem fotográfica. É importante salientar que Stezaker não fotografa, apropriando-se de imagens já existentes. Numa altura em que a produção de imagens e as ferramentas digitais de



[Fig.3]

John Stezaker
Pair VI
2007

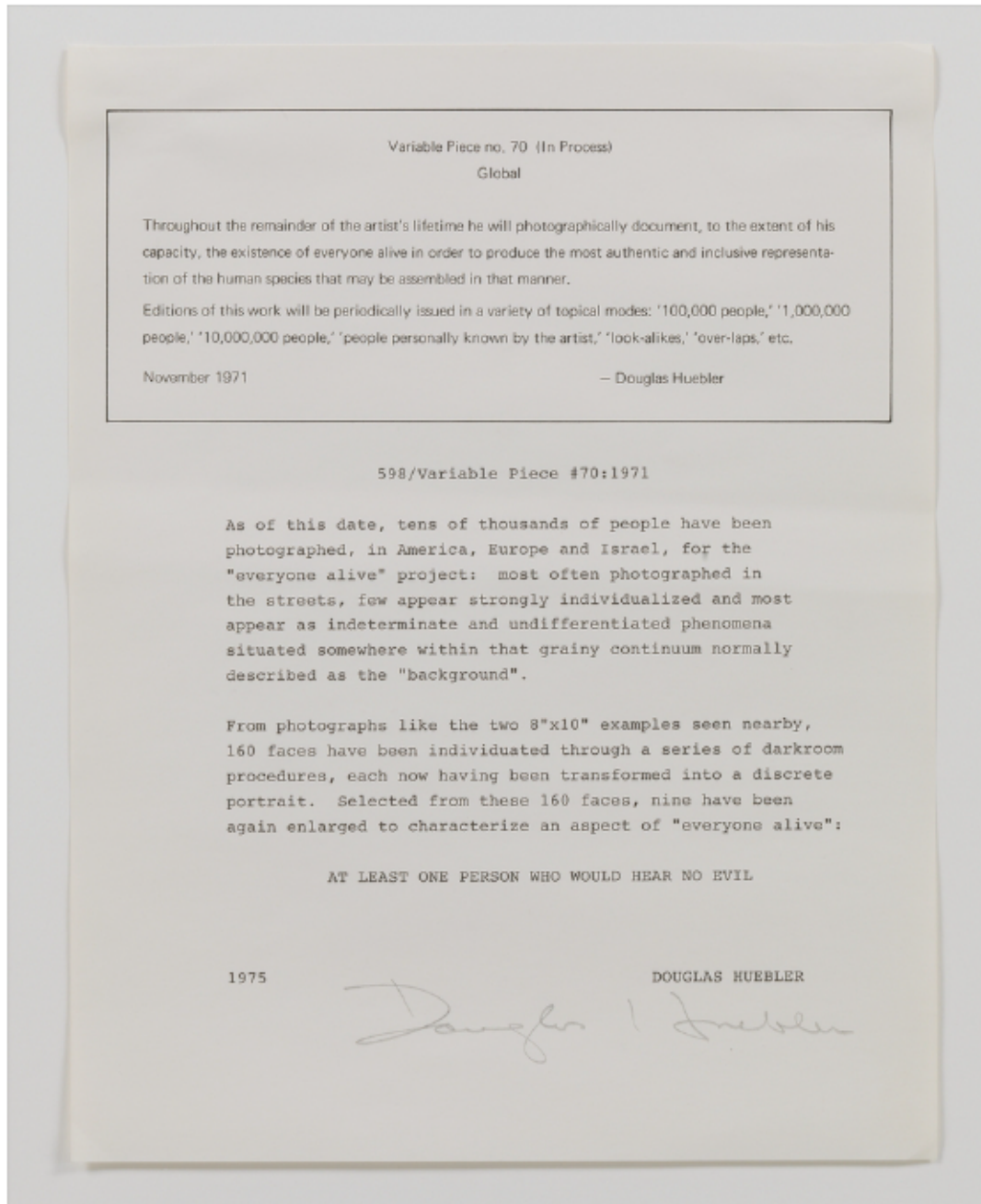
⁹ A denúncia original, traduzida e aplicada aqui, pertence a Katherine Kreider Wirick, estando presente numa entrada do seu blog, em linha, em <http://katherine.kreider-wirick.com/blog/2011/05/unglaublich/>.

¹⁰ Os prémios *Deutsche Börse* visam reconhecer projetos que contribuem para a reflexão em torno do médium fotográfico.

edição dominam, as suas obras derivadas de um processo que parece ser já arcaico, renovam a vontade de examinar as relações multifacetadas da fotografia, tal como aponta o júri no texto que acompanha a seleção oficial¹¹. A colagem, ao denunciar que aquilo que nos é mostrado não é mais do que uma junção de fragmentos, leva-nos a perceber, pela autorreflexão sobre esse processo fotográfico, “a verdadeira natureza da representação, que não passa de aparência, redução, substituta, signo” (Krauss, 2002, p.167).

¹¹ O texto, disponível em alemão, russo, inglês e chinês, pode ser consultado no endereço web http://deutsche-boerse.com/dbg/dispatch/en/listcontent/dbg_nav/corporate_responsibility/33_Art_Collection/25_photography_prize/Content_Files/DB_SP_Photography_Prize_2012.htm. Consultado a 24/01/14.

2.1.2 A Fotografia Documental

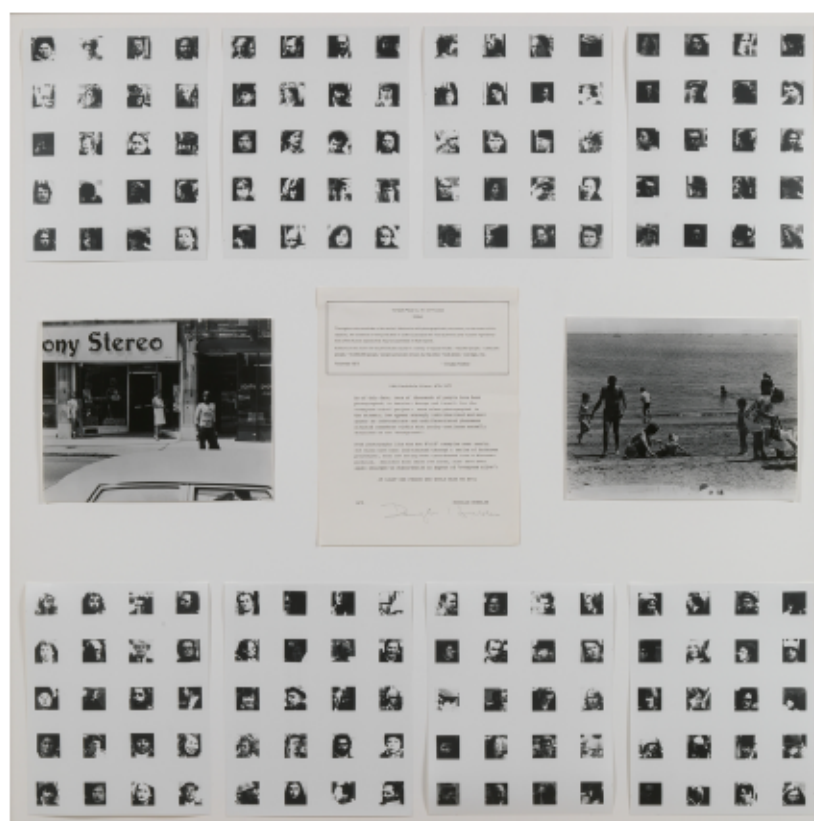


[Fig.4]
Detalhe do texto de
Douglas Huebler
598/Variable Piece #70: 1971
1975



[Fig.5]

Douglas Huebler
598/Variable Piece #70: 1971
1975



[Fig.6]

Detalhe de

Douglas Huebler
598/Variable Piece #70: 1971
1975

A fotografia documental carrega em si um conceito fundamental e próprio, hoje central no discurso (paradoxal) que esta corrente pode comportar: a verdade, ou especificamente, a imagem-documento como portador de verdade. É por isso inseparável da noção de arquivo (histórico, principalmente), que faz com que o seu utilitarismo cruze as diversas artes e tendências intra e extra-fotográficas. Possui uma ligação próxima com o registo do banal e mundano, e exige uma postura de procura onde a frontalidade e a neutralidade surgem como necessidades.

É associada, principalmente, a Walker Evans, célebre fotógrafo americano, o trabalho desenvolvido para a “*Farm Security Administration*” (vulgo FSA), de documentação dos efeitos da Grande Depressão nos Estados Unidos da América, de meados ao fim da década de 30. Um dos seus pioneiro, no entanto, terá sido o francês Eugène Atget, já no fim do século XIX. Criando documentos para artistas¹², Atget registou Paris, desde a arquitetura à sua gente, construindo indiretamente, e para além do consequente património histórico da cidade e dos seus estilos de vida, uma obra que escondia as bases que se veriam desenvolvidas em estilos tão distintos como o surrealismo ou a fotografia de paisagem.

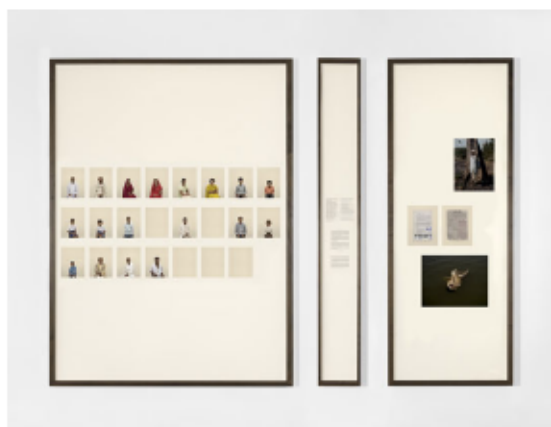
Há uma ligação direta da produção de imagens-documentos com a informação, sendo normalmente acompanhados quer de legenda quer de um texto, em jornais ou outras publicações. Esta associação é também fortemente responsável pela relação do documento imagético como uma fonte de verdade, aliada à condição inata de reprodução mecânica da fotografia — que já por si estabelecia uma certa segurança pelas fortes semelhanças entre a imagem produzida e o seu referente real. A corrente documental trás também uma certa religiosidade — fé, para ser específico — a si inerente. Desde o seu início que carrega uma honestidade antagónica, em que se continua a acreditar mesmo reconhecendo a sua impossibilidade, ou os problemas a ela inerentes: a imagem-documento está sempre condicionada pelo autor, pela máquina e pela representação bidimensional que esta cria, afastando-a consequentemente de uma verdade genuína. Basta pensarmos no trabalho produzido por Atget, ou mesmo Evans, observado principalmente com as imagens que contêm presença humana ou animal. Se Atget, com o seu equipamento que não permitia grandes velocidades de obturação era obrigado a solicitar às pessoas para parar durante um determinado período de tempo, para que não aparecessem como vultos na imagem, Evans

¹² A loja de Atget possuía uma placa de madeira, à entrada, onde se podia ler “*Documents pour artistes*”.

induzia nos participantes as posições e olhares, no sentido de elaborar uma melhor composição fotográfica.

Se pudéssemos falar de um estado puro na fotografia documental, arriscaria situá-lo próximo da arte (e fotografia) conceptual. De todo o leque de possibilidades que estão relacionadas com o género documental, afastamo-nos, nesta investigação, da reportagem e do fotojornalismo. Não o fazemos no sentido de desvalorizar a validade destas abordagens, mas apenas por considerar que são os artistas aqueles que souberam apropriar o estilo de modo mais justo para a reflexão em torno do próprio médium. Como Baqué nos elucida no primeiro capítulo do seu livro *La photographie plasticienne: un art paradoxal* (1998), desde as artes performativa a, por exemplo, a *Land Art*, que a fotografia tem desempenhado um papel crescente que vai do simples registo a se tornar a própria obra (ou o que resta desta, legitimando a efemeridade do ato).

Das séries fotográficas dos Bechers, que estabelecem relações tipológicas entre estruturas e construções industriais, seguindo um método que lembra o rigor científico (Gronert, 2009, pp.18-19), aos simples e enigmáticos pequenos livros de Ed Ruscha¹³, a relação que os artistas e o trabalho conceptual estabelecem com a postura documental representa uma rica e relevante parcela, muitas vezes esquecida nas considerações históricas da fotografia (tal como já sugeri na introdução do capítulo 2, através das palavras de Jean-François Chevrier). Contemporaneamente, o trabalho desenvolvido por Taryn Simons é extramente relevante na investigação das fronteiras



[Fig.7]
 Excerto do *Chapter I* de
 Taryn Simons
*A Living Man Declared Dead and
 Other Chapters I – XVIII*
 (2008-11)

documentais — ver, por exemplo *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII* (2008-11), em cima. Se de um lado a procura de objectividade se traduz numa postura mais rígida e científica (com regras à priori), quase de modo inverso a esta atitude, numa perspectiva que aproxima a documentação de um estado quase poético (e portanto, mais predisposto à sua associação com a subjetividade), podemos colocar o trabalho *A shimmer of*

¹³ Vd. Brouws, J.; Burton, W.; Zschiegner, H. (2013).

*possibility*¹⁴ (2004-2006) de Paul Graham. Numa postura que substitui, de certa forma, a condição inicial de procura por um estado de receptividade perante o mundo, Graham constrói uma narrativa imagética da vida quotidiana, nascida da observação dos *nadas*¹⁵ da vida, tal como o próprio refere.

Escolhi, para analisar particularmente no contexto da fotografia documental, a peça *Variable Piece no. 70 (In Process) Global* de Douglas Huebler. As figuras 4, 5 e 6 (páginas 24 e 25) ilustram a organização e aparência específica de *598/Variable Piece #70: 1971*, uma subpeça apresentada em 1975. Conhecido como um artista conceptual, Huebler (1924-1997), americano, cruzou formas artísticas variadas, desde a pintura à escultura, realizando, posteriormente, obras em torno da fotografia documental. Com rigor metodológico, tal como encontramos no trabalho dos Becher ou do Ed Rouscha, Huebler estabelece as condições e objectivos da sua ação, apresentando-as num texto que integra a própria obra: documentar fotograficamente a existência de todas as pessoas vivas, produzindo a mais autêntica e inclusiva representação da raça humana. Apesar das diferentes particularidades entre as variantes da peça, o texto que explana a linha guia de todo o projeto está sempre presente em cada uma delas (é possível lê-lo na íntegra no rectângulo superior da figura 4, na página 24).



[Fig.8]

Douglas Huebler
Variable Piece #70: Global 81
1973

¹⁴ É possível consultar o mesmo em <http://www.paulgrahamarchive.com/possibility.html>.

¹⁵ “The photography I most respect pulls something out of the ether of nothingness... you can't sum up the results in a single line. In a way, 'a shimmer of possibility' is really about these nothing moments in life”. Citação presente no artigo “*Paul Graham: 'The photography I most respect pulls something out of the ether'*” de Sean O'Hagan para o suplemento artístico “*The Observer*” da versão online do jornal inglês “*The Guardian*”, de 10 de Abril de 2011. In <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/apr/11/paul-graham-interview-whitechapel-ohagan>.

Normalmente, em cada peça Huebler apresenta, no texto que a acompanha e em letras maiúsculas, uma especificidade. “Pelo menos uma pessoa que tem tudo para ganhar e nada para perder”¹⁶ é um exemplo desse tipo de descrição que acompanha, neste caso concreto, a peça presente na figura 8 (página anterior).

Facilmente se percebe que este é um projeto de uma vida, impossível de concluir na sua plenitude documental, mesmo assim. Evoca os limites do arquivo, numa consciente e determinada ambição de colocar a fotografia, através de um ponto de partida cientificamente regrado, como objecto para explorar o mundo, catalisador do conhecimento e participante na criação de uma história global do mesmo. Tal como em outras obras suas, apesar da aparente objectividade a que se presta, a lógica documental desta peça faz denunciar a própria incapacidade fotográfica, em dois aspectos:

- i. Sem o texto, a imagem perde o contexto e, inerentemente, a sua referência espaço-temporal, bem como confunde a sua possível capacidade como síntese de determinado conceito. Em suma, não perceberíamos a sua direção.
- ii. Ao partir de um manifesto formal (onde consta um conjunto de direções e leis para a realização dos exercícios e conseqüentemente das imagens do projeto) definido pelo próprio autor, o projeto carrega em si, desde início, uma subjetividade. Simultaneamente, compreende-se que algumas das imagens produzidas representam apenas complementos ou sínteses dos objetivos e contextos definidos textualmente, tendo uma função específica que pode ser partilhada com muitas outras imagens, sendo assim substituíveis.

Na escolha dos tópicos que categorizam as peças (como se pode ler no início da página) é possível atentar que Huebler joga com esta subjetividade, acrescentando-lhe algum humor. Servindo-me das suas próprias palavras, este afirmava que o seu trabalho excluía pretensões estéticas na tomada da fotografia, usando a máquina para documentar qualquer fenómeno que se mostrasse à sua frente, através das condições predefinidas por um sistema. Mais do que uma postura em busca de objectividade, o seu trabalho enfatiza a força da

¹⁶ Tradução livre de “at least one person who has everything to gain and nothing to lose”. Para ler o texto na íntegra, Vd. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=96221.

fotografia documental como uma experiência de tempo e lugar, independente do teor do seu conteúdo¹⁷, expondo, a partir das suas peças variáveis, impossibilidades fotográficas.

(...)

Douglas Huebler: Tentar mostrar que o sistema, ou a ideia, a coisa fabricada como estrutura sobe a qual vais trabalhar, é a razão principal da arte.

Patricia Norvell: Nesse caso, afirma que não importa que as imagens tenham sido tiradas a cada minuto ou a cada cinco dias?

D.H.: Exato.

P.N.: Está então a destruir o sistema, ou a ignorá-lo?

D.H.: Certo, certo, certo. Está correto porque, como disse, estes sistemas também não provam nada. São sistemas parvos. Sistemas parvos muito simples. Em outras palavras...

P.N.: Sim mas, conseqüentemente, o que é que deixa ao observador ou receptor?

D.H.: Deixo-o com a noção que consegue atingir uma experiência que é apenas aquela experiência. Pode ser essa ou a próxima, ou a seguinte. Por outras palavras, elas são todas baseadas nas convenções que o sistema predefine. Mas pode ser qualquer sistema, sabe. E a experiência visual é sovada.

P.N.: Mas essa é a ideia que lhes transmite. O que lhes deixa, fisicamente e na realidade, para perceberem isso?

D.H.: Só a ideia.

P.N.: E o que é a apresentação?

D.H.: Documentos. Sim. Os documentos são concebidos. (...) É sobre linguagem, percebe. E as imagens suportam-na. (...)

(Alberro; Norvell, 2001, p.148. tradução livre)

¹⁷ Uma importante entrevista elaborada a Douglas Huebler e datada de 25 de Julho de 1969 é possível de ser lida na monografia Alberro, A.; Norvell, P. (ed.) (2001) – *Recording Conceptual Art*. California: University of California Press.

2.1.3 A Fotografia Conceptual



[Fig.9]

Fotografia do envelope e dez postais que compõem a peça.
Cada postal: 12.7cm x 20.32cm.

Mel Bochner
Misunderstandings (A Theory of Photography)
1967–70

Quando referimos que um artista usa uma forma conceptual de arte, significa que todo o planeamento e decisões são (normalmente) tomados de antemão, sendo a sua execução o “romance superficial” necessário à materialização da obra. A ideia torna-se uma máquina que faz arte (Lewitt, 1967). Como movimento, a arte conceptual emergiu nos anos 1960 mas, apesar desta sua colocação histórica, as suas raízes remontam bem antes — assim como a sua relação com a fotografia. Duchamp é um bom exemplo da promoção de condições que viriam a ver-se próprias das manifestações conceptuais. *Fountain* (1917), o ambíguo e célebre *ready-made* de Duchamp, importante para o questionamento das funções da arte, foi fotografado por Alfred Stieglitz (ver figura 10, ao lado). Kosuth (1969) vai mais longe, sugerindo mesmo que “toda a arte pós-Duchamp é conceptual por natureza, pois a arte só existe conceptualmente”¹⁸.



[Fig.10]

Alfred Stieglitz
Marcel Duchamp,
Fountain
1917

A fotografia esteve sempre presente nas demonstrações artísticas conceptuais. Opera, principalmente, uma função documental através do registo dos gestos e produtos, substituindo a existência efémera destes. Sem ela, diversas manifestações como os *happenings*, a performance ou mesmo a *land art*, estariam presentes apenas na realidade de quem as experienciasse, lembrando que as qualidades (normalmente) *site-specific* da obra limitam, em si, o público. O papel da fotografia na arte conceptual estende-se igualmente a outras frentes. Em alguns casos, e consequente do seu exercício de documentação, a imagem é transformada na própria obra, sendo o único testemunho físico de uma ação artística momentânea — torna-se, tal como refere Baqué, uma relíquia. Entra assim, indiretamente, no espaço comercial da arte, representando o objecto artístico em si. Ao ganhar espaço no pensamento dos artistas, a fotografia passa também a integrar e a ganhar peso nas próprias obras, fugindo ao utilitarismo de apenas as documentar. A sua presença pode ser evidente, ocupando um papel específico (e participante) na unicidade da obra ou, por outro lado, possuir uma integração dissimulada, onde é o ato artístico, em si, que é “iminentemente fotográfico” (Baqué, 1998, pp.21-22).

¹⁸ Tradução livre de “all art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually”. (Kosuth, 1969)

Respectivamente, é possível observar estes estados constitutivo em *One and Three Chairs* (1965), de Joseph Kosuth, onde nos apresenta uma cadeira, a sua definição literária e a sua fotografia e em *Reading Position for 2nd Degree Burn* (1970) (ver figura 11, em baixo), de Dennis Oppenheim, onde o seu corpo adquire a função da película, expondo-o à luz durante



[Fig.11]

Dennis Oppenheim
*Reading Position for
2nd Degree Burn*
1970

cinco hora, resultando numa queimadura. Em *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)* (1971) de John Hilliard, bem como na obra que abre o presente capítulo, a postura artística adquire ambas as características, sendo a fotografia simultaneamente o médium artístico e objecto de estudo. Christopher Williams é um dos artistas chave contemporâneos que se serve dos problemas intrínsecos ao médium para levantar questões sobre as suas raízes fotográficas e sociais. Essa autorreferencialidade é encontrada em quase todas as suas obras (fotografias), como em *Fachhochschule Aachen [...]* (2010) ou *FUJI Color* (2000).

“Quando em 1967 tomei consciência de que o meu trabalho se tinha voltado sobre a fotografia, sem o querer, pensei, devia fazer alguma pesquisa, olhar a história do médium e descobrir o que foi escrito sobre ele, que questões existem.”¹⁹

(Mel Bochner)

A relação de Mel Bochner com a fotografia teve uma particularidade interessante. Marca um momento onde Bochner, que trabalhava com pintura e algumas peças escultóricas, ao servir-se da fotografia para documentar objectivamente os seus trabalhos, se vê envolvido com a mesma. Decide então investigar teoricamente sobre o médium, para o perceber e

¹⁹ Tradução livre de “When I realized in 1967, that my work had become about photography without wanting it to - I thought, I should do some research, look into the history of the medium and find out what’s been written about it, what the issues are” (Obrist, Antelo-Suarez).

adensar os seus projetos. Não tendo encontrado nada de grande relevo teórico²⁰, apenas dados *parvos* e um conjunto de *mal entendidos*, decide trabalhar sobre essas mesmas descobertas. Diz, na mesma entrevista a Hans Obrist e Sanda Antelo-Suarez, ter enviado um trabalho consequente, *Dead Ends and Vicous Circles* (1967), para a revista *Artforum* afim de ser publicado, vendo esse pedido rejeitado com o argumento de que essa não era uma revista de fotografia, mas sim de arte, não devendo, neste sentido, voltar a enviar nada do género [fotográfico]. O mesmo se passou com a publicação *Art in America*, o que denuncia o desinteresse ainda existente na época sobre a fotografia, desconsiderando-a tanto como médium artístico, como objecto de estudo (artístico), passível de pertencer às galerias de arte contemporânea.

Consegue, no entanto, em 1970, a oportunidade de expor o seu trabalho na galeria de Marian Goodman, conjuntamente com Sol LeWitt, Dan Graham, Ed Ruscha, entre outros (COSTELLO, IVERSEN, 2010, p.89), entregando uma versão reformulada de *Dead Ends and Vicious Circles* (1967) agora intitulada *Misunderstandings (A Theory of Photography)* (1967-70). Este é constituído por dez impressões offset, fechadas conjuntamente num envelope (ver figura 9, página 31). Nove cartões possuem escritos à mão de algumas frases sobre fotografia — que vão de fontes distintas como Duchamp, Proust, Enciclopédia Britannica política, filosofia e ciências — escolhidas por Bochner. É importante acrescentar que, das nove frases, o autor diz ter inventado três delas, não se sabendo bem, ainda hoje, quais terão sido, com o objectivo de aumentar as já ambiguidades que a fotografia carrega. O outro cartão possui uma imagem: um negativo da mão do autor. É trabalho que suscita diversas questões relativas à ontologia fotográfica e aos seus *mal entendidos*. Num dos cartões, podemos ler uma frase de Emile Zola que diz que, na sua opinião, “não podemos dizer que vimos realmente alguma coisa até a termos fotografado”²¹, fazendo alusão às noções de fotografia como testemunho de verdade, o que contrasta, por seu turno, com a citação da Enciclopédia Britannica (presente noutro cartão), onde se lê que “a fotografia não consegue gravar ideias abstratas”²², afrontando a condição representativa do médium fotográfico: se o que ali está escrito é uma ideia abstrata, ao ser fotografada, a imagem passa a conter, de algum modo, essa mesma abstração? Esta última frase, em particular, teria já sido apresentada individualmente em 1969, com o nome *Photography Cannot Record Abstract Ideas*. Jeff

²⁰ Segundo o autor, na altura deste comentário, os trabalhos sobre fotografia de Walter Benjamin e Roland Barthes ainda não tinham sido traduzidos (Bochner, 2007).

²¹ Tradução livre de “you cannot say you have thoroughly seen anything until you have a photograph of it”.

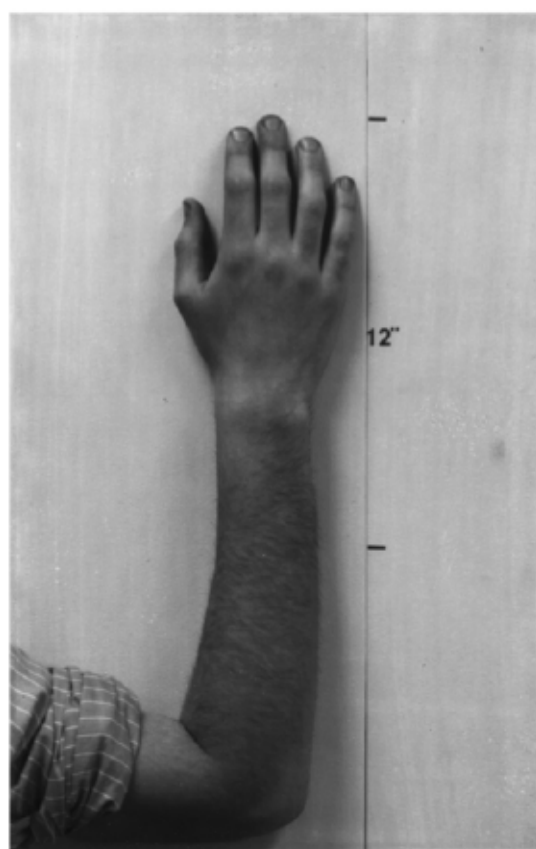
²² Tradução livre de “photography cannot record abstract ideias”.

Wall, num texto intitulado *Marks of Indifference*, afirma que a fotografia não consegue encontrar alternativas à representação, tal como as outras belas artes, pois está na sua natureza representar as coisas. Neste sentido, continua dizendo que para atingir a reflexividade necessária à arte moderna, a fotografia pode apenas colocar em jogo as sua condição de ser uma representação-que-constitui-um-objecto (Wall, 2005). Bochner desafiava assim, 25 anos antes, a segurança ontológica da fotografia, experimentando com os seus limites.

Outra peça fundamental desta obra, que joga nestes mesmos pressupostos, é o negativo da sua mão e antebraço, ao lado de uma marca de 12” (ver, em detalhe, na figura 12, em baixo). Ao olharmos atentamente a sua moldura percebemos tratar-se de uma imagem Polaroid, afirmando-se assim, paradoxalmente, como o negativo de um processo positivo — ao usar uma máquina e película Polaroid, o produto da tomada da imagem é essa mesma



[Fig.12]
Mel Bochner
Misunderstandings
(*A Theory of Photography*),
1967–70



[Fig.13]
Mel Bochner
Actual Size (Hand)
1968

imagem já no estado positivo, no papel que própria máquina entrega, sendo portanto um processo não-negativo. Neste sentido, na sua dissimulação como o negativo de um Polaroid, “estamos perante uma imagem impossível” (Costello, Iversen, 2010, p.99). É, também, uma

reutilização do seu trabalho *Actual Size (Hand)* (1968), (ver figura 13, na página anterior) tendo refotografado a imagem (positiva), produzindo assim o negativo que apresenta. Em *Actual Size (Hand)* (1968) vemos a mesma mão e antebraço, tendo sido realizada em Polaroid e recortada, posteriormente, para apresentação, excluindo ou escondendo a moldura referente a este processo.

O facto de possuírem uma marcação onde se lê 12'' (o equivalente a 30,48cm), tem também importância na reflexão de Bochner sobre fotografia, remetendo para a questão da escala. Ao notar que, mesmo existindo uma escala na imagem, essa noção era perdida devido às ampliações e reproduções que podia tomar, Bochner realiza conseqüentemente *Actual Size (Face and Hand)* (1968), um díptico com a escala 1:1, do qual faz parte uma reprodução da figura 13 (página anterior) e uma imagem da sua cara, também junto da indicação das 12 polegadas. Este tentava, com isto, representar na perfeição o referente. Entra assim num paradoxo uma vez que, ontologicamente, o referente escapa sempre à representação, deixando-nos apenas perante um índice de um índice, neste caso a fotografia da escala, e a escala (real) que se encontra ao lado do braço, o que teve grande significado para Bochner: “ao fazer isso a fotografia tornou-se o índice do índice, ou um círculo vicioso. Isso, para mim, foi o fim da fotografia”²³.

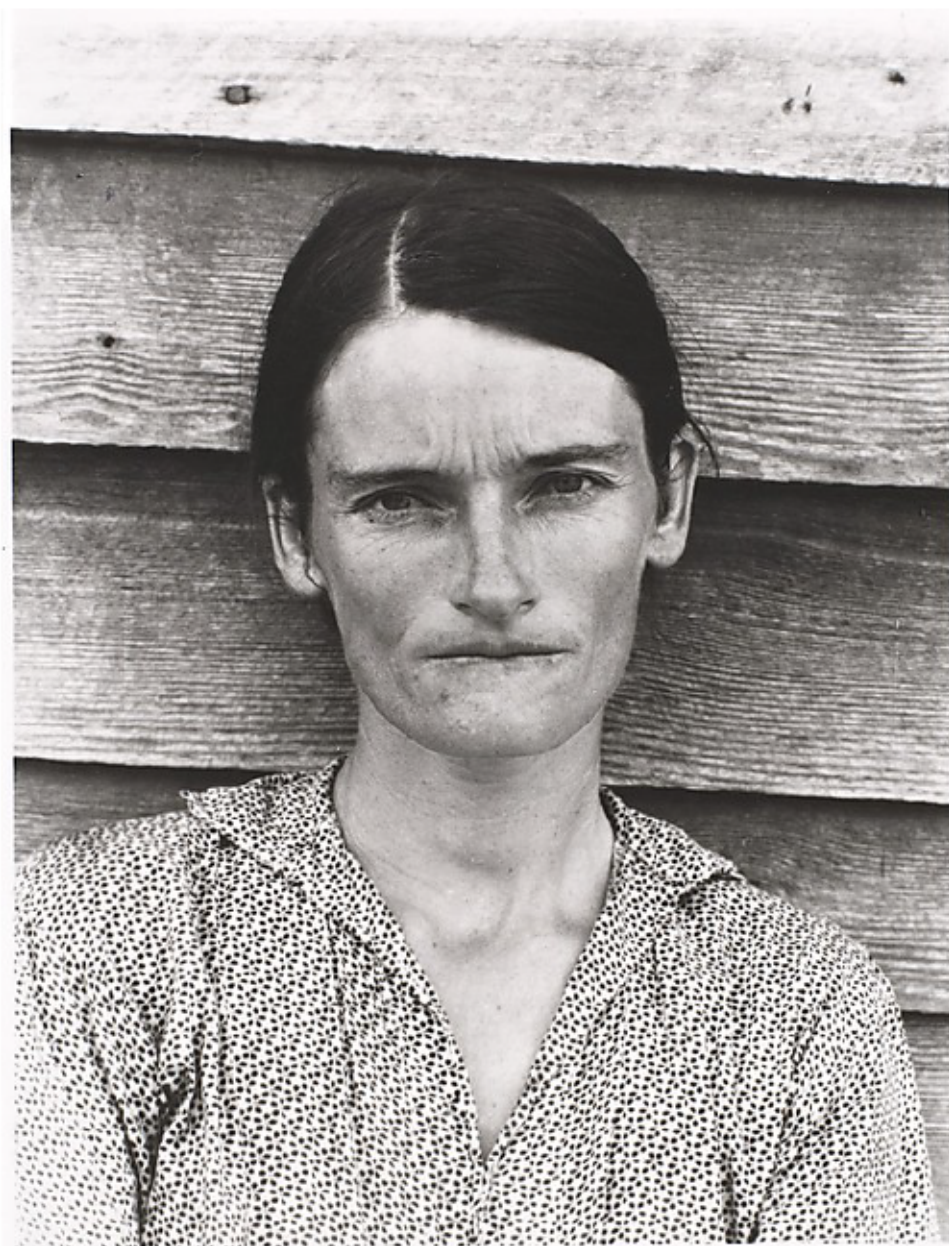
O problema mostra-se ainda mais recursivo se discutirmos o negativo que nos apresenta em *Misunderstandings (A Theory of Photography)* (1967-70), mas talvez não faça tanto sentido pensar esse maior afastamento do referente, neste caso específico. Mais importante nesta peça, é talvez a sua representação do negativo fotográfico, por um lado, e a apresentação de uma imagem verdadeira de uma ideia falsa, por outro. O negativo fotográfico representa a génese da reprodutibilidade imagética, como se da morte que Bochner atestou, tenha formulado a sua reencarnação. Expõe também, ao mostrar uma falsa ideia, a capacidade de encenação da fotografia, reaproximando a dualidade entre documento (ligado à verdade) e ficção, uma questão sempre presente, ou que sempre retorna, sobre o médium fotográfico.

Jogando ainda com *Misunderstandings (A Theory of Photography)* (1967-70), Brochner apresentou recentemente uma obra chamada *Photography Before the Age of Mechanical Reproduction* (2011), onde reutiliza o cartão com a citação da Enciclopédia Britannica para produzir seis impressões fotográficas, usando distintos processos para cada uma (da gelatina de prata ao sal). O título faz referência à obra de Walter Benjamin, *A Obra*

²³ Tradução livre de “by doing that the photograph became the index of the index, or a vicious circle. That, for me, was the end of photography” (Obrist, Antelo-Suarez)

de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica (1936), confrontando novamente a capacidade do médium fotográfico para representar o real ou o autêntico. Apesar da sua preferência pela pintura, a fotografia tomou um papel de grande pertinência no trabalho de Bochner, tomando uma postura autorreferencial, de contínua interrogação quanto às raízes e potencialidades além-pictóricas que o médium carrega.

2.1.4 A Fotografia Pós-Moderna



[Fig.14]

Sherrie Levine
After Walker Evans: 4
1981

“O que significa possuir algo e, mais estranho ainda, o que significa possuir uma imagem?”²⁴ (Sherrie Levine)

O pós-modernismo assenta numa postura de antítese perante o modernismo e todos os valores que este simboliza, procurando a negação das noções absolutas ou universais (Harvey, 1993). Apesar dos limites não serem restritivos, e da própria definição causar discussão, o pós-modernismo em fotografia está compreendido entre os anos 1970 e a viragem do século XX. Aqui, os ideais de pureza do médium, procurando a unidade e singularidade própria, são recusados, sendo o médium contaminado pelas noções de heterogeneidade e de descrença na originalidade e autenticidade das obras, levando, conseqüentemente, à desconstrução da função do autor²⁵.

O pessimismo surge assim como uma condição própria do pós-modernismo, aceitando os estados de incompletude e fragmentação como incontornáveis. A apropriação fotográfica, muito próxima de alguns ideais da colagem, emerge como um veículo recorrente à postura pós-moderna em fotografia, “mostrando a fotografia sempre como uma representação, um sempre já-visto”. As suas “imagens são furtadas, confiscadas, apropriadas, roubadas” e “o original não pode ser localizado, é sempre diferido” (Crimp, 2004, p.131). Entra ainda em jogo o deslocamento da “aura”, noção que Walter Benjamin refere no ensaio *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Mecânica* (1936) e que Douglas Crimp trás para o seu discurso. A aura, interpretada por Crimp, “tem algo a ver com a presença do original, com a autenticidade”, “com a existência única do trabalho de arte no lugar em que este por acaso esteja”²⁶. A fotografia, ao proporcionar a reprodução imagética serve o desejo das massas de “aproximar as coisas espacial e humanamente”, permitindo “à reprodução ir ao encontro de quem apreende, atualizando o reproduzido em cada um das situações” (Benjamin, 1955). A reprodutibilidade técnica, ao diluir as noções de único e autêntico, suporta conseqüentemente o desaparecimento da aura.

²⁴ Tradução livre de “what does it mean to own something, and, stranger still, what does it mean to own an image?” (Siegel, 1985).

²⁵ O ensaio *A morte do autor* (1967) de Roland Barthes segue esta linha de pensamento.

²⁶ Benjamin coloca a aura como “manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja” (Benjamin, 1955).

No pós-modernismo, a produção fotográfica coopera igualmente para a relação da fotografia com a arte, e como arte, mas só o faz destruindo, revolucionando e superando os *modus operandi* (técnicos e de pensamento) que servem essa condição. Entra aqui o reenquadramento da aura: é agora “apenas um aspecto da cópia, e não do original” (Crimp, 2004, p.131), trazida pelo artista que se apropria — e cuja presença deve ser notada.

Do leque de artistas que podemos enquadrar nesta postura, Sherrie Levine, Richard Prince e Cindy Sherman mostram-se como os pilares dos ideais pós-modernos em fotografia. Em Levine e Prince, a reciclagem imagética, através da apropriação de obras, desconstrói as funções do autor e evoca a relação entre conceito-obra na definição do valor artístico das peças. *Fountain* (1917) de Duchamp, ao ser rejeitada na exibição da Sociedade dos Artistas Independentes (tradução do francês *Société des Artistes Indépendants*) e portanto desconsiderada como obra de arte, contribuiu para a discussão em torno da definição do objecto de arte e da própria acreditação artística do uso de *ready-mades*. Do mesmo modo,

Untitled (Cowboy) (1989) (ver figura 15, à direita) de Richard Prince, apesar de ser uma fotografia de uma outra fotografia de um anúncio da Marlboro, não sendo, portanto, o seu autor original, levanta esses mesmos problemas. A questão da posse torna-se um tema central na obra, ao mesmo tempo que vai mais longe na relação de cópia, tal como está descrito na apresentação da obra pelo Museu Metropolitano de Arte²⁷: a sua imagem é a cópia (fotografia) de uma cópia (publicidade) de um mito (o cowboy),



[Fig.15]

Richard Prince
Untitled (Cowboy)
1989

brincando assim com a ubiquidade imagética e revelando as ficções criadas (em publicidade) em torno dos desejos sociais. Esta foi, igualmente, a primeira fotografia a ser vendida por um valor superior a um milhão de dólares americanos (\$1,248,000), em 2005, pela Christies²⁸.

Cindy Sherman, por seu lado, trabalha em torno de questões de representação, utilizando “a aparente veracidade da fotografia contra si mesma, para poder expor uma dimensão não desejada dessa ficção” (Crimp, 2004, p.132). Sherman desempenha todas as

²⁷ Presente online no endereço <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.272>. Última consulta a 02/02/2014.

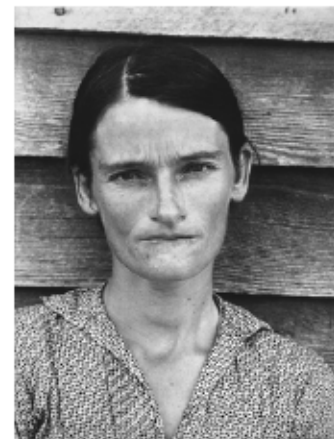
²⁸ Para referência, o valor de venda equivale a cerca de €926,000. Esta informação encontra-se disponível em http://www.christies.com/Lotfinder/lot_details.aspx?intObjectID=4597357. Consultado a 02/02/2014.

funções, sendo simultaneamente a fotógrafa, modelo, cabeleireira, maquilhadora, responsável pelo guarda-roupa e todos os artefactos que envolvem as personagens que cria. *Untitled #92* (1981) ou *Untitled #477* (2008)²⁹, são exemplos do seu trabalho, em sempre relação com questões em torno identidade, da mulher na sociedade, e da própria fotografia como veículo de representação do mundo. As suas obras mostram autorretratos, ao mesmo tempo que não o são, desconstruindo a possível transparência dos seus sujeitos — que dizem e escondem tudo, como que carcaças à espera que a nossa própria carne (aquela que olha a imagem) as preencha. Desvenda assim a impossibilidade de qualquer pretensão segura de identidade e, consequentemente, qualquer pretensão representativa. Barthes levantava no seu livro *A Câmara Clara*, estas mesmas noções, ao dizer que “a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”.

“O mundo é preenchido até sufocar. (...) Cada palavra, cada imagem, é alugada e hipotecada. E reparamos que a imagem é apenas um espaço em qua uma variedade de imagens, nenhuma delas original, choca e se mistura.”³⁰ (Sherrie Levine)

Se na legenda da figura 14 (página 38) estivesse escrito Walker Evans, *Alabama Tenant Farmer Wife* (1936), em vez de Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4* (1981), nada suscitaria estranheza. A imagem que vemos é uma cópia da fotografia de Evans (ver figura 16, à direita), refotografada a partir do catálogo de exposição *First and Last* de Walker Evans.

Levine, nascida em 1947, inicia nos anos 80 um conjunto de trabalhos em fotografia com a denominação *After [nome do artista]*, onde se incluem apropriações de Edward Weston, Alexander Rodchenko, Franz Marc,



[Fig.16]

Walker Evans
Alabama Tenant Farmer Wife
(1936)

²⁹ Escolhi estas duas obras para demonstrar, com a distância que separa a sua criação, que todo o seu trabalho se dá em torno das mesmas questões centrais.

³⁰ Tradução livre de “The world is filled to suffocating. Man has placed his token on every stone. Every word, every image, is leased and mortgaged. And we note that the picture is but a space in which a variety of images, not of them original, blend and clash”. Disponível em <http://www.aftersherrielevine.com/statement1.html>. Consultado a 02/02/2014.

Mondrian, entre outros. Este gosto pela apropriação invade também outros campos, como a literatura. Numa declaração inédita de 1980 sobre o seu trabalho, esta utiliza um excerto de um romance de Moravia³¹. Noutro exemplo, mais disfarçado, esta diz que “o significado de uma pintura não está na sua origem mas sim no seu destino. O nascimento do espectador tem de ser ao custo [à perda] do pintor³²”. Esta frase é uma adaptação daquilo que Barthes escreve no seu ensaio *A Morte do Autor* (1967), dizendo que “o nascimento do leitor tem que pagar-se com a morte do Autor”. Neste exemplo concreto, Levine corrobora o cunho pós-moderno sobre as questões da posse e dos direitos autorais. Tal como Cindy Sherman, há também uma postura feminista no seu trabalho, que confronta igualmente valores da arte e do modernismo. Enquanto Sherman levanta questões relacionadas com a identidade e objetificação da mulher, Levine apropria-se de autores exclusivamente masculinos, numa relação com os ideais de autoridade paterna. Na entrevista de 1985 com Jeanne Siegel, acrescenta também que “o desejo é sempre mediado pelo desejo de alguém³³ e que teve dificuldade em se situar no muno da arte como mulher, uma vez que este se mostra como “uma arena para a celebração do desejo masculino³⁴”.

Em *After Walker Evans: 4* (1981), Sherrie Levine parece partir de um pressuposto de saturação imagética, decidindo trabalhar sobre o material fotográfico existente. Mas o que introduz realmente Levine ao refotografar a obra de Evans? Como Tamara Trood diz no ensaio *Thomas Demans, Jeff Wall and Sherrie Levine: Deforming “Pictures”* (2009), por um lado, segundo Crimp e Solomon-Godeau, Levine ataca as fundações da estética moderna, nomeadamente a originalidade, autenticidade e a criatividade individual enquanto que, noutra perspectiva, a de Jeff Wall, as suas imagens se apresentam como um estudo dos mestres, o que envolve não uma crítica à autoria artística, mas sim a obediência à autoridade e a sua reinscrição histórica (Costello, Iversen, 2010, p.131). Levine trás para a proximidade uma imagem que carrega em si o peso da Grande Depressão americana, tendo o retrato de Allie Mae Burroughs servido o discurso sobre a pobreza em exposições e jornais, contribuindo para

³¹ “Como a porta estava apenas meio fechada, tive uma visão confusa de minha mãe com meu pai na cama, um em cima do outro. Mortificada, machucada, chocada de horror, tive a detestável sensação de ter-me colocado cega e completamente em mãos indignas. Instintivamente e sem esforço, me dividi, por assim dizer, em duas pessoas, sendo que uma, a real, a genuína, continuou por conta própria, enquanto a outra, uma bem-sucedida imitação da primeira, foi delegada a ter relações com o mundo. Meu primeiro eu continua a distância, impassivo, irônico e observador” (Crimp, 2004).

³² Tradução livre de “the birth of the viewer must be at the cost of the painter”. Texto disponível para leitura em <http://www.aftersherrielevine.com/statement1.html>. Consultado a 02/02/2014.

³³ Tradução livre de “desire is always mediated through someone else’s desire” (Siegel, 1985)

³⁴ Tradução livre de “an arena for the celebration of male desire”. IDEM, *Ibidem*.

as reformas agrícolas que o estado acabaria por implementar. Excluindo a renovação ética que pode ressuscitar no observador, esta presença, fotograficamente, lembra-nos que não é a original, mas vai mais longe, colocando a tomada da fotografia como uma cópia já em si — “o desejo de representação só existe na medida em que nunca é preenchido, na medida em que o original é sempre diferido. É somente na ausência do original que a representação de pode dar. E a representação dá-se porque já existe no mundo como representação” (Crimp, 2004, p.132). As imagens fotográficas já existem no mundo, antecipando o seu registo. Nesta postura que referencia a própria fotografia, Levine carrega nas suas obras uma preocupação face ao papel da fotografia na sociedade, à sua força, presença e funções.

2.1.5 Neo-Pictorialismo (desde os anos 80)



[Fig.17]

Joan Fontcuberta
Orogènesi: Atget
2004

De modo a enquadrar as especificidades do neo-pictorialismo vamos, primariamente, contextualizar o que simboliza o pictorialismo, para facilitar o entendimento e as renovações desta nova abordagem.

O pictorialismo foi uma tendência da segunda metade do século XIX e inícios do século XX, encorajada por Henry Peach Robinson com o seu livro *Pictorial Effect in Photography* (1869). O objectivo era inscrever um olhar artístico nas imagens, fugindo a um modo mais direto de fotografar — e considerado, além de mecânico, factual, na altura. Uma das razões que levou ao aparecimento do pictorialismo foi a introdução da câmara compacta da Kodak, aumentando exponencialmente a quantidade de pessoas a fazer uso da fotografia para registar os acontecimentos das suas vidas. Robinson sugeria o uso de técnicas influenciadas pela pintura como o foco suave, as questões de tonalidade e balanceamento dos elementos no quadro fotográfico, a manipulação dos negativos ou a encenação, de forma a introduzir uma carga emocional ou melancólica na imagem (Roseblum, 1997).

Alfred Stieglitz, o porta-voz desta prática na América, sugeria uma diferença entre fotografia e quadro (tradução de *photograph* e *picture*, respectivamente), estando o segundo relacionado com a ascensão artística da imagem. Demonstrava ainda a importância na observação da natureza, ao dizer que “a atmosfera suaviza todas as linhas; gradua a transição da luz para a sombra; é essencial para a reprodução do sentimento de distância. (...) Assim, o que a atmosfera é para a natureza, o tom é para o quadro”³⁵ (Stieglitz, 1892), num claro incentivo ao uso artístico da imagem. O pictorialismo remete também para uma postura que valoriza a obra única à reprodução mecânica e o autor face ao operador.

O neo-pictorialismo localiza-se posteriormente ao ano de 1980, surgindo em simultâneo com o aumento de interesse pelas técnicas do final do século XIX. Para Henri Peyre, fotógrafo e professor, esta tendência estabelece uma atualização da subjetividade criativa e do gesto artístico, combinando materiais para negar o carácter suave da película fotográfica e enveredar uma restauração estética do belo. Ao sobrevalorizar o gesto sobre a técnica, renova também a aura benjaminiana e o sentido da obra única e autêntica, possibilitando um novo acesso à arte. Assenta igualmente nas convenções culturais para iludir, servindo-se de situações do banal e do vulgar em abordagens que se (con)fundem com

³⁵ Tradução livre de “atmosphere softens all lines; it graduates the transition from light to shade; it is essential to the reproduction of the sense of distance”. (Stieglitz, 1892)

o kitsch ou o pastiche. Algumas obras que se enquadram na tendência neo-pictorialista são, por exemplo *Le bouquet d'Alexis*, da série *Summer Camp* (1976-1981) de Bernard Faucon (ver figura 18, em baixo), *099Untitled* (1991) de Teun Hocks, *Lung II* (1983-2006) de Boyd Webb (ver figura 19, em baixo) ou *Fresh Hybrid* (2008) de Sandy Skoglund. O trabalho nasce numa mistura de géneros e ferramentas, que articulam o objectivo e subjetivo e entram no campo da obra híbrida.



[Fig.18]

Bernard Faucon
Le bouquet d'Alexis (Summer Camp)
1976-1981



[Fig.19]

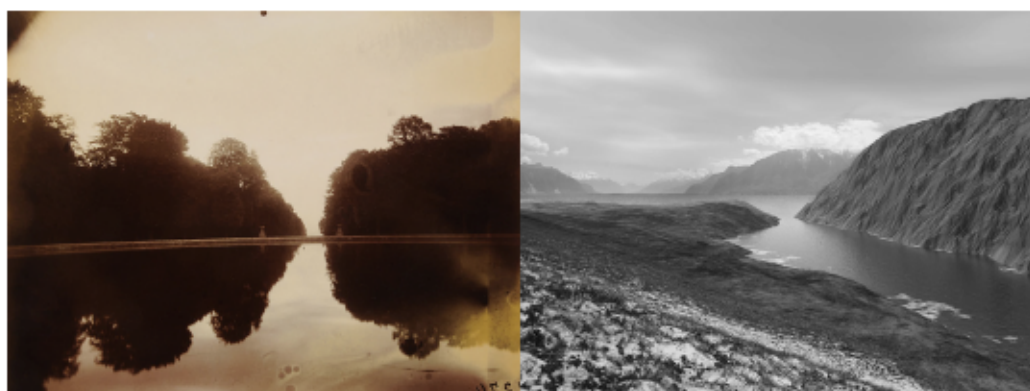
Boyd Webb
Lung II
1982-2006

A obra escolhida para analisarmos aqui foi *Orogènesi: Atget* (2004) (Fig.17, página 44) de Joan Fontcuberta, um artista, professor, crítico, ensaísta e promotor de arte, que trabalha em torno da fotografia. Numa entrevista filmada para o Fórum Latino Americano de São Paulo, a 23 de outubro de 2010³⁶, Fontcuberta indicava uma divisão entre fotografia “decorativa” e uma que “ative consciências”, posicionando-se no segundo grupo, assumindo assim uma postura reflexiva diante do médium. O título da obra, *Orogènesi*, ou orogénese em português, remete para o conjunto de processos vinculados à formação das montanhas. Quando comparamos a imagem da figura 17 com as obras de Webb ou Faucon, esta parece apresentar um menor espetáculo visual, no sentido em que nos aparenta mostrar uma paisagem registada a preto e branco, descoberta de construções internas: do uso de materiais, do trabalho de cor ou da exposição denunciada da imaginação. Parece sim, e apenas, aproximar-se duma atitude que se encontra entre o pastiche e o kitsch — o primeiro pela imitação de um estilo paisagístico próximo de, por exemplo, Ansel Adams, e o segundo por

³⁶ É possível consultar a entrevista, online, em <http://www.youtube.com/watch?v=LCByiio0adQ>.

jogar com as noções estéticas de belo que a nossa cultura admite perante uma paisagem, que facilmente nos prende a atenção. Trata-se de uma ilusão, assente em pressupostos culturais e em problemas do médium fotográfico, que explicarei em seguida, o que justifica também a nossa colocação deste trabalho, e do próprio Fontcuberta, no campo neo-pictorialista.

Neste projeto, o autor recorreu a um programa informático chamado *Terragen*³⁷, desenvolvido para usos militares, que analisa dados cartográficos e os transforma em cenário paisagísticos tridimensionais (3D). Ao invés de inserir o tipo de dados normal, e sugerido pelo software, Fontcuberta usou imagens de obras de pintores e fotógrafos, criando assim cenários virtuais, inexistentes. Fala delas como alucinações computacionais, que nascem de dados alfanuméricos, ordenados dentro dos limites e parâmetros que o próprio programa possibilita. “São paisagens além da influência do tempo, congeladas numa época geológica incerta, sem qualquer traço de cultura ou civilização. (...) são paisagens sem memória — com exceção da memória da arte”³⁸. Ao serem criadas a partir de um computador, a única memória que possuem é a da arte, pelo simples facto de partirem de obras de artistas para serem geradas. *Orogènesi: Atget* (2004) faz parte de uma série³⁹ que compreende muitas outras imagens. Escolhi esta obra, em particular, por ter sido criada a partir de uma fotografia, *Saint-Cloud* (1926) de Eugène Atget, e de não ser das mais denunciativas da série, permitindo assim uma maior confusão entre o real e o virtual.



[Fig.20]

Do lado esquerdo a imagem de Atget e à direita a imagem de Fontcuberta.

³⁷ A versão mais recente deste software pode ser encontrada em <http://www.planetside.co.uk/>.

³⁸ Tradução livre de “landscapes beyond the influence of time, frozen in an uncertain geological age, without any trace of culture or civilization (...) they are landscapes without memory—well, with the exception of the memory of art”. Entrevista de Marc Feustel a Joan Fontcuberta, publicada a 2 de Dezembro de 2010, relativa à exposição *Landscapes without memory*, na Photography Museum Amsterdam (FOAM). <http://www.eyecurious.com/interview-joan-fontcuberta-landscapes-without-memory>. Consultada a 06/02/2014.

³⁹ É possível ver parte da série na página pessoal de Fontcuberta, em <http://www.fontcuberta.com/>.

A entrada no campo do digital levou a que se confrontasse o que significa falar em fotografia. Se esta implica “arte de fixar a imagem de qualquer objecto numa chapa ou película com o auxílio da luz”⁴⁰, as imagens registadas a partir de píxeis não entrariam neste campo. Em génese, a formação de imagens é diferente, sendo que a reacção à luz é dada em materiais emulsionados, no caso da película, e por píxeis que reagem eletricamente, levando a cálculos alfanuméricos que formam a imagem, no caso digital. Inicialmente, o termo fotografia digital serviu (e ainda serve) a diferenciação, para os mais cépticos. Hoje referimos a fotografia para ambos os fenómenos — analógico e digital. É plausível que isto se tenha dado em consequência da expansão e acessibilidade de máquinas fotográficas digitais e a sua introdução nos mais diversos acessórios tecnológicos, como telemóveis, fazendo lembrar o aparecimento da câmara compacta da Kodak. Por outro lado, a condição de representação do real que a fotografia carrega desde a sua génese, com todos os pressupostos de verdade que daí podem advir, pode ter tomado parte nesta aceitação do digital no campo global da fotografia. Continua igualmente a manter a sua reprodutibilidade (e a exponenciá-la).

Em *Orogènesi: Atget* (2004), Fontcuberta observa e serve-se do papel cultural da paisagem, o fenómeno de “glorificação das montanhas como símbolos de realização espiritual e purificação”⁴¹, estando o próprio software usado direccionado, quase como uma consequência cultural, para tornar as suas criações montanhosas espetaculares. Este não necessitou de usar uma câmara fotográfica, gerando as imagens a partir da leitura informática de outras obras. Além do jogo com as noções estéticas em torno da paisagem e de procurar expor as armadilhas que a era tecnológica traz para a produção imagética, o seu trabalho pode levantar uma questão muito mais crítica para a fenomenologia fotográfica. Na sua natureza, como diz Arnheim (1974), esta “adquire algumas das suas propriedades visuais únicas através da técnica do registo mecânico” e “fornece ao observador um tipo de experiência específico, que se baseia no facto de ele estar consciente da origem mecânica da imagem”, sendo que, conseqüentemente, “a sua convicção de que a imagem foi produzida por uma câmara influencia profundamente o modo como ele a vê e utiliza”. O que se coloca aqui em jogo é a dialéctica entre algo fotográfico e algo sobre fotografia. Falar sobre fotografia não implica necessariamente que se produza algo fotográfico, enquanto que algo fotográfico, pela sua condição inicial, falará, de algum modo, sobre fotografia.

⁴⁰ Definição de “Fotografia” pelo Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2014, *In* <http://www.priberam.pt/DLPO/fotografia>. Consultado em 06/02/2014.

⁴¹ Tradução livre de “there is a glorification of the mountains as symbols of spiritual achievement and purification”. (Feustel, 2010)

Orogènesi: Atget (2004) parece flutuar no limbo entre ambas as noções: fala sobre fotografia e parece fotografia mas, não nascendo a partir de luz, registada numa superfície através de um aparelho, será que o é? Será que apenas a vemos e aceitamos como tal por estar mais próximo das questões ontológicas da fotografia, ou seja, por ser uma imagem que imita os processos da máquina fotográfica, criando uma paisagem que nos aparenta ser o reflexo de um espaço real? A postura de Fontcuberta estimula aqui a fotografia como que ao reflexo da sua própria orogénese, num diálogo entre os processos que a definem e aqueles que a rejuvenescem.

2.1.6 Mestiçagem (desde os anos 80)



[Fig.21]

Georges Rousse
Metz
1994

A mestiçagem surge no contexto contemporâneo pós-moderno para circunscrever uma hibridização específica: a das obras fotográficas com as artes plásticas. Falamos de, por exemplo, fotografias-pinturas, fotografias-esculturas, fotografias-vídeos. A mestiçagem fotográfica parte da condição do próprio médium para absorver características das outras artes, ora aproximando-se dos valores estéticos académicos (carregando uma certa nostalgia), como observamos nas fotografias-pinturas ou fotografias-escultura, ora numa atitude que busca questões mais atuais, como a fixação e o movimento, no cruzamento fotografia-vídeo ou fotografia-cinema.

Possui alguma proximidade com as obras neo-pictorialistas, cuja mistura de técnicas está mais ligada ao gesto⁴², bem como da colagem dos anos 1920, distinguindo-se desta em várias frentes: a colagem está ligada a uma noção *avant-garde* enquanto que a mestiçagem carrega os valores do pós-moderno; a dialética fotográfica joga agora menos com o texto, afastando-se também das relações com a informação e a política, para abrir espaço às artes plásticas e à crítica (e autocrítica). Neste sentido, faz lembrar o maneirismo, pela sofisticação intelectual e as características artificiais (em oposição às naturais), “favorecendo uma tensão e instabilidade composicional”⁴³ (Finocchio, 2000). Liu Bolin, ao fundir, através da pintura, o seu corpo com os fundos que fotografa (ver *Liberty leading people*, 2013), Roberto Pellegrinuzzi ao resgatar, com o uso de várias camadas imagéticas, a tridimensionalidade à bidimensionalidade fotográfica (ver a série *Constellation*, 2009) ou Gregory Crewdson (ver *Untitled Blue Period*, 2005) que evoca na imagem os mecanismos do cinema, como que num retorno de ciclo⁴⁴, são vários exemplos de autores que cruzam as diversas artes em torno da fotografia. Na imagem de Crewdson que sugiro como exemplo e que é possível observar na figura 22 (página seguinte), é importante reparar no detalhe e minúcia com que coloca os elementos em jogo. Um dos pormenores a ter em atenção é a caixa azul que se encontra na mesa de cabeceira e se vê por uma porta entreaberta, onde se lê “picture puzzle” (ver figura 23, na página seguinte), que remete para a autoconsciência da construção da sua imagem, tal como um puzzle.

⁴² De modo lógico, pelos limites das várias tendências não serem muito restritivos, é possível encontramos autores que podem ser inseridos tanto numa, como noutra, sendo um desses casos, por exemplo, Boyd Webb.

⁴³ Tradução livre de “generally favored compositional tension and instability”. (Finocchio, 2000).

⁴⁴ Refiro-me aqui ao facto de a fotografia preceder o cinema e se encontrar na sua génese.



[Fig.22]

Gregory Crewdson
Untitled Blue Period
2005



[Fig.23]

Detalhe "picture puzzle" de
Gregory Crewdson
Untitled Blue Period
2005

Georges Rousse, cuja imagem *Metz* (1994) abre o subcapítulo, estabelece um diálogo entre fotografia, pintura e arquitetura. Rousse parte de um espaço normalmente abandonado para pensar a imagem. Serve-se, numa primeira fase, de uma máquina Polaroid e um caderno onde desenha e pinta, estruturando a obra mentalmente, antes de a conceber na prática. Se aparenta, num primeiro olhar sobre a sua obra, que se tratam de imagens fotográficas de espaços onde este cola ou monta, posteriormente, elementos gráficos como as formas de cor de *Nice* (1998) ou o texto de *Genève* (2003), caímos numa falsa leitura, simultaneamente possibilitada e impossibilitada pela máquina fotográfica e o ponto de vista que mostra. Os títulos das suas obras indicam apenas o local e o ano em que estas foram produzidas, pelo que é normal encontrarmos várias com denominações idênticas. *Metz* (1994), patente na figura 21 (página 50), partilha o nome com outras duas fotografias. Na biografia disponibilizada na página de internet de Rousse é possível perceber a sua postura perante a fotografia, através de uma descrição onde se lê: "a imagem fotográfica final perturba as nossas convicções e hábitos visuais, apresentando três tipos de espaço: o espaço real, onde este faz a instalação; um espaço imaginário e utópico, inventado pelo artista e cuidadosamente construído no local escolhido; e um novo espaço, visível unicamente da posição onde clica no obturador da câmara, e que existe apenas na foto"⁴⁵. No filme *Bending Space: Georges Rousse and the Durham Project*

⁴⁵ Tradução livre de "the final photographic image perturbs our visual habits and convictions by presenting three kinds of space: the real space, where he makes his installations; an imaginary utopian space, which the artist invents and then carefully builds at his chosen site; and a new space that is visible from only one spot when he clicks the camera shutter, and exists only in the photo". Disponível [em-linha] no endereço www.georgesrousse.com/english/informations/biography.php. Consultado em 14/02/14.

(2006), é possível observar o seu método de trabalho e a sua relação com a câmara, na construção de uma série de imagens em Durham.⁴⁶

Metz (1994) apresenta-nos um círculo verde, posicionado no centro da imagem, cujo interior apresenta a profundidade do espaço e onde os pilares se encontram distorcidos. Fora do círculo, é possível perceber parte do espaço, com uma entrada de luz à direita e paredes desgastadas. Numa primeira análise, a distorção do círculo é estranha uma vez que parece afetar apenas os pilares, permanecendo o chão, as vigas do teto e as paredes laterais, com a verticalidade e perspectiva aparentemente corretas. Conhecendo o seu processo, somos levados a considerar a deformação como uma construção interna, elaborada no próprio espaço, daquele modo, sendo que o pilar que se encontra em primeiro plano, do lado esquerdo, serve também a forma do círculo. O pedaço de parede que encontramos junto ao lado direito do círculo parece cortado à forma certa, permitindo ver uma outra entrada de luz, de outro modo apenas percebida pelos reflexos no chão. Já a pintura, de tom verde, formando uma forma perfeita, terá sido elaborada em perspectiva, com base no quadro escolhido pela colocação da câmara fotográfica naquele local, naquela direção.

Nas figuras 24 e 25 (em baixo) apresentamos duas imagens de *Metz (II)* (1994)⁴⁷, onde é possível constatar a importância da câmara no trabalho de Georges Rousse, que serve como referência para a construção das obras. Na figura 24 observamos uma pintura sobre o



[Fig.24]
Georges Rousse
Metz (II)
1994



[Fig.25]
Vista lateral de
Georges Rousse
Metz (II)
1994

⁴⁶ O trailer está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=cnwTgXymWf0>. É possível saber mais sobre o projeto em Durham em <http://www.rousseprojectdurham.com/>. Consultado em 14/02/14.

⁴⁷ A imagem possui o mesmo nome que a da figura 21, pelo que a colocação do "II", após o nome/local, serve para facilitar a distinção.

espaço, num jogo de cor que lembra uma versão mais complexa de Mondrian. Esta ocupa um retângulo perfeito, e as cores parecem translúcidas, permitindo descortinar igualmente o restante espaço. A figura 25 (página anterior), por sua vez, mostra a mesma obra de um outro ponto de vista, neste caso lateral. De repente, o retângulo perfeito desmoronou-se, aparecendo fragmentado e distorcido. Os antes quadrados de cor são agora retângulos esticados ou formas desconexas, denunciando a necessidade da posição certa, e única, para a experiência. A obra apenas faz sentido da posição em que se escolhe, com a máquina, o quadro.

Em Metz (1994), há particularidades que a colocam em confronto com o próprio médium que as permite existir. Por um lado, a forma circular remete irremediavelmente para a fisionomia do olho e da lente fotográfica, expondo a dialética homem-máquina necessária à produção fotográfica, e expondo igualmente a questão do ponto de vista que é apresentado (e que foi escolhido em diálogo com o espaço). Em segundo lugar, a distorção que existe nos pilares do interior do círculo relembra o peso que a escolha do plano tem no ato de fotografar: a escolha implica necessariamente a exclusão. Lembra-nos também da possibilidade da máquina, com a lente e o corpo que lhe dá forma, permitir o erro ou transformação do real, ao operar algum tipo de distorção imagética por consequência óptica, ou variar as cores devido às sensibilidades e calibrações da película ou sensor. A postura de Rousse evoca a fotografia como experiência mediada, criando um mundo que apenas existe para a máquina, descendendo simultaneamente dela.

2.1.7 A Forma-Quadro (desde os anos 80)



[Fig.26]

Jeff Wall
Picture for Woman
1979

O termo Forma-Quadro⁴⁸, configurado aqui como tendência fotográfica, provém do termo *Forme Tableau*, cunhada por Jean-François Chevrier no seu texto *Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie* (1989). Esta representa uma nova forma de leitura da imagem fotográfica, da relação entre obra e espectador. A exibição da fotografia não se dá como uma mera impressão de imagens, que se organiza posteriormente para um livro ou para uma parede no contexto de uma exposição, passando a ocupar uma dimensão onde a imagem é pensada diretamente para a parede da galeria ou do museu. Há também um importante atributo que potencia esta intenção: o aumento do tamanho das imagens, do quadro (Fried, 2008 pp, 16-17). Ao partir daqui, é conseqüentemente invocada uma outra distância no confronto dos espectadores com as imagens-objecto, que contrasta com os processos habituais de apropriação, leitura ou projeção das imagens fotográficas (Chevrier, 2003, p.116), que se dão em formatos pequenos, livros ou outras publicações e mecanismos de disseminação. A construção destas imagens-objecto explora quer o espaço em que são recebidas quer a própria percepção fotográfica, estando assim fortemente ligada à autorreflexão sobre o médium, por partir da consciência das condições próprias ao mesmo. Neste sentido, vemos esta tendência recuperar também as noções de encenação das *tableau vivant* do século XIX — podendo estabelecer ligações ao género da fotografia encenada — e servir-se dos pressupostos culturais de fotografia, tal como acontece no neo-pictorialismo.

Dominique Baqué (1998) afirma que esta noção de foto-quadro, que surge nos anos 1980, encontra a sua expressão em críticos como Jean-François Chevrier ou artistas como Jeff Wall e Jean-Marc Bustamante. Considera também que a forma-quadro deve responder ao critérios de delimitação clara de um plano, frontalidade e constituição de um objecto autónomo (Baqué, 1998, pp.53-54). Andreas Gursky, Thomas Struth (ver exemplo de trabalho na figura 27, à direita), Edward Burtynsky ou Patrick Tosani são exemplos de artistas que também englobam esta atitude fotográfica.



[Fig.27]

Thomas Struth
Art Institute of Chicago II
 1990

⁴⁸ Tradução direta, do autor, do termo francês “forme tableau” (Chevrier, 1989).

Picture for Women (1979), a obra do artista canadiano Jeff Wall (ver figura 26, página 55) escolhida aqui para análise, representa “um marco na transição da fotografia, como forma de arte, da impressão em (e para) papel, para as paredes da galeria”⁴⁹. “É uma das primeiras tentativas em que Wall conseguiu, através do uso de transparências montadas em caixas de luz, afrontar as normas da fotografia, referenciando tanto a cultura popular (os sinais luminosos, o cinema, a publicidade) como a escala das pinturas clássicas”⁵⁰. “A tridimensionalidade da caixa de luz confere-lhe, igualmente, uma presença escultural, que tem impacto na orientação física do espectador e na sua relação com a obra”⁵¹. Possui uma dimensão de 1,425 metros de altura por 2,045 de largura e foi inspirada pela obra *A Bar at the Folies-Bergères* (1881-2) de Edouard Manet (ver figura 28, em baixo), recriando a sua estrutura interna.



[Fig.28]

Edouard Manet
A Bar at the Folies-Bergères
1881-2

⁴⁹ Tradução livre de “marks the transition of photography as an art form from the printed page to the gallery wall”. In <http://davidcompany.com/jeff-wall-picture-for-women/>. Consultado a 23/02/2014.

⁵⁰ Tradução livre de “Wall considers these two large-scale works to be his first successful attempts to challenge the norms of photography through the use of transparencies mounted in lightboxes. In doing so, he references both popular culture (the illuminated signs of cinema and advertising hoardings) and the sense of scale he admires in classical painting”. Informação retirada do texto que se refere à sala 1 da exposição retrospectiva do autor na Tate Modern (21 de Outubro de 2005 — 8 de Janeiro de 2006). In <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/room-guide/jeff-wall-room-1>. Consultado a 23/02/2014.

⁵¹ Tradução livre de “As three-dimensional objects, the lightboxes take on a sculptural presence, impacting on the viewer’s physical sense of orientation in relationship to the work”. Ibidem.

Em *Picture for Women* (1979) vemos uma sala, que parece ser a de um estúdio ou de um espaço de aulas, com paredes brancas, uma mesa com alguns objetos, cadeiras dispersas e, mais próximo dos personagens, dois tripés, que deduzimos segurarem a iluminação da cena, separando igualmente a imagem em três partes. Do lado esquerdo vemos uma mulher que nos olha frontalmente, destacada com uma maior intensidade luminosa. No meio da imagem vemos uma câmara, cuja presença nos faz perceber (ou pelo menos pensar) que à sua frente se encontra um espelho que reflete a cena que vemos e que esta fotografa. Percebemos que a mulher que nos observa, o faz porque encara a lente. À direita vemos o fotógrafo, com o disparador na mão, olhando para a modelo feminina.

Na obra de Manet (ver figura 28, na página anterior), a modelo e os objetos (garrafas, flores, laranjas) que se encontram na bancada aparecem duplicados. Sem querermos entrar em questões sobre a veracidade da representação dos objetos no reflexo, são-nos mostradas as costas dos mesmos, o que denuncia, mais do que a presença do homem, do público e dos outros elementos que também vemos, que estamos perante um espelho. Mesmo os elementos que não aparecem em duplicado jogam em conformidade com a estrutura refletiva de um espelho. Já em *Picture for Women* (1979), a imagem não nos apresenta nada em duplicado. Talvez ampliando-a e procurando na lente da câmara fotográfica o reflexo do reflexo do espelho, ou mesmo nas janelas do fundo, poderíamos encontrar essa duplicação dos elementos que denunciaria, de imediato, a existência de um espelho.⁵² Ainda assim, acreditamos que o que vemos é um reflexo por observarmos a presença de uma câmara no centro da imagem, que tomamos como aquela que regista a imagem. O pequeno desfoque que o cabo possui parece denunciar o momento em que o autor clicou para soltar o obturador, contribuindo para a opinião de que a câmara que vemos é a mesma que regista a imagem, sendo assim o duplo que revela o espelho. A imagem parece mostrar-nos uma obra-processo, onde vemos o próprio autor no ato de fotografar e, em simultâneo, a câmara a olhar para si mesma. No entanto, pensando de outro prisma, esta imagem poderia ter sido registada por uma outra câmara, diferente da que vemos, posicionada em frente à cena apresentada, criando assim uma ambiguidade na imagem.

As “estratégias e os hábitos do olhar” (I Romia, 2008, p.361) aparecem também no centro desta obra. O espectador observa e é simultaneamente observado no jogo de olhares que a imagem produz, através da frontalidade da câmara. A mulher olha a lente e

⁵² Falamos disto na abordagem do registo direto do que a câmara vê, excluindo as possibilidades de inserção, através de montagens ou edições posteriores, esses elementos.

consequentemente quem a vê, levando “a experiência da própria obra para a sala onde está o espectador” (I Romia, 2008, p.359). Assim, Jeff Wall cria uma tensão onde aquele que vê é simultaneamente observante e observado, espectador e máquina fotográfica, colocando a fotografia em jogo consigo mesma e com o mundo, numa ambiguidade de papéis onde a fotografia se vê central.

2.2 Da imagem ao processo

2.2.1 A noção de Ato Fotográfico

Facilmente se compreende que a fotografia, enquanto prática, possui uma estreita ligação com o desejo: há algo, nos estímulos do mundo, que nos promove a vontade de fotografar. Esse registo do mundo, que fazemos através da máquina fotográfica, enquadra um determinado espaço e tempo. Importa aqui, mais do que perceber como e de onde surgem os impulsos que nos levam a fotografar (deixemos isto para uma sociologia e psicologia da imagem), compreender o que constitui ou representa o ato fotográfico.

Um ato, em si, implica sempre uma ação, estando portanto relacionado com questões do tempo e das suas dinâmicas. Quando falamos em ato fotográfico, não nos referimos somente ao momento onde o clique faz disparar o obturador e registar a imagem. É necessário pensar nessa imagem como uma “imagem-ato” (Dubois, 2010, p. 54), que envolve um antes e um depois. A ação fotográfica inicia-se num momento anterior, entre o estado inconsciente em que observamos e atentamos o mundo e o momento em que nos nasce o desejo de registar ou criar algo fotograficamente. Termina, depois, algures entre a tomada da imagem e a sua recepção. A “separação tradicional entre o produto (a mensagem acabada) e o processo (o ato gerador) já não é aqui pertinente” (Dubois, 2010). Por outras palavras, não nos interessa separar a imagem registada de toda a circunstância que a faz existir e ser vista e lida.

Partindo disto, para que consigamos enquadrar esta noção de ato fotográfico com as posturas de autorreferencialidade fotográfica, é ainda necessário ampliar o entendimento do que constitui o produto fotográfico. Parece, à luz desta análise, limitado, ou mesmo castrador, pensar que o resultado se encontra somente ligado à instantaneidade da imagem em si, formada pela luz mediada pela máquina, preso ao negativo fotográfico e posteriormente à sua impressão em papel. Entram também aqui em jogo todas as obras artísticas, performances ou instalações, iminentemente fotográficas, cujo processo de pensamento que as sustenta e a sua própria concretização estabeleçam tensões em torno do médium. Limamil, artista português, trabalha sobre a fotografia e as suas possibilidades extravisuais, afirmando que este é “também toque, odor e som”⁵³. Os seus *Limogramas*⁵⁴ são formados por papel fotossensível e outros objetos (muitos deles diretamente ligados ao laboratório fotográfico), apresentando-nos

⁵³ Retirado de <http://centrodasartesdoespectaculo-sv.blogspot.pt/2013/11/exposicoes-rute-rosas-limamil.html>. Consultado a 27/02/2014.

⁵⁴ Cf. *Limogramas* em <http://limamil.org/Limamil/LIMOGRAMAS.html>. Consultado a 27/02/2014.

pequenas esculturas que tentam fundir a imagem com aquilo que esta representa, fugido à sua bidimensionalidade. Em *World Skin, A photo Safari in the Land of War* (1997)⁵⁵ Maurice Benayoun apetrecha o público com câmaras e os coloca numa viagem num espaço tridimensional, onde o sujeito ou objetos que vão sendo fotografados de determinada perspectiva são consequentemente substituído por silhuetas brancas, posicionando assim, esta instalação, o ato fotográfico como uma ação de extinção e não de registo. Como o próprio diz, o conteúdo neutro que sobra da imagem, nesta instalação, aparece como a “consciência” que impede o esquecimento, retirando à fotografia o papel de preservar a “memória” daquilo que regista. *Berührung*⁵⁶ 12 (1981) é uma peça de Markus Raetz, que mistura fotografia e escultura para criar relações entre a imagem e o referente, invocando questões sobre a presença, representação ou o espelho fotográfico. Aqui, a imagem impressa representa apenas parte da obra (e consequentemente parte do ato). É também claro, em quase todo o trabalho escultural de Raetz, os estudos e experiências em torno da perspectiva⁵⁷, noção que facilmente englobamos no discurso fotográfico.



[Fig.29]
João LimamiL
Limograma



[Fig.30]
Markus Raetz
Berührung 12
1981

⁵⁵ É possível consultar a obra em <http://www.benayoun.com/projet.php?id=16>. Consultado a 27/02/2014.

⁵⁶ Também referenciada como *Contact*, por tradução do alemão para o inglês.

⁵⁷ Isto está presente em obras como *Yes-No* (2003), *(Untitled) Nach Man Ray* (2005) e *Metamorphose I* (1991/2005).

Quando referimos que a instantaneidade do registo limita uma percepção mais ampla do produto fotográfico — e em consequência, do ato fotográfico — estamos a falar concretamente das práticas que são, por natureza, instantâneas, ou seja, aquelas onde o corpo-máquina reage espontaneamente ao mundo e aos desejos que deflagram deste, induzindo-o a fotografar. Entra aqui em jogo a questão do tempo, em óbvia relação com outros aspectos, como os próprios interesses do sujeito-fotógrafo. A toma das imagens mostra-se mais importante para uma análise sobre a autorreferencialidade fotográfica na vertente em que existe fruto de uma reflexão mais densa, ao invés daquela onde o pensamento se mostra resumido a uma ação-reação aos estímulos.

O tempo mostra-se uma necessidade central para criação e maturação conceptual, sendo igualmente um vector-chave do processo fotográfico. Neste contexto, não poderíamos deixar de referenciar a obra de Hiroshi Sugimoto, que com as suas extensas exposições nas salas de teatro e cinema cria imagens onde o único sobrevivente no espaço é o próprio tempo transfigurado em luz (ver figura 31, na página seguinte). José Luis Neto, artista português, possui igualmente uma obra onde é visível a proximidade com as questões do tempo, explorando os limites do registo fotográfico (ver figura 32, na página seguinte). *Chromatic Fantasy* (2002) mostra-nos uma face esticada temporalmente, através de uma longa e enigmática imagem horizontal. A técnica usada parece reter, na imagem final, pouca ligação com a realidade fotografada, distendendo e diluindo a face. Em *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)* (1971), John Hilliard produz uma multiplicidade de registos, onde a ideia elimina ou controla o desejo, direcionando-o, como podemos ver, para a constituição de uma única obra onde a mecânica fotográfica se mostra central.

O ato fotográfico engloba ainda uma dinâmica comunicativa, interna e externa, que nos faz colocar em jogo a recepção da peça artística (e fotográfica, na especificidade da nossa análise). Se a criação implica um autor, que em relação com os seus interesses e questões procura materializar uma obra que as explore, explique ou corrobore, a recepção, por sua vez, dinamiza essa mesma obra nas linguagem do mundo, podendo abrir espaço a uma pluralidade de analogias. Assim, “o artista não cumpre sozinho o ato da criação”, sendo que “o próprio processo carrega esse futuro diálogo entre artistas e o receptor” (Salles, 1998, p.47)⁵⁸. Ao

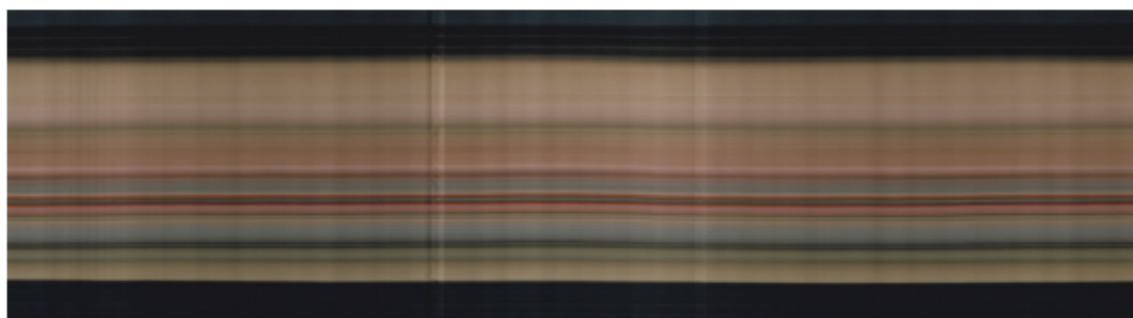
⁵⁸ Na pequena entrada do seu livro denominada “Receptor”, Salles cita outros autores como Marcel Duchamp, Emersto Sábato ou Jorge L. Borges para reforçar a importância da existência de um público receptor para as obras.

expandir o entendimento do ato para considerar também o seu processo e a sua recepção, não ficando apenas no momento em que o “clique” fotográfico ou a finalização da obra acontece, abrimos novos espaços de ação discursiva.



[Fig.31]

Hiroshi Sugimoto
Cinerama Dome, Hollywood
1993



[Fig.32]

Detalhe de
José Luis Neto
Chromatic Fantasy
2002

2.2.2 O deslocamento do objecto do discurso

Uma fotografia ou obra artística fotográfica, depois de concretizada, ganha níveis de independência face ao seu autor e aos possíveis propósitos que a fizeram nascer. Basta pensarmos que, pelas qualidades abstratas ou subjetivas que os produtos artísticos podem possuir, sejam eles imagens ou instalações, as ideias que inicialmente desejamos transmitir podem não ser evidentes ou claras para quem as vê e apreende, face aos objectivos traçados inicialmente. Criam assim, por vezes, a necessidade de apresentação de um contexto, a utilização de recursos textuais, ou outros. A recepção das peças coloca a obra perante a vasta possibilidade de discursos de quem a recebe, podendo, deste modo, facilmente desviar-se do propósito do autor. “Toda a fotografia pode ser considerada sob o ângulo do documento ou sob o ângulo da obra de arte” pois “é o olhar de quem a considera que decide” (Soulages, 2010, p.344). Se por um lado pode ter um teor negativo, ligado à ideia de um fracasso comunicativo, pode ser, também, fortemente libertador para a obra, que adquire novas dimensões de entendimento, renovando-se. Permite também uma volatilidade dos artistas no mercado da arte, através das análises dos críticos ou mesmo da reação do público, perante as suas obras e exposições.

Os objetos discursivos, em fotografia, partem essencialmente da ligação entre estes dois momentos: aquele em que a obra está completa, ou a imagem registada, e aquilo que vem depois, no seu encadeamento perante o mundo e os possíveis receptores. Quando falamos de fotografia, fazemo-lo normalmente a partir das suas imagens ou produtos, lidas a partir do nosso conhecimento e cultura. A legitimação da fotografia, na esfera da arte⁵⁹, possui diversos interlocutores cujas abordagens renovam a forma como se pensa fotografia.

A Câmara Clara (1980) de Roland Barthes apareceu como uma primeira séria tentativa de legitimar o ato, procurando uma essência fotográfica. No entanto, e como aponta Baqué, esta legitimação levanta vários problemas: o prazer de Barthes está mais no texto que escreve que nas imagens que analisa; ignora os artistas, focando-se essencialmente nos anos 20; e o discurso está muito vinculado à referencialidade da fotografia (à ligação da imagem com o seu referente) (Baqué, 1998, p98-99). Não deixa de ser um texto incontornável na teoria fotográfica pois, apesar da preferência pela escrita assinalada por Baqué, a obra de Barthes nasce de um pensamento fotográfico, ou em torno da fotografia, de onde parte para

⁵⁹ Centramo-nos, neste estudo, nas propostas ligadas à esfera da arte uma vez que as posturas de autorreferencialidade fotográfica se constroem, essencialmente, pelo trabalho dos artistas ou artistas-fotógrafos, estabelecendo deste modo um caminho mais relevante para o desdobramento do tema da dissertação.

escrever e levantar questões. Rosalind Krauss, em *O Fotográfico* (2002), enquadra a fotografia como um objecto teórico, que denomina de “o fotográfico”. Daqui parte para analisar os diferentes “espaços de discurso que não são estritamente artísticos”, como o “espaço da reportagem, da viagem, do arquivo e até da ciência” (Krauss, 2002, p.11), permitindo igualmente uma “nova leitura de movimentos anteriores como, por exemplo, o surrealismo” (Takami, 2006). Serve-se, tal como Philippe Dubois o fez em *O ato fotográfico* (1998), ou Jean-Marie Schaeffer em *La imagen precaria* (1990), das análises semióticas de Charles Sanders Peirce, extraíndo o método de ler a fotografia da tricotomia ícone-símbolo-índice. Um dos aspectos mais importantes da análise de Krauss foi a de “conferir à fotografia a sua irredutibilidade semiótica” (Baqué, 1998, p.103), colocando a fotografia no campo do índice⁶⁰. Como Hubert Damisch assinala no prefácio de *O fotográfico*, intitulado “A partir da fotografia”, a fotografia adquire o valor de “sintoma ou índice”, “um signo que mantém com o seu referente uma relação direta, física, de derivação, de causalidade” (Krauss, 2002, p.9).

Dubois explora igualmente este carácter de índice, explicando-o como um certo retorno ao referente, afastado da obsessão do ilusionismo mimético, onde a imagem fotográfica tem como realidade primeira uma afirmação de existência. Já Schaeffer refere que “a imagem fotográfica não possui uma ligação umbilical que a ligue ao seu impregnante [o seu referente], tirando durante o instante evanescente e não repetível da toma da impressão [fotográfica]” (Schaeffer, 1990, p.86), corroborando a característica de índice como própria duma ontologia fotográfica. Promovem assim uma nova possibilidade de leitura, ampliando o seu ponto de partida, deslocando-se de um entendimento fotográfico circunscrito nos campos do ícone ou do símbolo.⁶¹ Romper com estas dimensões não significa esquecê-las, tal como Dubois afirma, dizendo que “a foto é antes de tudo índice. Só depois pode chegar a ser semelhante (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (Dubois, 2010, p.51).

François Soulages, já citado anteriormente, contribuiu também para esta procura ontológica da fotografia, introduzindo no seu livro *Estética da fotografia: Perda e permanência* (2010) o conceito de *fotograficidade*, que se explica como uma articulação entre o irreversível e o inacabável, o que se perde e o que permanece. Refere a “perda das

⁶⁰ Esta noção está associada às teorias semióticas de Charles Sanders Peirce, onde estabelece uma tricotomia — ícone, índice e símbolo — para a compreensão dos signos.

⁶¹ Por ícone falamos de uma reprodução mimética do real, um espelho, onde a similaridade a confunde com a verdade e credibilidade, enquanto que enquadrar a fotografia como símbolo é vê-la como um conjunto de códigos com uma dinâmica própria, interna, que sofre sempre interpretação e transformação de cariz ideológico e cultural

circunstâncias únicas que são a causa do ato fotográfico, do momento desse ato, do sujeito fotografado e da obtenção generalizada irreversível do negativo, em suma, do tempo e do ser passados. Permanência constituída por essas fotos que podem ser feitas a partir do negativo.” (Soulages, 2010, p.132)

Ambos procuram encontrar o que é próprio da fotografia, para a reposicionar como uma categoria “que não seja tanto estética, semiótica ou histórica, mas fundamentalmente epistémica, uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular que introduz uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer” (Dubois, 2010, p.54). Apoiando-me nestes autores e não esquecendo a tricotomia ícone-símbolo-índice que alicerça grande parte dos reenquadramentos da análise fotográfica contemporânea (mesmo que com designações distintas), tentarei, ainda, distanciar o discurso de uma análise fotográfica de base pierciana. Se, por um lado, ao deslocar o objecto de estudo para o processo, as reflexões poderão tocar, em diversos prismas, os fundamentos piercianos atualizados nestes autores, por outro, teremos que nos distanciar deles para tentar procurar novos veículos de autonomia fotográfica, para escapar às jaula que o real comporta para a fotografia — é sempre ponto de referencialidade, mimética ou como vestígio, o que dificulta a sua emancipação.

2.3 Conclusão de capítulo

Partindo dos autores apresentados e das posturas de autorreferencialidade, propomos aqui um pequeno deslocamento do objecto do discurso, direcionando-o para o processo de produção das obras fotográficas. Ao partirmos do intervalo que vai da conceptualização até à concretização da obra (ou tomada da imagem, se for o caso), mantemos a coerência do pensamento em torno da ideia motriz e, neste caso específico da autorreferencialidade fotográfica, sem a contaminação discursiva exterior ou a possível ambiguidade do produto fotográfico, que toma aqui o papel de síntese, sendo lido em função do processo que o faz existir. O que procuro não é explicar a fotografia, defini-la ou circunscreve-la, mas sim explorar as derivações específicas que este deslocamento do objecto do discurso fotográfico, dos objetos para o processo, pode ter, e aquilo que pode permitir no contexto de uma postura autorreferencial. Proponho assim uma metodologia onde pensamos e criamos (como que simultaneamente) imagens que pretendem falar e denunciar os mecanismos fotográficos, adensando essa mesma reflexão. Não encaro, contudo, que esta vontade e posicionamento de análise seja um veículo redentor para a imagem — pelo menos não na sua plenitude. Aquilo que produzo poderá ser igualmente lido independentemente do seu processo, como imagens soltas ou como um produto autónomo, final, à mercê de outras interpretações e condicionalismos, não sendo, no entanto, esse o objectivo. Apresento esta abordagem como uma outra forma de enquadrar o discurso sobre fotografia, ao mesmo tempo que, ao fazê-lo a partir de uma autorreflexão fotográfica, a aplico sobre o que podemos chamar de uma pequena história da fotografia (autorreferencial).

3 A AUTORREFERENCIALIDADE FOTOGRÁFICA NO PROJETO *AFTER PIETÀ*

Seguindo o pensamento autorreferencial apresentado anteriormente, através do enquadramento de algumas tendências históricas e autores teóricos, foi concretizado um projeto prático, intitulado *after pietà*. Nele deposito um conjunto de estudos que nascem à volta da imagem da *pietà*, sem a pretensão que sejam apenas exclusivos à mesma. Sendo esta culturalmente comum no espaço imagético-icónico e querendo que este projeto sirva a autorreferencialidade fotográfica, o objetivo é reposicionar a *pietà*, empregando-lhe o papel de uma câmara escura, que sirva para revelar, através dos diversos exercícios produzidos, a própria fotografia. No decorrer deste capítulo é possível perceber os objetivos, os estudos e a configuração física de apresentação, refletindo em seguida sobre os resultados do projeto.

3.1 Do ícone para o médium fotográfico: objectivos e metodologia

Partindo de questões sobre autorreferencialidade fotográfica, o objetivo consequente foi o de desenhar um projeto que me permitisse uma ampla margem de experimentação com o próprio médium fotográfico. O interesse principal visa essa amplitude em termos de pesquisa e percepção de condições especificamente fotográficas, algo ligado fundamentalmente ao campo do processo. No entanto, a materialização do projeto necessitava também de ser coerente e funcional, colando os diversos estudos entre si de modo a obter uma obra harmoniosa quer perante si, quer na relação perante um público. Querendo explorar questões universais à fotografia, existia o perigo de divagar excessivamente, mostrando-se assim importante encontrar um terreno comum que incutisse algum género de critério .

A escolha da *pietà*, como esse ponto de partida, surgiu numa imagem captada durante uma viagem que realizei a Roma, em Setembro de 2013. Nutrindo um interesse particular pela forma como a fotografia invade, através dos turistas, as ruas, os monumentos e as atividades de grandes centros urbanos, ocupei aí uma postura um pouco distanciada. Deste modo, foi possível observar as ligações de interdependência entre ambos: as cidades mostram-se à câmara e querem ser mostradas pela câmara, sendo isto concretizado, especialmente, pelos turistas. Parece hoje inevitável que ao pensar em turismo se pense quase instintivamente em fotografia, pois “ser turista, ao que parece, envolve tirar fotografias”⁶² (Robinson, M.; Picard, D., 2009 p.1). Examinar esta ligação particular ajuda a perceber algumas das consequências quer da massificação imagética, quer do papel que a fotografia adquire socialmente, das valências e usos a que se presta. Perceber como a fotografia domesticou as chamadas culturas exóticas (Robinson, M.; Picard, D., 2009 p.6) é um bom exemplo da relevância que a fotografia de turismo pode ter para a compreensão dos efeitos da própria prática fotográfica. É importante referir que esta minha curiosidade na relação dos turistas com a fotografia é também reflexo dos trabalhos fotográficos de autores como Martin Parr, as séries *Sightseer* ou *Perambulations I* de Roger Minick ou as fotografias de museus (e o seu público) de Thomas Struth.

É neste contexto de (quase) observador turístico que surge o momento basilar de *after pietà*. Na Basílica de São Pedro, ao confrontar-me com a *Pietà* de Michelangelo exposta a uma imensidão de máquinas fotográficas, entendi um certo esgotamento naquela realidade. Todos querem um registo daquela figura, o seu próprio registo — o seu próprio atestado de presença, talvez, ou procurar uma “sensação, ainda que momentânea, de poder sobre o objecto capturado” (Urry, 1990, p.138). Simultaneamente, parece que todos os ângulos configuráveis já foram tomados, e que a repetição das imagens apenas contribui para um condicionamento cultural no modo como pensamos e vemos essa mesma imagem⁶³. O gesto de captação mostra-se como uma necessidade, uma carência em simbolizar o mundo ou, neste caso em específico, conservar o simbolismo daquela figura icónica. Relembro aqui a tricotomia pierciana: ícone, símbolo e índice. A relação fotográfica que se estabelece com a *pietà*, pela mão e olhar dos turistas, encontra-se nos campos do ícone e índice. Pela imagem que produzem procuram guardar uma reprodução mimética da realidade, uma imagem credível

⁶² Tradução livre de “To be a tourist, it would seem, involves taking photographs.” (Robinson, M.; Picard, D., 2009 p.1).

⁶³ Quer falemos de pintura, escultura, vídeo ou fotografia, a imagem da *pietà* é normalmente apresentada (e imaginada) frontalmente, compreendendo sempre a presença do corpo de Maria a segurar o de Cristo.

como espelho daquilo que se presenciou perante a câmara (Sousa, 1997, p.9). Uma fotografia como ícone. Por outro lado, ao captarem a imagem pretendem, igualmente, guardar um sentido próprio, simbólico, daquilo que a *pietà* representa nas suas dimensões religiosas, culturais, ideológicas, morais, ou outras, e que vai além do conteúdo visual da imagem em si — a fotografia sofre uma transformação e interpretação, vê-se entendida como um símbolo (Sousa, 1997, p.9). A imagem que aí produzi (ver Fig. 33⁶⁴, página seguinte) pretende codificar em si uma tentativa de denúncia face à relação que temos hoje com o fenómeno fotográfico, acabando, no entanto, por colaborar paradoxalmente para essa realidade mediada que é a própria fotografia — produzo aqui sobre não produzir.

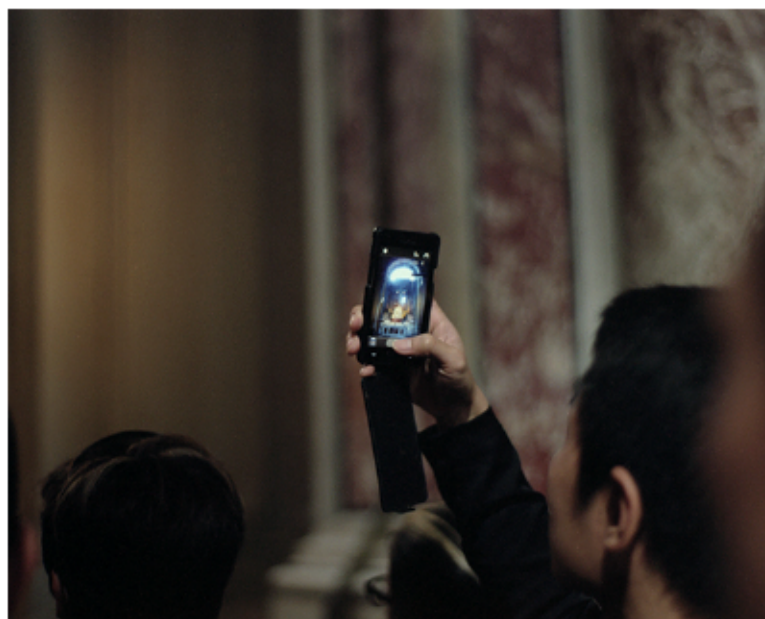
Sendo a *pietà* uma figura fortemente presente no imaginário humano, transversal a diferentes culturas, decidi adoptá-la como uma metáfora para pensar sobre o médium fotográfico. O seu estatuto de ícone universal⁶⁵ preso a uma forma, colocava o ponto de partida do projeto num terreno comum. A sua imagem e simbolismos servem já uma exploração comercial e artística. Marcas como a Kookai⁶⁶ ou a Harley Davidson demonstram isso mesmo. O célebre vídeo *Pietà* (2001) de Sam Taylor-Wood, a *Pietà* (2011) fotográfica de Samuel Aranda ou a *Pietà du Kosovo* de Pascal Convert, são marcos onde a figura da *pietà* surge como ponto de partida e cujas implicações se servem dessa própria referenciação para deflagrarem. A riqueza das explorações artísticas em torno da figura da *pietà*, evidenciava-a como um objeto-conceito que concentra em si uma ampla potencialidade de discussão. Independentemente dos estudos e experiências que pudesse criar, ao partir da *pietà* para estudar as próprias condições da fotografia, parecia estar garantida uma coerência em torno do projeto, o que facilitaria igualmente, pela força cultural que essa imagem representa, a agitação dos possíveis receptores. Concomitantemente, estava consciente do que esse terreno comum poderia, paradoxalmente, representar para o propósito central do projeto. Se por um lado a *pietà* possui todas as valências descritas anteriormente, por outro, o seu estatuto icónico e, por consequência, o seu grande peso, poderiam encobrir as questões de autorreferencialidade fotográfica, deslocando o ponto de discussão da reflexão sobre o médium para uma sobre o ícone que este representa. Mesmo percebendo o risco, dado que o

⁶⁴ As imagens constituintes da série *after pietà* não possuem títulos individuais, ao contrário do que é apresentado aqui. Esta opção serve para possibilitar uma melhor compreensão e diferenciação das imagens e elementos pertencentes à obra.

⁶⁵ Refiro-me aqui à ideia de uma mãe que lamenta o corpo morto de um filho, configurável a todas as culturas, ainda que possa ter diferentes formas de representação daquela que a *pietà* nos sugere.

⁶⁶ Uma rápida pesquisa num motor de busca *online* permite encontrar os anúncios publicitários.

projeto se debruça principalmente na dimensão do processo, os estudos estariam resguardados por toda a documentação escrita, imagética e audiovisual. O perigo estaria assim presente apenas na síntese material desses mesmos estudos, ou seja, na obra que daí resultasse. Aqui, essa coexistência poderia mesmo representar um contributo, dando um outro corpo ao projeto, uma outra leitura possível. Marcada a base de *after pietà*, era agora tempo de o definir concretamente.



[Fig.33]

Miguel da Santa
after pietà : pietà
2014

Numa primeira abordagem, influenciada pelas práticas da fotografia encenada, tracei o objetivo de elaborar uma única imagem, que servisse como síntese dos processos-ensaio que iria executar. No seguimento da reflexão produzida em torno da figura 33 (em cima) e de algumas questões que me vinham interessando, selecionei os temas da ubiquidade fotográfica, da saturação imagética e da aparente transparência do médium como aqueles sobre os quais iria produzir estudos e experiências, reunindo-as, posteriormente, numa única obra. Este propósito cedo se mostrou uma impossibilidade. Quanto mais a fundo ia nas pesquisas, e quanto mais pensava sobre a possível imagem encenada que com isso poderia criar, mais me afastava de um possível resultado. A “imagem final”, uma síntese convincente, com a certa combinação estética e conceptual dos seus elementos, parecia uma impossibilidade. Assim, reorganizei os objetivos, acrescentando às pesquisas o pensamento em torno de questões sobre o tempo e o modo, definindo igualmente uma materialização mais aberta, que se fosse

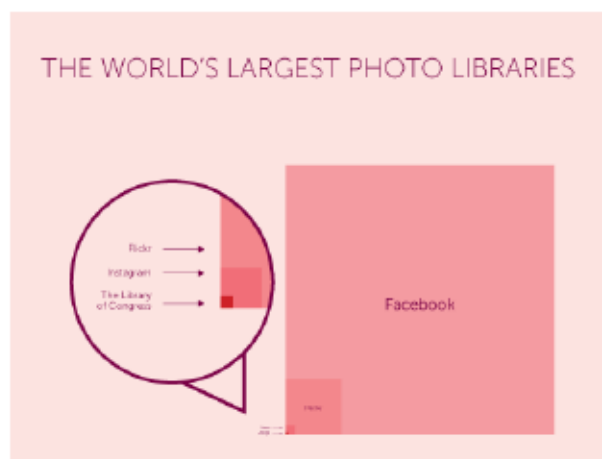
moldando a par com as direções e resultados que fosse conseguindo. No seguimento da dissertação exponho o pensamento e os exercícios que realizei, partindo da *pietà* (e tendo a figura 33 como porta de entrada) para levantar assuntos que gravitam em torno de categorias próprias à imagem fotográfica.

3.2 Processo: estudos e exercícios fotográficos

3.2.1 Ubiquidade e saturação

É comum nos dias que correm encontrarmos câmaras fotográficas em inúmeros telemóveis e dispositivos tecnológicos que rodeiam o nosso quotidiano, situação estimulada pelos progressos técnicos, quer no que diz respeito aos mecanismos ópticos e de processamento imagético, quer pelas novas ferramentas e vias de comunicação, como as redes sociais, que interligam diversos sistemas. O blog 1000memories reuniu, em fim de 2011, uma previsão da quantidade de imagens existentes no mundo, numa entrada intitulada *how many photos have ever been taken* (tradução livre: quantas fotografias foram captadas até aos dias de hoje)⁶⁷. Ainda que seja difícil traçar a quantidade exata de câmaras e fotografias existentes, a análise que nos apresentam ajuda a perceber a possível presença e relação que a fotografia desenvolveu socialmente, atingindo hoje um estatuto ubíquo e promovendo um certo estado de saturação imagética. Se em 1930, o número estimado de imagens tomadas anualmente se estabelecia à volta de 1 bilião, em 2011 fixava-se nos 380 biliões. A rede social *facebook* representa hoje a maior biblioteca imagética mundial, com um upload diário superior a 300 milhões de imagens, mais de 10.000 vezes superior à Biblioteca do Congresso (Fig.34).

Numa recente entrevista do jornal espanhol *El Confidencial* ao artista Joan Fontcuberta, este refere que “a fotografia



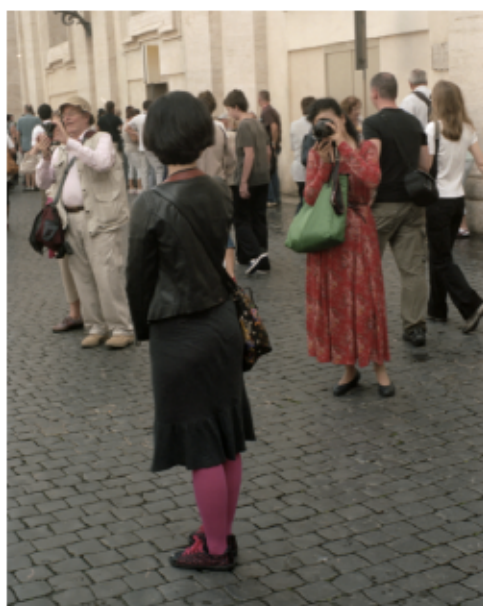
[Fig.34]

Blog 1000memories / Jonathan Good
The world's largest photo libraries
2011

⁶⁷ Vd. <http://blog.1000memories.com/94-number-of-photos-ever-taken-digital-and-analog-in-shoebox>. Consultado a 24/06/2014.

tradicional era como palavra impressa”⁶⁸, sendo agora “oralidade, quotidiana e socializada, na medida em que todos nos atrevemos a expressar-nos com imagens”. Essa democratização da imagem, que vê hoje a sua prática aberta a todos aqueles que a procurem, marca o momento em que, para Fontcuberta, “todos somos Homo Fotográficos”.

No sentido de explorar estas questões próprias à fotografia, e contextualizando o caminho que envolveu a produção da imagem que serviu como base para o projeto (ver figura 33, página 71), comecei por recolher imagens realizadas por mim na mesma viagem a Roma, que comprometiam esse estado de omnipresença com pessoas a fotografar — quer turistas/amadores quer profissionais — ou câmaras de vigilância (ver Fig.35, em baixo). De seguida, com a figura da *pietà* em mente, decidi estabelecer dois caminhos simultâneos para esta fase ainda bastante inicial, um mais ligado à criação e outro à procura/recolha imagética. Numa primeira abordagem, procurei adquirir uma peça escultórica da figura, que pudesse acompanhar-me durante a evolução da pesquisa, invadindo o meu espaço e podendo servir quer como um amuleto para estimular o pensamento, quer como um objecto para fotografar.



[Fig.35]

Miguel da Santa
after pietà : fotografos
2014



[Fig.36]

Miguel da Santa
after pietà : *pietà* em casa (5)
2014

⁶⁸ Tradução livre de “la fotografía tradicional era palabra impresa. Ahora la foto es oralidad, cotidianidad y más socializada en la medida en que todos nos atrevemos a expresarnos con imágenes” (Riano, 2014). A entrevista está disponível para consulta [em-linha] no endereço www.elconfidencial.com/cultura/2014-06-04/joan-fontcuberta-la-intimidad-es-una-reliquia-del-pasado_141141/. Consultado a 23/06/2014.

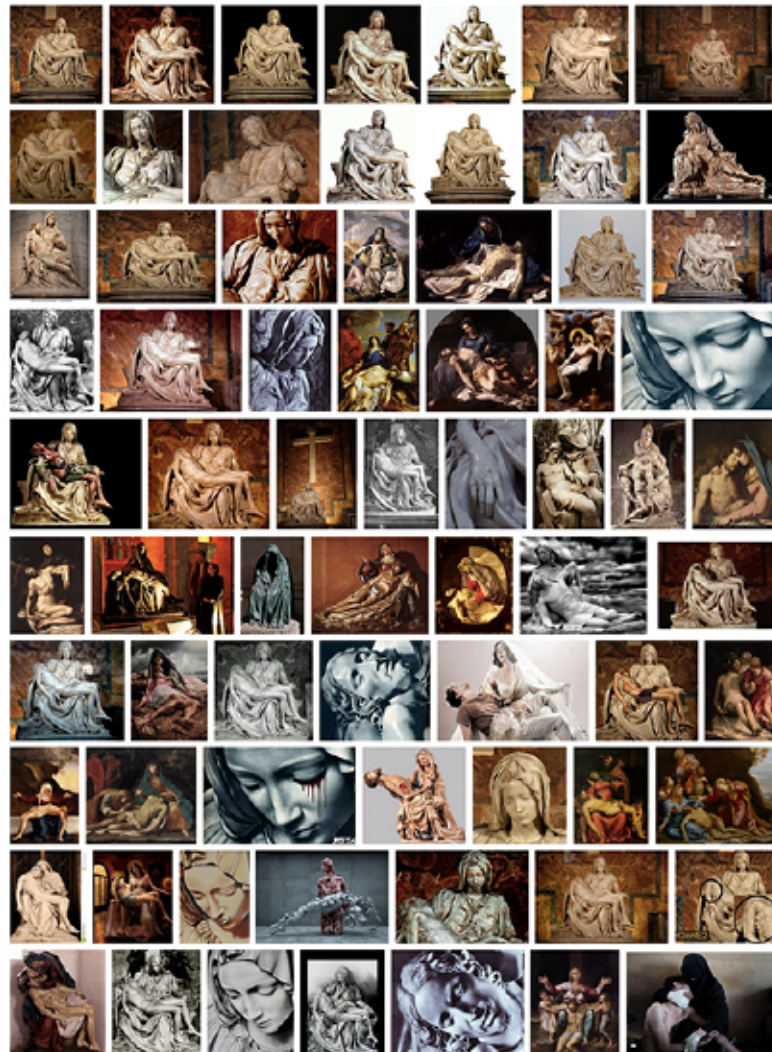
Encontrei uma peça com cerca de 45cm de altura, por 25 de largura e 15 de profundidade, cedida por uma avó de um amigo. Com isto, produzi uma série de imagens onde a *pietà* se dispõe em diversos locais da casa, conquistando assim terreno no meu espaço físico. Esta prática serviu, igualmente, para direccionar e estimular a reflexão. Na figura 36 (página anterior) é possível observar um exemplo dessas mesmas imagens. Ao reposicionar um ícone do campo religioso em situações não comuns às que encontramos em casas familiares, onde são normalmente colocados sozinhos ou lado a lado com outras imagens, estátuas ou símbolos, em mesas e bancas que fazem lembrar mini altares, operei, colateralmente, uma certa dessacralização do seu contexto e, conseqüentemente, do seu estatuto.

Simultaneamente, iniciei a recolha de imagens sobre a *pietà*, numa abordagem que pretendia perceber o que existe em torno da mesma. Aqui, não me foquei em particular nas informações específicas às peças, ao seu papel na religião ou ao valor e fiabilidade das representações da lamentação de Maria sobre o corpo de Cristo, mas sim sobre todo o imaginário existente à sua volta. Procuro assim voltar-me principalmente sobre as fotografias da figura e não sobre a sua simbologia enquanto ícone cultural, ainda que isso sirva alguma da reflexão. Apesar de a *pietà* se expressar frequentemente em escultura e pintura, todo o acesso que temos às obras, quando não presencial, é mediado pela fotografia. Quando pesquisamos pela *Pietà* de Michelangelo (1499), talvez a mais famosa das *pietàs*, o que encontramos são fotografias da escultura, não a escultura em si. Segurando-me nas secções derocura de imagem de diversos motores de pesquisa online — talvez as maiores bibliotecas imagéticas do mundo, que cruzam informações de diversas fontes — como o Google, Yahoo, Baidu, Yandex e Flickr⁶⁹, investiguei os resultados que este respondiam à palavra “*pietà*”. Enquanto o Flickr, sendo específico para imagem, retribuía resultados mais diversos, com uma maior número de obras de reinterpretação artística, no Google e no Yahoo, sendo mais generalistas, respondem com imagens ligadas às maiores pesquisas efectuadas, o que neste caso coloca a *pietà* de Michelangelo em primeiro lugar, seguindo-se de registos de outras peças escultóricas e de pintura⁷⁰, principalmente. O Yandex, motor de pesquisa russo, já apresenta resultados mais mistos incluindo, na primeira página, imagens de do filme *Pietà* de Ki-duk Kim (2012).

⁶⁹ A escolha destes, em específico, deve-se ao facto de serem os maiores motores de pesquisa. Google, Yahoo e Baidu no que diz respeito a pesquisas generalistas e Flickr dedicado em particular à imagem. Esta informação é relativa a 2013, e pode ser consultada em <http://searchengineland.com/google-worlds-most-popular-search-engine-148089>. Consultado em 25/06/14.

⁷⁰ Como exemplo de outra escultura temos uma diferente *pietà* de Michelangelo, que se encontra em Florença, enquanto que no que respeita à pintura podemos referir a obra de Annibale Carracci, datada de 1600, ou a de William-Adolphe Bouguereau, de 1876.

Mais distante das referências à figura da *pietà* encontramos o Baidu, website de pesquisas chinês. Este apresenta apenas imagens pontuais relativas à palavra “*pietà*”, reconhecendo o termo como “*piet*”, o que o leva a contaminar os resultados com inúmeros quadros de (Piet) Mondrian e outras imagens sem relação. Esta reformulação do termo pode ser explicada pelo fato do cristianismo representar menos de 4% dos total de praticantes religiosos na China⁷¹. Com as pesquisas efetuadas, recolhi os resultados, compilando-os em folhas de dimensão A4, como apresentado na figura 37, em baixo.



[Fig.37]

Miguel da Santa
after pietà : “*pietà*” no Google
2014

⁷¹ Estes dados baseiam-se nas palavras de Fenggang Yan, professor de sociologia e diretor do Centro para a Religião e Sociedade Chinesa da Universidade de Purdue. É possível consultar alguns destes dados no endereço <http://www.purdue.edu/newsroom/research/2010/100726T-YangChina.html>, sendo necessário contactar o mesmo para a leitura integral da apresentação, ocorrida a 26 de Junho de 2010 na 7ª Conferência Anual para os Estudos Científicos e Sociais da Religião na China, na Universidade Chinesa de Renmin.

É possível perceber a colossal quantidade de referências existentes em torno da *pietà*, a maior parte destas apresentam uma visão frontal, ainda que encontremos também algumas laterais, enviesadas frontalmente, pormenores ou planos da parte de trás no caso das esculturas. A visão de saturação que tive ao observar a quantidade de pessoas que fotografava a *pietà* na Basílica de São Pedro, no Vaticano, é facilmente replicada ao compreender o número de imagens que estes motores de busca me mostravam, ainda mais amplo quando percebemos que não se encontram lá todas aquelas que existem — não existem, por exemplo, as imagens que produzi com a figura nos espaços da minha casa (e que não fogem também ao seu contributo para a saturação imagética da figura da *pietà* e do próprio mundo). “Se numa primeira fase a fotografia construiu uma acessibilidade e uma inteligibilidade do mundo, numa fase posterior, viu-se submersa na sua própria ubiquidade” (Mah, 2003, p.131). A *pietà*, e os estudos realizados à sua volta, colocam assim em perspectiva essa mesma circunstância de omnipresença fotográfica.

3.2.2 A transparência aparente

A transparência será talvez uma das mais intrigantes questões relacionadas à fotografia. Transparência é a qualidade do que é transparente, ou seja, o contrário do opaco. Para percebê-la como uma circunstância que pode ser própria à fotografia é preciso, em primeiro lugar, atentar aos possíveis jogos que se estabelecem. De um lado, é possível relacionar transparência ao material. Referi-mo aqui a alguns elementos que constituem a máquina fotográfica, como a lente, que é um conjunto de ópticas de vidro ou plástico transparentes, ou a película (também designada como filme ou rolo). Neste mesmo contexto, transparência pode também estar relacionada aos objetos transparentes que se dispõem perante a máquina fotográfica, como um copo de vidro, uma janela ou corpos líquidos, como a água. Estes podem criar uma ambiguidade na imagem bidimensional, misturando-se e escondendo-se, voltando a transparência do próprio médium sobre si mesma. Podemos perceber que o processo fotográfico articula assim várias camadas de materiais transparentes. De outro lado, e a par com esta dimensão material, entra também em plano a questão da legibilidade fotográfica, apontando isto para uma abordagem à sua transparência interna. O seu próprio aparecimento e invenção tenta imitar e suplantar a transparência analógica dos nossos olhos, permitindo retirar a opacidade e os obstáculos do caminho da nossa experienciação do mundo. Permite-nos conhecer (aparentemente) uma realidade sem a experienciar fisicamente, apenas olhando — e atravessando — a imagem fotográfica. Mas o que nos mostra uma fotografia, verdadeiramente? Conseguirá o seu conteúdo e a sua forma

refletir realmente aquilo que em determinado momento se presenteou à câmara fotográfica, ou mesmo a intencionalidade do fotógrafo que as produziu? Como denota Errol Morris (2011) no seu livro *Believing is Seeing (Observations on the Misteries of Photography)*⁷², acomodamo-nos à ideia de que “as fotografias proporcionam um percurso mágico para a verdade”, fazendo-nos “pensar que sabemos mais do que aquilo que realmente sabemos”. Ainda aqui, diz que a fotografia nos permite “imaginar um contexto” que pode não ser o da sua realidade.



[Fig.38]

Miguel da Santa
after pietà : pietà, o vidro e a janela
2014

Aquando da pesquisa de imagens da pietà nos motores de busca online, deparei-me com uma figura particularmente intrigante para estimular a problemática da transparência fotográfica. Esta (ver Fig.38, em cima) mostra a *Pietà* de Michelangelo, com uma janela do lado esquerdo. Tendo estado fisicamente presente perante a mesma, na Basílica de São Pedro, não me recordava da existência dessa mesma janela ao lado da obra. Lembrava-me, ainda assim, da existência desse reflexo, que aparecia de quase todas as posições em que me colocava. Tracei, facilmente, a sua origem naquele espaço, como registando-a na figura 40 (página seguinte). Por motivos de segurança a escultura tem, à sua frente, um vidro. A conjugação do enquadramento da câmara e da direção da luz que atravessa a janela e encontra

⁷² O que aqui apresento é específico ao capítulo 2 do livro — “Will the Real Hooded Man Please Stand Up?”. Aqui, Morris parte da célebre imagem do prisioneiro encapuçado de braços abertos, para refletir sobre o seu estatuto como símbolo da tortura americana no Iraque. Faz também, paralelamente, uma análise da forma como a imprensa, ao procurar conhecer o recluso presente nessa imagem, se deixou enganar por um conjunto de más interpretações, derivadas na crença em factos lógicos e aparentemente certos.

o vidro de proteção da peça, causa assim esta ilusão. Simultaneamente, e por comparação posterior com outras imagens, encontrei fotografias sem a presença da janela, como a que apresento na figura 39 (em baixo). Naquelas onde esta também aparecia, a sua posição alterava, corroborando assim tratar-se de um jogo de reflexos. “As fotografias fornecem evidências, não um atalho para a realidade” (Morris, 2011, p.93). Sem o conhecimento da obra e sem as referencias para comparação, é possível que a imagem presente na figura 38 (página anterior) nos engane e nos leve a pensar que o janelão existe ao seu lado.



[Fig.39]

Miguel da Santa
after pietà : pietà e o vidro
2014



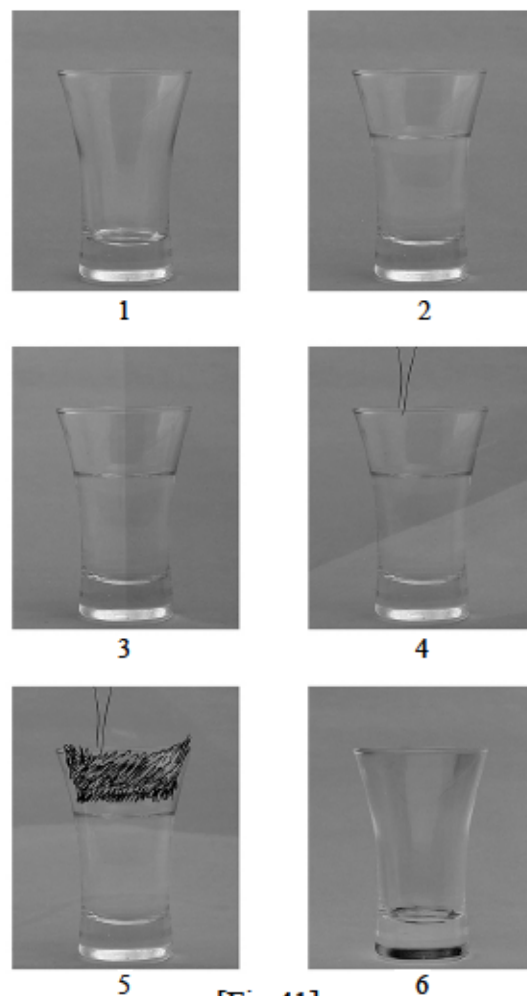
[Fig.40]

Miguel da Santa
after pietà : janela na Basílica de São Pedro
2014

É igualmente importante notar que, através desta contaminação — o aparecimento de uma janela — é denunciada a presença do vidro que protege a obra. Olhando apenas para as fotografias produzidas da *Pietà* de Michelangelo que não possuem o reflexo da janela, tal como a figura 39 (em cima), a leitura que fazemos das imagens omite a existência do vidro. Este é atravessado pelo nosso olhar. Vê-se assim como um elemento simultaneamente presente e ausente na imagem. Esta circunstância relembra-me a inquietação perante a fotografia *Chemistry Fume Cabinet, The University of Edinburgh* (2010) de Thomas Struth, aquando da sua exposição no Museu de Serralves, em fim de 2011. Esta mostra-nos uma cabine de química, que possui balões junto do restante materiais. Vemos isto através de uma janela com dados químicos escritos. No meu primeiro contacto com a fotografia surgiu-me uma grande estranheza, uma vez que a não poluição do vidro/acrílico da cabine de química com reflexos fazia parecer que os escritos se encontravam gravados no acrílico da moldura, ou seja, fora da imagem. A transparência da moldura entrava em jogo com a transparência da

cabine fotografada, criando uma ambiguidade na imagem. Para expor e analisar esta conexão entre fotografia e transparência, desenhei experiências em duas vertentes, uma relativa à transparência física dos objetos e outra relativa a reinterpretações da imagem, explorando conceitos internos à própria experiência fotográfica.

O primeiro estudo visou colocar em plano a interação de diferentes elementos transparentes. Com um copo de vidro, água e folhas de acetato, também chamadas de transparências, produzi 6 imagens, presentes aqui na figura 41 (ao lado direito). Fotografei, por ordem, o copo vazio (1), o copo com água (2), o copo com água e o acetato a cobrir meia imagem (3), o acetato a cobrir toda a imagem, com dois riscos registados com uma caneta de álcool (4) e novamente a folha de acetato em frente ao copo com mais elementos gravados com a caneta (5). A imagem 6 da figura 41 representa o negativo da imagem 1. Com um olhar geral sobre a figura 41 é possível desconstruir as alterações sofridas sequencialmente. Surgem aqui algumas considerações que acho importantes, relativas à comparação ou observação individual de algumas das imagens. As imagens 1 e 6, respectivamente a fotografia do copo de vidro e negativo da mesma, possibilitam esse mesmo entendimento (de uma ser o contrário da outra). Tirando de referência a imagem 1, a imagem 6, por si só, não manifesta evidentemente a sua condição de negativo. As sombras das laterais do copo, aqui brancas, fazem parecer que se trata de luz que as preenche. Apenas o fundo do interior do copo e a sua base, ao estarem escuras, podem criar alguma dúvida, que mesmo assim não é suficiente para uma dedução cem por cento segura. O fundo cinza, ao estar na imagem original (1) muito próximo dos 50% de preto (e conseqüentemente, 50% de branco), parece igual na imagem invertida (6). Isto leva a que a comparação das duas imagens possa também induzir que se trata apenas de uma alteração do esquema de luz direcionado ao copo,



[Fig.41]

Miguel da Santa
after pietà : copos, água e acetatos
 2014

que desloca as sombras para o fundo do copo. Outra observação pertinente é o resultado da imagem 3. Aqui, o acetato que cobre a metade direita da imagem faz parecer que o que vemos é uma montagem que apresenta duas exposições de luz diferentes. Comparativamente, o lado direito aparece subexposto⁷³ face ao lado esquerdo. Tal como na imagem 6, há aqui uma desconfiança que permanece. Sem a legenda sobre aquilo que fotografei, o que a imagem nos mostra não é claro, mantendo sempre a suspeição entre tratar-se de uma montagem ou de um elemento que altera a luz. Tanto a imagem 4, como a imagem 5, partilham de um semelhante género de incerteza, nunca concluindo convictamente se o que olhamos é uma montagem, ou se em frente ao copo foi colocado algum elemento pintado.

Numa outra experiência, parti do facto dos produtos fotográficos estarem sempre em relação com uma dimensão opaca – os livros; as impressões; ou mesmo os slides (positivos), que são apenas semitransparentes, podendo ser exibidos em projeção, contra uma tela ou parede opaca. O artista Jeff Wall⁷⁴, ao utilizar caixas de luz para expor as suas obras, reaproxima as questões de transparência fotográfica. Ainda assim, o efeito das suas obras na parede remete-nos mais facilmente para o cinema ou para a televisão — imagens que parecem representar um momento, estagnado, de um movimento ou ação maior. Este efeito é fruto do imaginário que constrói nas suas fotografias, o que, mesmo não remetendo diretamente para a própria película fotográfica, nos faz pensar nela e na sua transparência física. Neste sentido,



[Fig.42]

Miguel da Santa
after pietà : pietà C, M e Y
 2014

⁷³ O mesmo que mais escuro.

⁷⁴ Já contextualizado na presente dissertação em 2. *Postura e Fotografia* > 2.1 *Um caminho para a autorreferencialidade fotográfica* > 2.1.1 *A forma-quadro (desde os anos 80)*, na página 55.

podemos dizer que o produto fotográfico de Jeff Wall, quando apresentado em caixa de luz, para além de reposicionar a forma como lemos a imagem que se encontra exposta, faz também referencia ao seu processo — o seu ato fotográfico expandido, revelando a relação autor – câmara – sujeito/objecto fotografado. A dimensão expositiva de um trabalho fotográfico é uma componente que deve ser tida em conta, por ser aí que o objecto se mostra ao mundo (como que passando a existir realmente perante o mesmo). Quer para preenchimento de uma parede museológica, quer para um livro, a impressão fotográfica é, talvez, o veículo mais usado para suportar a imagem. O sistema de cores usado na impressão fotográfica é o CMYK — C de Ciano, M de Magenta, Y de Amarelo e K de Preto. É um sistema subtrativo, o que significa que a construção da cor parte da absorção e reflexão de luz. A mistura de todas as cores de base (Ciano, Magenta e Amarelo) cria uma cor escura (num sistema perfeito, o preto). A introdução do K (preto) deve-se ao facto de que, juntando o ciano, magenta e amarelo, devido ao grau de impureza que os pigmentos contêm, nunca é possível atingir o preto puro, recorrendo assim a uma tinta dedicada à produção da cor preto.

Partindo disto, e de modo a procurar uma outra forma de abordar fisicamente a questão da transparência, decidi produzir três imagens (ver figura 42, página anterior) que pudessem representar as camadas de ciano, magenta e amarelo de uma imagem, respectivamente. Por consequência, a sua sobreposição geraria uma só, com as cores originais, corretas (figura 43, à direita). Imprimi as imagens em folhas de acetato (transparências), colocando-as, depois, sobrepostas. Devido às diferenças de reação/opacidade face à luz, a ordem da sobreposição altera, de modo ligeiro, a cor da imagem final — a disposição que melhores resultados mostrou foi

magenta sobreposta a ciano, por sua vez sobreposta a amarelo. Por outro lado, para que funcione, é necessária a existência de uma fonte luminosa, uma vez que as três imagens, juntas, criam uma imagem mais escura. Estas pequenas diferenças devem-se, talvez, ao facto do processo físico de impressão ter sido replicado, em primeiro lugar, digitalmente, e só depois impresso (e condicionado pela imagem tratada para replicar uma camada de tinta no sistema de impressão). Independentemente, estas parecem uma abordagem plástica da figura da *pietà*. Sobrepostas, mostram uma imagem com a cor próxima da original.



[Fig.43]

Miguel da Santa
after pietà : *pietà* C + M + Y
2014

Falar de transparência, em fotografia, pode ter um espectro alargado e não apenas ligado à relação física que o médium encontra quer com o aparelho fotográfico (no vidro das suas lentes, etc.), com a película que pode usar ou os objetos (transparentes) que pode retratar. Transparência, entendida no seu sentido de clareza, adquire uma dimensão conexas às questões de conceito, ou à ligação entre o objectivo/intencionalidade do autor e aquilo que a imagem possibilitará ler, e que normalmente se expõe como algo mais amplo ou aberto que a significação desejada inicialmente. No seguimento disto, produzi um terceiro exercício, procurando desconstruir e reconstruir quer a figura da *pietà*, quer alguns processos inerentes à fotografia, partindo de seis (6) premissas para produzir imagens: 1) Negativo digital; 2) Converter imagem para texto; 3) Introduzir, no seguimento de “2)”, a palavra PIETÀ no corpo do texto e converter novamente para imagem; 4) *Pietà* em estúdio; 5) Colagem; 6) Edição/montagem. As imagens que apresento procuram ressignificar as leituras da figura da *pietà*, quer examinando características específicas ao médium quer deslocando o ícone da sua zona de conforto. A figura 44 (em baixo) representa a primeira instrução, cuja intenção pretendia invocar um sentimento ou ligação à ideia de génese imagética: o negativo (neste caso o negativo digital), como o ponto de partida da reprodução fotográfica. A imagem



[Fig.44]

Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 1)
2014

mostra-nos a figura com um ar quase fantasmagórico. A inversão das cores, que neste caso, sendo a imagem original a preto e branco, nos parece mostrar apenas uma inversão de luminância ou contraste, apenas seduz à ideia de génese a quem compreenda o processo fotográfico ou, pelo menos, a forma como a imagem é registada na película, gravando o negativo, e a implicação deste na reprodução (infinita) que se torna possível. Não é, portanto, transparente a todos aqueles que a olhem. Continuando, com o resultado da figura 44 (o negativo digital) produzi duas imagens ou, mais concretamente, um texto e uma imagem, sendo o texto apresentado em forma de imagem, expondo apenas um excerto da totalidade do mesmo.

Na fotografia digital, o processo de formação da imagem assenta num sensor electrónico (e não numa película com uma emulsão química reativa à luz), cujo funcionamento traduz a informação real em numeração binária. É então guardada num

formato dedicado, um género de cápsula que permite depois aos programas de gestão e edição fotográfica perceberem o ficheiro como uma imagem. Enquanto no processo analógico, o fragmento de realidade é guardado diretamente na película, no processo digital esse fragmento sofre uma desconstrução em código binário, sendo depois novamente reconstruído numa imagem. A figura 45 (página seguinte) mostra uma parcela da transcrição do ficheiro de imagem (em .jpeg) para um ficheiro de texto (em .txt). Este apresenta uma linguagem própria, apesar de se servir dos mesmos caracteres linguísticos ocidentais. Ainda aqui, introduzi de modo aleatório, no corpo de texto, a palavra “PIETÀ”, gravando o ficheiro e observando as alterações que praticava sobre a imagem original (a Fig.44, página anterior). É possível notar, no excerto do texto (Fig.45, página seguinte), duas entradas da palavra, apresentadas a vermelho para um destaque mais imediato. O resultado práticos dessa edição sobre texto imagético está patente na figura 46 (página seguinte). Se algumas das palavras não afetaram a integridade da imagem, outras causaram o aparecimento de linhas horizontais, de diferentes cores e opacidades. Ainda que supondo a linha a que cada palavra inserida se refere, uma vez que a introdução aleatória das mesmas se deu com o avançar sequencial do texto, não é possível perceber concretamente qual é qual e o tipo de segmento que alteraram — para além do resultado que podemos ver. Esta experiência permite desdobrar a fotografia, pela sua via digital, num conjunto de consequências que, na (e para a) sua prática, poderão mesmo excluir a necessidade de estar perante a realidade, ou o clique na máquina que dispara o obturador e nos regista a imagem — de modo semelhante ao que observamos com o trabalho *Orogènesis* de Joan Fontcuberta⁷⁵.

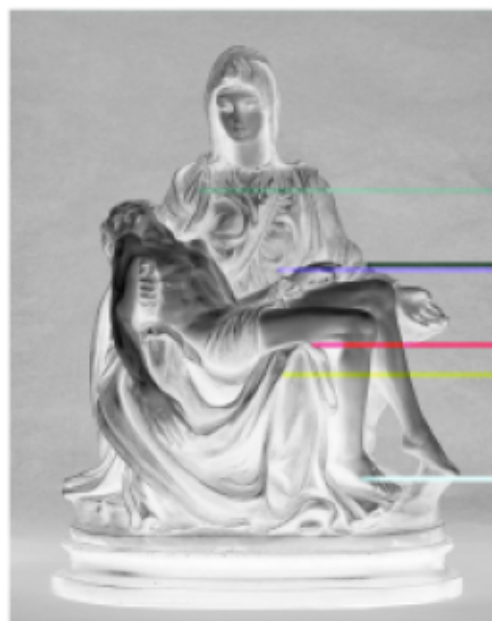
O jogo das figuras 45 e 46 mostra-nos que, percebendo a lógica das linguagens que sustentam a fotografia digital e aprendendo a transcrever elementos reais para as mesmas, poderemos criar imagens (aparentemente) fotográficas de espaços ou elementos não existentes para além daquela mesma imagem. Fotografias não captadas por uma câmara. Imagens mentais e virtuais mostrando-se como imagens fotográficas, servindo-se da sua história e das suas características para invocar uma postura diferente perante si — diferente de, por exemplo, essas imagens virtuais serem apresentadas em forma de desenho ou esboço.

⁷⁵ Relembrando, neste trabalho Fontcuberta parte de fotografias e (fotografias de) pinturas icónicas, inserindo-as num programa de geração de terrenos tridimensionais, criando espaços virtuais que, em muitos casos, se assemelham e se confundem, verdadeiramente, com um espaço físico real, que acreditamos existir.



[Fig.45]

Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 2)
2014



[Fig.46]

Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 3)
2014

As quatro imagens seguintes, produzidas na circunstância deste mesmo exercício, visavam, cada uma de modo diferente (e sempre através da fotografia), ressignificar a figura da pietà ou, pelo menos, desloca-la do seu contexto regular. Surgem sem um objectivo específico de leitura, ou condicionalismo, para além da colocação da figura num espaço estranho àquele onde normalmente a lemos, abrindo terreno a outras interpretações. Na figura 47 (página seguinte), vemos a pietà num espaço natural, entre pedras e alguma vegetação. Na figura 48 (página seguinte), sirvo-me da fotografia *Interior of unemployed man's house, Morgantown, West Virginia*⁷⁶ (1935) de Walker Evans inserindo, dissimuladamente, a pietà na mesma. Há inequivocamente aqui uma certa referência à fotografia, pela escolha deste autor em particular — Walker Evans — e um paralelismo consequente de ícones, ao colocar a figura (icónica) da pietà numa fotografia sua.

Na figura 49 (página seguinte), executei uma edição na própria peça que uso, separando os corpos de Maria e Cristo. Ao montar Cristo, sozinho, sobre uma imagem do cosmos, opero uma desconstrução ainda mais evidente, rompendo mesmo com a integridade

⁷⁶ É possível descarregar esta imagem, gratuitamente, em <http://www.loc.gov/pictures/item/fsa1998017824/PP/>, bem como consultar um grande espólio fotográfico de Walker Evans.

da figura da *pietà* — que nos é sempre apresentada com Maria a segurar o corpo, morto, de Cristo. Por seu turno, na figura 50 (em baixo) entramos num campo mais abstrato. O mote para a sua produção foi a sobreposição de várias imagens da *pietà*, numa só. Não sendo figurativa, permite ainda assim perceber algumas formas (e consequentemente a origem das fotografias usadas) como o telemóvel que fotografa a *pietà* da figura 33 (página 71), ou o corpo de cristo, no centro da imagem.



[Fig.47]

Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 4)
2014



[Fig.48]

Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 5)
2014



[Fig.49]

Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 6).a
2014



[Fig.50]

Miguel da Santa
after pietà : Exp3 / 6).b
2014

O conjunto dos três exercícios realizados em torno da questão da transparência em fotografia mostram a ampla abordagem que o tema sugere. Se, em alguns casos, olhamos e falamos diretamente sobre o médium fotográfico, noutros a figura da *pietà* surge como metáfora incendiária que alicerça essas mesmas características. Nesta postura autorreferencial, a *pietà* serve também como limitador do extenso campo de ação que as questões de transparência fotográfica atingem, sintetizando-as num corpo mais coerente. Procurando, mais do que resolver, descobrir as várias dimensões da relação entre transparência e fotografia, esta série de exercícios permitiu, igualmente, repensar o modo como lemos e recebemos uma imagem. “É normalmente mencionado que ver é acreditar”⁷⁷ (Morris, 2011, p.93). No entanto, “não formamos crenças com base naquilo que vemos”, mas antes, “aquilo que vemos é frequentemente determinado por aquilo em que acreditamos” — “acreditar é ver, e não o contrário”⁷⁸ (Morris, 2011, p.93). Neste sentido, quer pelos enganos a que nos pode induzir, quer pela informação cultural que pode representar, aquilo que uma fotografia nos dá a ver guarda em si um grau de relatividade, que deriva da relação entre o que já conhecemos (visualmente) e as formas e conteúdos, concretos, que nos apresenta. Ainda que a maior parte das ilusões fotográficas venha do nosso próprio olhar sobre as imagens, a fotografia, pelos seus processos e pela representação bidimensional que nos dá do mundo, carrega em si essas possibilidades e esse paradoxo.

3.2.3 O tempo e o modo

O tempo é um aspecto fundamental na criação fotográfica. Especificamente, a exposição da película ou do sensor para registar uma determinada imagem, implica sempre uma duração — sempre em jogo com outros aspectos técnicos como a abertura, a sensibilidade da película/sensor ou a luz existente no espaço. A relação que estabelecemos com o espaço, no momento em que fotografamos, determina, simultaneamente, um modo para esse próprio tempo — escolhemos o quê e como fotografar. Por consequência, excluimos o que não queremos mostrar. Temporalmente, “a imagem-ato fotográfico interrompe, detém, fixa, imobiliza, separa, despega a duração, captando apenas um instante. Espacialmente, da mesma forma, fraciona, elege, extrai, isola, capta, corta uma porção de extensão.” (Dubois, 2010, p.141). A imagem é portanto uma “fatia única e singular de espaço-tempo”, constituída no ato fotográfico. Na representação fotográfica do tempo podemos considerar, segundo

⁷⁷ Tradução livre de “it is often said that seeing is believing”.

⁷⁸ Tradução livre de “but we do not form our beliefs on the basis of what we see; rather, what we see is often determined by our beliefs” e “believing is seeing, not the other way around”.

Ronaldo Entler (2007) três possibilidades: o “tempo inscrito”, o “tempo denegado” e o “tempo decomposto”. Sumariamente, o tempo inscrito está ligado aos borrões da imagem, quer servem como uma tradução imagética do movimento, e conseqüente duração, dos corpos ou objetos na fotografia, tal como podemos observar na figura 51, em baixo. O tempo denegado, por seu turno, denuncia a existência de uma duração pelo fato de conseguirmos sentir/ler que o movimento representado sofreu, forçosamente, uma interrupção. Podemos observar isto em *Untitled* (1950s) de Garry Winogrand, na icônica imagem *FRANCE. Paris. Place de l'Europe. Gare Saint Lazare.* (1932) de Cartier-Bresson ou no trabalho de Jeff Wall (ver Fig.52, em baixo). Por fim, por tempo decomposto entenda-se o “fraccionamento das suas etapas num conjunto de imagens distintas que podem compor uma obra fotográfica”. Os estudos de movimento de Muybridge, *Change Meeting* (1970) de Duane Michals ou *A Shimmer of Possibility* (2004-2006) de Paul Graham, manifestam esta última abordagem.



[Fig.51]

William Klein
Subway and Blur
1961



[Fig.52]

Jeff Wall
Mimic
1982

Ainda aqui, o artista belga David Claerbout usa o vídeo para explorar e compilar o seu trabalho em torno do médium fotográfico. Em *Sections of a Happy Moment* (2007) (ver Fig.53, na página seguinte), serve-se da fotografia e do trabalho digital para criar um momento onde retemos a ideia de que a câmara fotográfica se encontra em todos os ângulos configuráveis, mesmo que não os exponha a todos. Claerbout fotografa os elementos individualmente, de variados pontos de vista, recriando-os em modelos tridimensionais ou apenas montando-os nas imagens, de modo a conferir verosimilhança à perspectiva que apresenta. Esta verosimilhança vem com a comparação que estabelecemos com as outras imagens que lhe sucedem, ou seja, com os outros ângulos que nos apresenta do mesmo acontecimento. Ainda que fragmentando o tempo, não nos encontramos perante uma sucessão temporal, mas antes uma dissecação temporal. As diferentes imagens, da mesma situação, são

apresentadas em forma de vídeo, alternando quer a posição da câmara, quer a proximidade da mesma, dando origem a uma sensação de omnipresença. Para além das questões de tempo, a questão do espaço e, mais especificamente, do espaço representado na câmara — o que mostramos e o que deixamos por mostrar.



[Fig.53]

David Claerbout
Sections of a Happy Moment
2007

Voltando ao motor do trabalho prático que produzi, é dizer, à figura da *pietà*, rapidamente se levantam alguns aspectos relacionados ao espaço-tempo das suas representações fotográficas. Do lado da questão do espaço, mais do que os locais onde as representações escultóricas, as pinturas, ou mesmo encenações da *pietà* se dão para a fotografia, acho pertinente realçar o modo com que se realizam, ou seja, o excerto dessas realidades que nos é mostrado no quadro fotográfico. Regra geral, as representações da figura da *pietà* apresentam-nos uma vista frontal, onde normalmente enxergamos a totalidade dos corpos de Maria e Cristo — ou aqueles cuja posição e postura a si remetem. É possível encontrar uma variação de ângulos e configurações de apresentação, ainda que escasso, em representações fotográficas de peças escultóricas, possibilidade conferida pelo aspeto tridimensional. Ainda assim, a fotografia que normalmente se destacará será a frontal, caso a obra escultórica não possua uma particularidade que direcione a atenção fotográfica para outro elemento e, conseqüentemente, ângulo. A carência de quadros (fotográficos) fechados no rosto de Maria, ou mostrando apenas pormenores do corpo de Cristo parecem, ainda assim, abundantes quando procuramos uma perspectiva traseira, realizada nas costas de Maria — o

que faria visualizar apenas as pernas e parte dos ombros e cabeça de Cristo. Logicamente, a perspectiva frontal parece ser aquela de onde melhor se poderão observar ambos os corpos e as suas faces, que conseqüentemente incentivam e facilitam uma leitura emocional da representação e, portanto, um maior impacto. Paralelamente, o que a *pietà* nos mostra é o momento (temporal) em que a Virgem Maria, após a crucificação de Cristo, segura o seu corpo morto. É a exaltação do sentimento de sofrimento da mãe com o filho, morto, nos braços, numa representação específica do tema da Lamentação de Cristo (bastante abundante na arte cristã). Cronologicamente, sabemos que sucede à crucificação, mas não temos uma referencia exata do instante. Algures entre Maria ter abraçado o corpo do filho e o ter deixado, surge a figura da *pietà* que conhecemos⁷⁹.

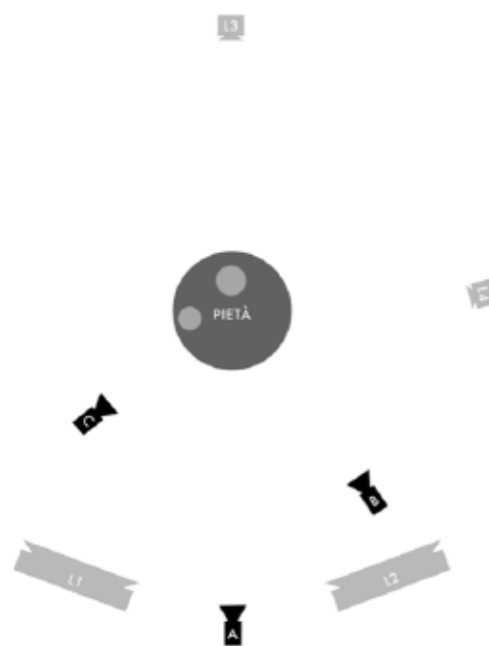
Servindo-me disto, e na alçada da autorreferencialidade do médium, decidi realizar uma encenação da *pietà*, de modo a descortinar alguns destes aspectos fotográficos sobre tempo e modo. O primeiro objetivo traçado passava por filmar a encenação, a partir do momento em que o corpo masculino é segurado até ser largado ou cair devido à falência muscular e fadiga do corpo feminino. O segundo objetivo, o de registar a encenação de ângulos diferentes, estabelecendo outros modos de observação à norma da *pietà* (ou seja, à sua apresentação frontal).

Elaborei assim, um esquema de filmagem, no qual incluí três câmaras e respectiva iluminação com quatro fontes de luz (ver Fig.54, na página seguinte). Uma câmara A estabelece o plano geral da figura, a câmara C um plano médio do corpo de Cristo, e a terceira câmara, B, um plano mais fechado do rosto de Maria. Para a filmagem, e reformulando a relação que a figura da *pietà* expõe, com a mãe que sofre a morte do filho, decidi fazer uma alusão à própria fotografia e os seus intervenientes. Contratei uma atriz para o papel de Maria e coloquei-me, a mim, no papel de Cristo. Deste modo, pretendia seduzir a uma leitura um pouco encoberta, em que a fotografia jaz morta (ou se encontra a morrer) às mãos da representação, metaforizada pelo meu corpo, enquanto fotógrafo, quase inanimado nos braços de uma atriz.

⁷⁹ Não podemos esquecer que a figura da *pietà* possui algumas variações. Enquanto a mais comum mostra Maria a segurar o corpo de Cristo, também encontramos representações onde Cristo se encontra deitado no seu colo, aludindo a um momento posterior, ou mesmo Maria a desfalecer para trás, enquanto José e outros seguram o seu corpo.

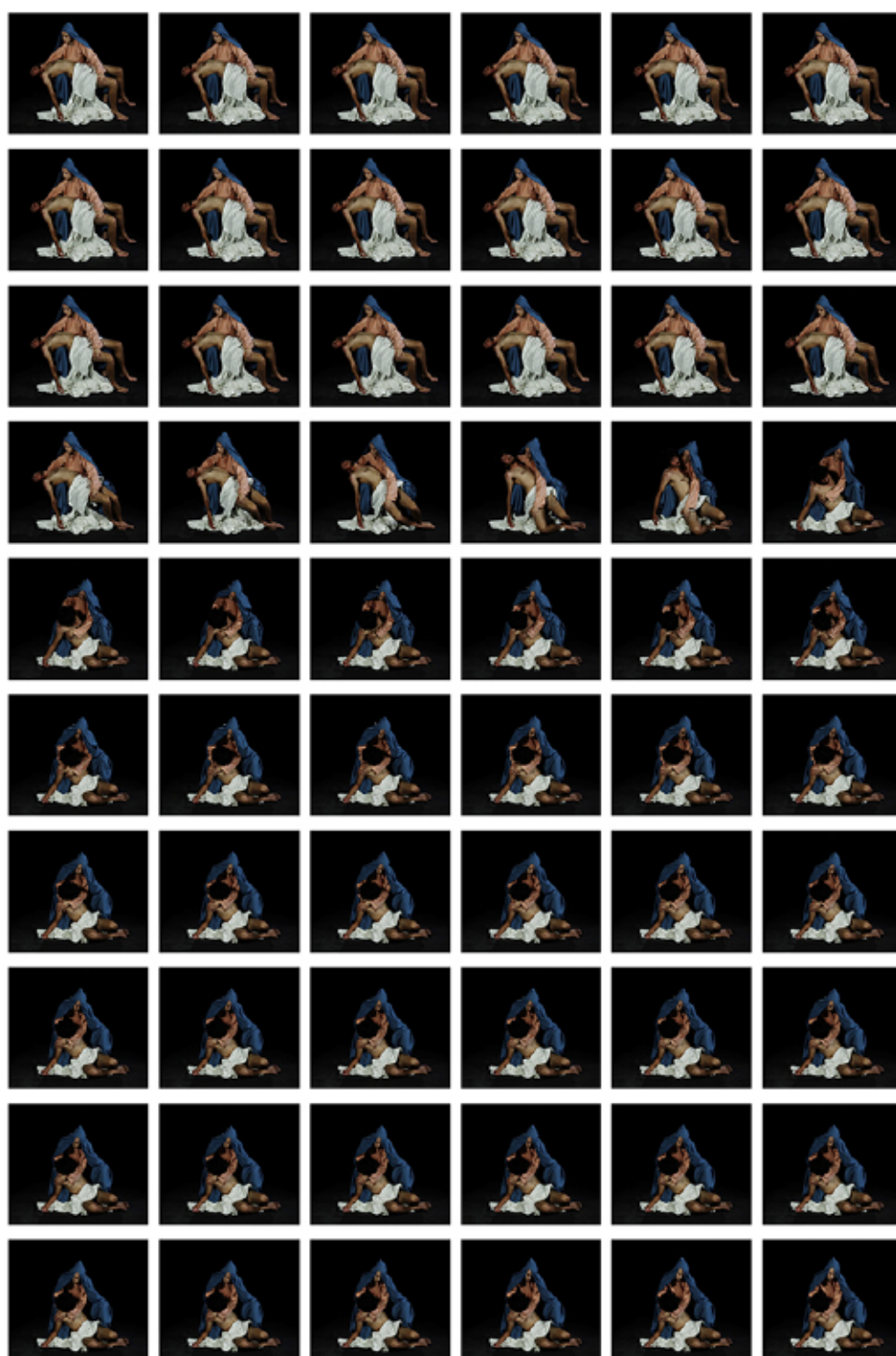
A filmagem deu-se em duas tentativas diferentes, sendo que a duração da segunda foi substancialmente menor devido à fadiga dos corpos, conseqüente do primeiro registo. À duração total do produto conseguido, reduziu-se a velocidade para metade, dando mais fluidez ao vídeo e permitindo dissecar melhor o movimento. Os vídeos finais apresentam cerca de 5 minutos e 23 segundo (5'23''). Da filmagem geral, relativa à câmara A, extraí um fotograma a cada segundo, de modo a fragmentar aquele momento tido como único. Podemos assim observar todos os seus instantes (de segundo) individualmente, possibilitando diferentes leituras sobre as imagens, desde questionar o momento que apresenta maior força, o que apresenta maior movimento ou mesmo aquele que nos mostra uma maior serenidade dos intervenientes. Na figura 55 (página seguinte) é possível observar, na íntegra, o minuto 3, sendo que o avanço cronológico se dá da esquerda para a direita, de cima para baixo. Paralelamente à apresentação da imagem frontal para cada segundo de filme registado, estabeleci uma relação entre os outros ângulos tomados, relativos às câmaras B e C, observando a sua variação ao longo do tempo. Estando imóveis, o conteúdo que apresentam vai alterando devido às movimentações, ainda que ligeiras, dos corpos.

Enquanto que nas imagens referentes ao início do registo é possível constatar corretamente a face de Maria e o corpo de Cristo, os fotogramas relativos ao período final da encenação mostram apenas fragmentos desses mesmos conteúdos (ver figuras 56 e 57, na página 92). Fora do contexto de comparação, algumas imagens perder-se-iam no abstrato. Estabeleço, com estes exercícios, uma postura que pretende provocar a reflexão em torno do *in e out frame*, tateando igualmente questões derivadas ao tempo, matéria característica e indissociável ao próprio médium fotográfico.



[Fig.54]

Miguel da Santa
after pietà : esquema de filmagem
 2014



[Fig.55]

Miguel da Santa
after pietà : 3'00'' a 3'59''
2014



[Fig.56]

Miguel da Santa
after pietà : tríptico (momento inicial)
2014



[Fig.57]

Miguel da Santa
after pietà : tríptico (momento final)
2014

3.3 A corporalização de *after pietà*

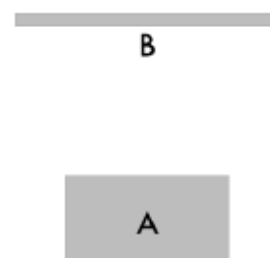
Ainda que um dos objetivos desta dissertação e, conseqüentemente, do projeto prático *after pietà*, seja um enfoque particular sobre a questão do processo fotográfico (através da perspectiva de obras de teor autorreferencial sobre o próprio médium), é impossível afastar ou descuidar a existência de um produto fotográfico. É esse mesmo produto, material, que sintetiza e deve estimular essas mesmas questões que emanam do processo crítico de construção da obra. A corporalização de *after pietà* significa essa materialização.

Devido à extensão de reflexões e subprodutos apresentados, a sua tradução num corpo invocava uma atenção especial, de modo a evitar que se tornasse pesado ou incoerente. Ao contrário do que apresento no subcapítulo 3.2 *Processo: estudos e exercícios fotográficos*, onde destaco e separo três pilares de reflexão fotográfica, nomeadamente “ubiquidade e saturação”, “a transparência aparente” e “o tempo e o modo”, escolhi aqui seguir uma abordagem diferente. Em primeiro lugar, decidi organizar um livro, compilando nele todos os estudos realizados. Optei por um tamanho próximo do A4, de modo a salvaguardar a leitura de imagens mais pequenas, como é o caso das sequências sobre tempo, como representado anteriormente na figura 55 (página 91). Por outro lado, decidi colocar apenas um texto introdutório e algumas citações pertinentes ao longo do livro, deixando as imagens fluir e a sua leitura um pouco aberta. A seu lado, deverá estar sempre presente uma pequena lupa, a ser usada para navegar e ampliar os detalhes das imagens. Concomitantemente, por ter sido o ponto de partida para o trabalho, realizei uma impressão fotográfica para moldura da imagem que abre o terceiro capítulo da presente dissertação, onde podemos ver uma pessoa a fotografar a *pietà* (rever figura 33, página 71). Em terceiro lugar, o vídeo registado da encenação faria igualmente parte, como complemento. Apresentado em forma de tríptico, com a imagem geral ao centro, o plano fechado de Maria À esquerda e o corpo de Cristo do lado direito. Estando a sua velocidade real diminuída para metade, a fluidez dos movimentos é consideravelmente mais subtil, parecendo mesmo, em alguns momentos, tratar-se de uma única imagem fotográfica projetada. Encontra-se acoplada uma faixa sonora de frequências bastante baixas, o que ajuda a conferir uma espécie de tridimensionalidade ao vídeo que, sendo projetado, parece preso à sua bidimensionalidade na parede. A ligação do som à imagem causa também um efeito quase hipnótico aquando da observação do vídeo. Preenche, igualmente, o espaço circundante, englobando os restantes elementos do projeto — a fotografia emoldurada e o livro. A disposição física compreende uma mesa (ver A, Fig. 58, página seguinte) com, pelo menos, uma cadeira, onde se encontra a moldura, à esquerda, e o livro, do lado direito, com o vídeo projetado na frente destes (ver B, Fig. 58, página seguinte).

À direita do livro está ainda a lupa (ou as lupas, podendo ser mais que uma). Apesar de ser este o pressuposto primário, a organização dependerá de cada espaço e das suas respectivas condições.

A escolha de materializar o projeto através de uma impressão fotográfica emoldurada, um livro e um vídeo, pretendia, além de criar coerência entre os vários aspectos de *after pietà*, harmonizar também, de certo modo, três métodos expositivos diferentes e bastante correntes no trabalho fotográfico — a impressão para parede, os *photobooks*⁸⁰ e a projeção vídeo. Parte da dissertação servirá, futuramente, como um outro complemento à apresentação, servindo quer para estreitar o foco de entendimento da obra, quer para dissecar a origem das suas imagens.

Da sua concretização até à data de escrita da presente dissertação, a obra *after pietà* esteve exposta na Biblioteca do Museu de Serralves, no contexto do festival de expressão artística contemporânea Serralves em Festa⁸¹ de 2014, e no CAAA (Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura) em Guimarães, no âmbito da exposição dos trabalhos finais do Mestrado em Fotografia da Universidade Católica Portuguesa, EXP#04. O esquema apresentado na figura 58 (em cima) serviu a exposição na Biblioteca do Museu de Serralves (ver figura 59, à direita) mas não a do CAAA, como podemos ver nas figuras 60 e 61 (na página seguinte), onde a organização sofreu uma modificação tendo em conta o espaço disponível para a peça. É importante destacar alguns aspectos da relação da obra com o público. Sem ter contactado com muitos intervenientes, percebi ainda assim que possui um espectro de funcionamento amplo. Se é possível o entendimento, ainda que parcial, de alguns dos exercícios e imagens produzidas, tendo em conta os objetivos autorreferenciais dos mesmos, surge igualmente a



[Fig.58]

Miguel da Santa
after pietà : disposição
A – Mesa | B – Parede
2014



[Fig.59]

Miguel da Santa
after pietà : SEF2014
2014

⁸⁰ O mesmo que livros de fotografia.

⁸¹ É possível consultar a data, horário e local onde ocorreu, bem como outra informação relativa ao festival Serralves em Festa em http://www.serralvesemfesta.com/pt/agenda_serralves_em_festa/detalhes.php?id=601.

hipótese de uma leitura que não extravasa o ícone da *pietà* ou o conteúdo religioso que lhe está associado. A própria apresentação consagra aspectos disso mesmo, para além do próprio fundamento de que a obra foi pensada e criada em torno da imagem da *pietà*. O exercício sobre transparência, presente no livro, elaborado a partir das folhas de acetato, por exemplo, evoca um certo ritual religioso. Uma vez que é necessário, para observar a imagem resultante dos três acetatos com as cores corretas, juntar as três folhas e fazer a luz atravessar por elas, e estando a fonte de luz normalmente num plano superior (em altura), somos obrigados a levantar o livro, com ambas as mãos, acima da nossa cabeça, como que lembrando a bênção da hóstia e do cálice na eucaristia católica. Por outro lado, a lentidão de movimento no vídeo projetado, articulado com o som envolvente, é hipnotizante e leva a uma observação demorada, como se estivéssemos a contemplar um ritual religioso ou uma peça simbólica.

After pietà encontra-se num terreno incerto, entre o seu objetivo de olhar a fotografia a partir de condições próprias a si mesmas, e de uma certa homenagem religiosa. Isto tanto dificulta uma leitura mais densa ligada à autorreferencialidade fotográfica, ao não deixar ver para além da iconografia e ligações religiosas, como a serve, pelos próprios problemas e ambiguidades que levanta, denunciando algumas características e riscos importantes sobre o médium fotográfico, que vão desde a sua transparência enquanto objeto que comunica, ao perigo que advém das transformações icónicas que opera.



[Fig.60]

Miguel da Santa
after pietà : EXP#04 (1)
2014



[Fig.61]

Miguel da Santa
after pietà : EXP#04 (2)
2014

4 O MÉDIUM A OLHAR SOBRE SI MESMO

O amplo terreno da fotografia oferece espaço à coexistência de diversas posturas — diferentes modos de agir sobre o médium e de o utilizar. A sua forte intrusão sociocultural, entre usos práticos e correntes e a sua exploração artística, resulta numa produção fotográfica que avança a um ritmo que parece astronómico, ingénuo e à deriva. Esta produção é muito mais instantânea que preocupada, serve muito mais os propósitos utilitários, pessoais e sociais, do que procura perceber as suas próprias características e consequências. Urge tatear todas as suas possíveis histórias e impactos, expondo os caminhos e ramificações do médium, central a uma sociedade que se encontra hoje submersa na sua própria ubiquidade fotográfica (Mah, 2003 p.13).

Ainda que o discurso teórico e filosófico em torno da fotografia instaure novas leituras e avanços na compreensão do médium fotográfico é preciso notar que estes se dão sobretudo apoiados na livre dissertação sobre as imagens produzidas. Inevitavelmente, não os podemos separar de um certo grau de falibilidade, quer pela tendenciosidade que possam inscrever, quer pela divagação excessiva e não fundamentada que pode estar presente. São, no entanto, fundamentais na percepção do amplo terreno fotográfico e nas diversas dimensões que a si possam estar conexas. Compreender o processo de criação das imagens, o ato fotográfico no seu entendimento extenso, pode auxiliar à descoberta de novas abordagens incisivas e relevantes para o conhecimento ontológico do médium fotográfico. Simultaneamente, devemos ter em conta que “o fazer fotográfico, para além de se relevar na sua capacidade representacionista, não pode secundarizar a sua necessária autorreferencialidade, como forma de reflexivamente esclarecer as características ontológicas e epistemológicas subjacentes à fotografia como processo de criação de imagens” (Mah, 2003, p.132). Estabelece-se assim uma problemática em torno de perceber se, colocando o médium fotográfico a olhar para si mesmo, apoiado numa leitura com enfoque especial no processo de construção da imagem, é

possível aumentar a sua compreensão ontológica e, conseqüentemente, abrir o espaço a novos discursos, diálogos e obras pertinentes, que simultaneamente circunscrevam e extravasem os limites do fotográfico, ultrapassando a sua referencialidade perante o real.

O ponto de partida para esta dissertação passou por tentar definir as posturas de onde surgem imagens que refletem sobre o próprio médium fotográfico, ensaiando uma pequena história da autorreferencialidade fotográfica, apresentada no capítulo 2. Apoiado em autores tão distantes como Jean-François Chevrier, Henri Peyre e Dominique Baqué, explorei algumas tendências fotográficas onde os trabalhos dos artistas que usam o médium fotográfico, normalmente esquecidos das histórias da fotografia, ganham um relevo preponderante, que abre as portas a instalações e outros produtos que são “iminentemente fotográficos” (Baqué, 1998, p.21) — refletem e analisam a própria fotografia e as suas condições sem que sejam, necessariamente, fotografias. Neste contexto de autorreferencialidade, a existência e mistura de obras de fotógrafos e artistas coexiste serenamente. Os próprios limites das tendências apresentadas é vasto. Se na fotografia conceptual o espectro de ação é bastante amplo, quando falamos da forma-quadro percebemos que se trata duma tendência mais circunscrita e definível. Os autores centrais escolhidos para alicerçar e servir a exposição de cada tendência não se restringem, em alguns casos, apenas a um movimento. É o caso de, por exemplo, Joan Fontcuberta, cujo trabalho é aqui lido à luz do neo-pictorialismo, podendo igualmente ser inserido no campo da fotografia conceptual. Esta ambiguidade posicional dos autores não é, no contexto deste estudo, problemática, uma vez que a escolha procurou apenas expor questões e reflexões sobre aspectos próprios ao médium fotográfico e à sua relação com mundo, derivadas e circunscritas a cada uma das posturas apresentadas. A análise das obras coloca em perspectiva os dados do processo de criação da peça fotográfica, sempre que conhecíveis, que serve assim para auxiliar e convergir as questões

Depois de estabelecido um território para a autorreferencialidade fotográfica, fundamentei-me em Philippe Dubois para expandir a noção de ato fotográfico, cimentando as bases para deslocar o discurso da imagem para o processo fotográfico. Deixa de interessar aqui isolar a fotografia ao seu produto, resultante do momento onde disparamos o obturador e registamos a imagem, para a passarmos a ponderar como uma imagem-ato. Há um antes e um depois, um processo que se inicia ainda antes de desejarmos a imagem, no próprio subconsciente que o desenvolve, até a um espaço que se encontra entre a concretização do produto fotográfico e a sua recepção. Produto e processo encontram-se, inevitavelmente, ligados. Paralelamente, viajo sumariamente por alguns autores teóricos contemporâneos,

levantando os novos paradigmas discursivos que este sugerem. De Roland Barthes a François Soulages, destaco aspetos relevantes das suas pesquisas que cruzam e utilizam, em diversos casos, a semiótica de Charles Sanders Peirce para desenhar um entendimento fotográfico. Esta aplicação é vista, por exemplo, em Rosalind Krauss, que coloca a fotografia no campo do índice, lendo-a como um signo que possui uma conexão física com o seu referente, não se prendendo a um entendimento da imagem como espelho do real ou processo simbolizador, mas apenas como uma derivação de causalidade, um vestígio ou sintoma dessa presença comum. Do mesmo modo, revemos este fundamento em Dubois, que correlaciona o tríptico pierciano quando afirma que a imagem fotográfica “é antes de tudo índice”, partindo daí para poder atingir um estado de semelhança (ícone) e posteriormente “adquirir sentido (símbolo)” (Dubois, 2010, p.51).

Aberto o jogo, seguiu-se a realização de um projeto prático. *After pietà*, composto por uma impressão emoldurada, um livro e um vídeo, reúne um conjunto de exercícios que se alicerçam na figura da pietà para problematizar aspectos próprios ao médium fotográfico. A força cultural da fotografia é prontamente entendida, uma vez que a escolha da uma imagem icónica — a pietà — estabelece, desde a sua génese, uma ambivalência: se por um lado a pietà é apenas uma metáfora para refletir e falar sobre a própria fotografia e as suas condições, escolhida por representar um terreno comum que é reconhecido com facilidade, o facto de ser ter esse estatuto de ícone (religioso) e estar fortemente presente na nossa sociedade dissimula, conseqüentemente, o propósito central da peça. Ainda que isto se traduza numa obra com múltiplas camadas de entendimento, a sua dimensão autorreferencial pode necessitar de um suporte textual que exponha uma direção concreta para a sua leitura. Olhar e adensar o processo de criação fotográfica, autoanalisando os seus avanços e resultados, mostra-se como um ponto de partida, mais do que um lugar de chegada.

Por si só, as posturas de autorreferencialidade fotográfica, aliadas a uma abordagem sobre os processos fotográficos, não solucionam os dilemas do médium. Não nos conduzem, por exemplo, a um desfecho imediato de emancipação do médium fotográfico da sua referencialidade perante o real, mas oferecem ferramentas que estimulam a discussão de novos caminhos para a análise e produção fotográfica — e que poderão levar, naturalmente, a definir parâmetros para essa mesma emancipação. No entendimento dos mesmos paradigmas fotográficos, das suas qualidades e contingências, as posturas de autorreferencialidade promovem bases sólidas para a definição e transfiguração do médium fotográfico. E aqui, o trabalhos dos artistas que usam a fotografia merece uma especial atenção.

Bibliografia

- Alberro, A.; Norvell, P. (ed.) (2001) – *Recording Conceptual Art*. California: University of California Press.
- Andrews, M. (1989) – *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. Califórnia: Stanford University Press.
- Augé, M. (1997) – *L'impossible Voyage. Le tourisme et ses images*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Arnheim, R. (1974) – Sobre a Natureza da Fotografia, trad. Luis Leitão, In Trachtenberg, A. (org.) – *Ensaio Sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro. p.327.
- Baqué, D. (1998) – *La photographie plasticienne: un art paradoxal*, Paris: Editions du Regard.
- Barthes, R. (2008) – *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Batchen, G. (2000) – *Each Wld Idea: Writing Photography History*. Londres: The MIT Press.
- Bavcar, E. (2001) – Uma câmara escura atrás de outra câmara escura. In Sousa, E.; Tessler, E.; Slavutzky, A. (orgs.) *A Invenção da Vida – Arte e Psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- Bavcar, E. (2000) – *O Ponto Zero da Fotografia – Evgen Bavcar*. Rio de Janeiro: Very Special Arts do Brasil.
- Bochner, M. (2007) – *Solar System and Rest Rooms: Writings and Interviews, 1965-2007*, Cambridge: MA.
- Bouqueret, C. (2001) – *Histoire de la Photographie en Images*. Paris: Marval.
- Brouws, J.; Burton, W.; Zschiegner, H. (2013) – *Various Small Books: Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*. Massachusetts: The MIT Press.
- Chevrier, J-F. (2003) – The Adventures of the Picture Form in the History of Photography (1989). trad. Michael Gilson. In Fogle, D. (ed.) — *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1989*. Cat. exp. Minneapolis: Walker Art Center.

- Clair, Jean (1973) – L'inconscient de la vue In *Chroniques de l'art vivant*, no. 44 (November 1973): 6. *Apud* Chevrier, J-F. (2003) – The Adventures of the Picture Form in the History of Photography (1989), trad. Michael Gilson. In Fogle, D. (ed.) – *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1989*. Cat. exp. Minneapolis: Walker Art Center.
- Costello, D.; Iversen, M. (2011) – *Photography After Conceptual Art*. UK: John Wiley & Sons.
- Crang, M. (21 Junho de 1997) – Picturing practices: research through the tourist gaze. In *Progress in Human Geography*, pp. 359-373.
- Crimp, D. (2004). A atividade fotográfica do pós-modernismo (1980), In *Revista Arte&Ensaio*, nº 11.
- Dubois, P. (2010) – *El acto fotográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Entler, R. (2007) – A fotografia e as representações do tempo. In *Revista Galáxia nº14*. São Paulo: PUC-SP, pp. 29-46
- Entler, R. (2009) – Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. In *A invenção de um mundo*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Fontcuberta, J. (1998) – *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, G. (2006) – *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fried. M. (2008) – *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Londres: Yale University Press.
- Gombrich, E. H. (1999) – *A História da Arte*. 16ª edição. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC.
- Gombrich, E. H. (2002) - *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. 6ª edição. Londres: Phaidon Inc Ltd.
- Greenberg, C.; [et. al.] (1997) – *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar Ed.
- Gronert, S. (2009) – *The Dusseldorf School of Photography*. Londres: Thames and Hudson.
- Harvey, D. (1993) – *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Loyola.
- I Romia, G. (2008) – *Relacions entre Fotografia I Pintura. Dos casos d'estudi: Gerhardt Richter I Jeff Wall*. [S.l.: s.n.] Dissertação de Doutorado pelo Departamento de Pintura, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, p. 359.
- Kossov, B. (2001) – *Fotografia e História*. 3ª Ed. São Paulo: Ateliê editorial.

- Kossoy, B. (2002) – *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4 Ed. São Paulo: Ateliê editorial.
- Krauss, R. (2002) – *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Krauss, R. (1994) – *The optical unconscious*. Cambridge: The MIT Press.
- Lugon, O. (2001) – *Le Style Documentaire d'August Sander à Walker Evans (1920-1945)*. Paris: Marval.
- Mah, S. (2003) – *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*. Lisboa: Edições Colibri, FCSH-UNL.
- Morris, E. (2011) – *Believing is Seeing (Observations on the Misteries of Photography)*. Nova Iorque: The Penguin Press.
- Peirce, C. S. (1999) – *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho. 3ªed. São Paulo: Perspectiva.
- Peirce, C. S. (1968) – *Escritos lógicos*. Madrid: Alianza.
- Poivert, M. (2002) – *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion.
- Robinson, M.; Picard, D. (2009) – *The Framed World: Tourism, Tourists and Photography*. Londres: Ashgate.
- Robinson, H. P. (1896) – *Pictorial Effect in Photography*. Londres: Piper & Carter.
- Rosenblum, N. (1997) – *A World History of Photography*. Nova Iorque: Abbeville Press.
- Rouillé, A. (2009) – *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac.
- Salazar, N. (1 de Junho de 2009) – *Imaged or Imagined? Cultural Representations and the “Tourismification” of Peoples and Places*. *Cahiers d'Études Africaines* 49, pp.49-71.
- Salles, C. (1998) – *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume.
- Schaeffer, J-M. (1990) – *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid: Ediciones Catédra.
- Schwartz, M. A. (2011) – *Constructing the Real: The New Photography of Crewdson, Gursky and Wall*. Kentucky: [s.n.]. Dissertação de Mestrado da Universidade de Kentucky.
- Sontag, S. (1977) – *On Photography*. Londres: Penguin.
- Sontag, S. (1983) – *Ensaio sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor Ltda.
- Soulages, F. (2010) – *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac.

- Sousa, J. (1997) – *A Imagem na Publicidade: Princípios para uma Retórica*. Lisboa: ISCTE. p.9.
- Tagg, J. (2003) – *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Takami, M. (2006) – Fotografia na História da Arte. In Lima, A. [et. al.] (orgs.) – *II Encontro de História da Arte – Teoria e História da Arte: Abordagens Metodológicas*. São Paulo: IFCH/Unicamp.
- Tisseron, S. (2000) – *El misterio de la cámara lúcida: Fotografía e Inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Trachtenberg, A. (org.) (2013) – *Ensaio Sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro
- Trodd, T. (2009) – Thomas Demand, Jeff Wall and Sherrie Levine: Deforming ‘Pictures’. In Costello, D.; Iversen, M. (2011) – *Photography After Conceptual Art*. UK: John Wiley & Sons.
- Urry, J. (1990) – *The tourist gaze: Leisure and travel in contemporary societies*. Londres: Sage Publications.
- Wall, J. (1995) – Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art, In Goldstein, A.; Rorimer, A. (ed.) – *Reconsidering the Object of Art, 1965–1975*. Cat. exp. Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art.

Webgrafia

Barthes, R. (1967) – *A Morte do Autor*. Obtido em

http://ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf

Benjamin, W. (1955) – *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. Obtido em

[http://ideafixa.com/wp-](http://ideafixa.com/wp-content/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnica.pdf)

[content/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnica.pdf](http://ideafixa.com/wp-content/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnica.pdf). Consultado em 30/01/14.

Benayoun, M. (1998) – *World Skin, a Photo Safari in the Land of War*. [trabalho interativo].

Obtido em <http://www.benayoun.com/projet.php?id=16>. Consultado a 27/02/14.

Bending Space: Georges Rousse and the Durham Project. Informação geral do projeto.

Obtido em <http://www.rousseprojectdurham.com>. Consultado a 14/02/14.

Bending Space: Georges Rousse and the Durham Project. [trailer de filme] Obtido em

<http://www.youtube.com/watch?v=cnwTgXymWf0>. Consultado a 14/02/14

[Biografia de Georges Rousse]. Obtido em

<http://www.georgesrousse.com/english/informations/biography.php>. Consultado a 14/02/14.

Carvalho, A. (2011) – *A mentira em Sputnik: a manipulação e a crença na fotografia ficcional de Joan Fontcuberta*. V Simpósio Nacional da ABCIBER. Obtido em

<http://150.162.39.1/simposio2011/index.php/simposio2011/2011/paper/view/195>.

Consultado a 13/03/14.

Christies (8 de Novembro de 2005) – *Post-war and Contemporary Art Evening Sale*. Venda

1573, Lote 7: Richard Prince's *Untitled (Cowboy)*. Obtido em

http://www.christies.com/Lotfinder/lot_details.aspx?intObjectID=4597357. Consultado a 02/02/2014.

[Descrição da peça *after pietà* na programação do Serralves em Festa]. Obtido em

http://www.serralvesemfesta.com/pt/agenda_serralves_em_festa/detalhes.php?id=601.

Consultado a 25/05/14.

[Deutsche Borse Photography Prize 2012]. Obtido em [http://deutsche-](http://deutsche-boerse.com/dbg/dispatch/en/listcontent/dbg_nav/corporate_responsibility/33_Art_Collect)

[boerse.com/dbg/dispatch/en/listcontent/dbg_nav/corporate_responsibility/33_Art_Collect](http://deutsche-boerse.com/dbg/dispatch/en/listcontent/dbg_nav/corporate_responsibility/33_Art_Collect)

ion/25_photography_prize/Content_Files/DB_SP_Photography_Prize_2012.htm.

Consultado a 24/01/14.

Evans, W. (1935) – *Interior of unempliyed man's house. Morgantown, West Virginia.* [fotografia]. Obtido em <http://www.loc.gov/pictures/item/fsa1998017824/PP/>

Feustel, M. (2 de Dezembro de 2010) – *Interview: Joan Fontcuberta, Landscapes without memory.* Obtido em <http://www.eyecurious.com/interview-joan-fontcuberta-landscapes-without-memory>. Consultado a 06/02/2014

Finocchio, R. (2000) – *Manneirism: Bronzino (1503-1572) and his Contemporaries.* Heilbrunn Timeline of Art History. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. Obtido em http://www.metmuseum.org/toah/hd/zino/hd_zino.htm. Consultado a 10/02/14.

Fontcuberta, J. (23 de Outubro de 2010). [Entrevista realizada a Joan Fontcuberta] *Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo.* Itaú Cultural. Obtido em <http://www.youtube.com/watch?v=LCByiio0adQ>. Consultado a 06/02/2014.

Foster, H. (1984) – *(Post) Modern Polemics.* Perspecta. Vol. 21, pp. 144-153. Obtido em <http://www.jstor.org/stable/1567086>. Consultado a 15/05/14.

“Fotografia”, *In* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2014. Obtido em <http://www.priberam.pt/DLPO/fotografia>. Consultado a 06/02/2014.

Good, J. (15 de Setembro de 2011) – *The world's largets photo libraries.* 1000memories blog. Obtido em <http://blog.1000memories.com/94-number-of-photos-ever-taken-digital-and-analog-in-shoebox>. Consultado a 24/06/2014.

Huebler, D. (2009) – *Variable Piece #70: Global 81 (1973).* Obtido em http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=96221. Consultado a 27/01/14.

Kosuth (1969) – *Art After Philosophy.* Obtido em <http://www.intermediamfa.org/imd501/media/1236865544.pdf>. Consultado a 27/01/14.

Levine, S. – *First Statement.* Obtido em <http://www.aftersherrielevine.com/statement1.html>. Consultado a 02/02/2014.

Lewitt, S. (1967) – *Paragraphs on conceptual art.* Artforum. Nº10. Obtido em <http://radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html>. Consultado a 27/01/2014.

Limogramas. [obra presente no website pessoal de Limamil]. Obtido em <http://limamil.org/Limamil/LIMOGRAMAS.html>. Consultado a 27/02/14.

- Merritt, N. (2009) – *Manet's Mirror and Jeff Wall's Picture for Women: Reflection or Refraction?* EMAJ (Electronic Melbourne Art Journal). Nº4. Obtido em <http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/merritt.pdf>. Consultado a 10/03/14.
- Neubert, A. (26 de Junho de 2010) – Prof: Christians remain a small minority in China today. Purdue University News Service. Obtido em <http://www.purdue.edu/newsroom/research/2010/100726T-YangChina.html>. Consultado em 26/06/14
- Obrist, H.; Antelo-Suarez, S. (s.d.) – *Interview with Mel Bochner*. Obtido em http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/interview/i003_text.html. Consultado a 28/01/2014.
- O'Hagan, S. (10 de Abril de 2011) – *Paul Graham: The photography I most respect pulls something out of the ether*. The Observer. Obtido em <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/apr/11/paul-graham-interview-whitechapel-ohagan>. Consultado a 16/02/14
- Peyre, H. (2006) – *Notes de cours sur l'histoire de la photographie (II): Qu'est-ce que la Photographie Plasticienne*. Obtido em http://www.galerie-photo.com/histoire-photographie_plasticienne.html. Consultado em 03/02/2014.
- Prince, R. (Outubro de 2006) – *Untitled (Cowboy)*. In Heilbrunn Timeline of Art History. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Art/2000.272. Obtido em <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.272>. Consultado a 02/02/2014.
- Riano, P. (4 de Junho de 2014) – *Joan Fontcuberta: "La intimidad es una reliquia del pasado"*. El Confidencial. Obtido em http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-06-04/joan-fontcuberta-la-intimidad-es-una-reliquia-del-pasado_141141/. Consultado a 23/06/2014.
- Siegel, J. (1985) – *After Sherrie Levine*. Arts Magazine. Junho de 1986. Obtido em <https://www.msu.edu/course/ha/452/afterlevine.html>. Consultado a 30/01/14.
- [Sobre a exposição "Transfotografia #01" de Limamil]. Centro das Artes do Espetáculo de Sever do Vouga. 6 de Novembro de 2013. Obtido em <http://centrodasartesdoespectaculo-sv.blogspot.pt/2013/11/exposicoes-rute-rosas-limamil.html>. Consultado a 27/02/14.
- Stieglitz, A. (1892) – *A Plea for Art Photography in America*. Obtido em <http://www.nearbycafe.com/photocriticism/members/archivetexts/photocriticism/stieglitz/pf/stieglitzpleapf.html>. Consultado a 06/02/2014.

Sullivan, D. (11 de Fevereiro de 2013) – *Google Still World's Most Popular Search Engine By Far, But Share Of Unique Searchers Dips Slightly*. Search Engine Land. Obtido em <http://searchengineland.com/google-worlds-most-popular-search-engine-148089>.

Consultado a 25/06/14

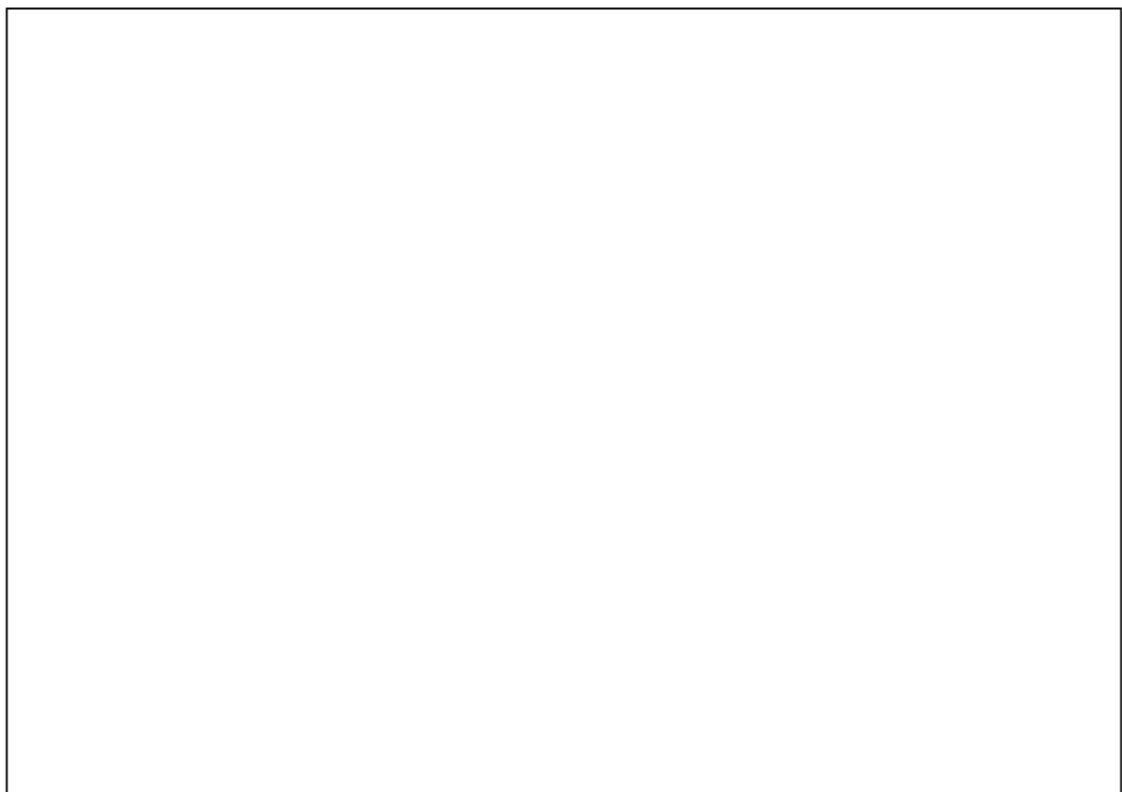
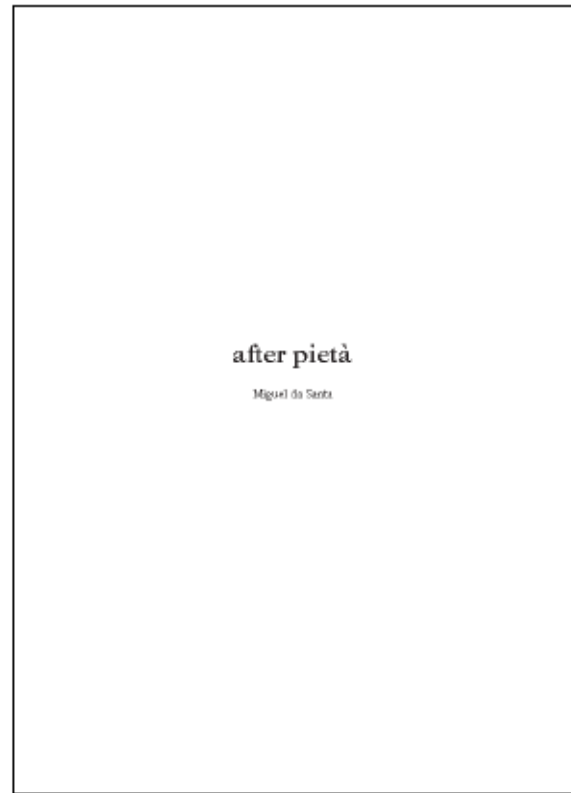
Szarkwowski, J. (1966) – *The Photographer's Eye*. Obtido em <http://www.jnevins.com/szarkowskireading.htm>. Consultado a 17/06/14.

[Website pessoal de Joan Fontcuberta]. Obtido em <http://www.fontcuberta.com/>. Consultado a 06/02/2014.

Wirick, K. (17 de Maio de 2011) – *Unglaublich*. Obtido em <http://katherine.kreider-wirick.com/blog/2011/05/unglaublich/>. Consultado a 23/01/14.

APÊNDICE A

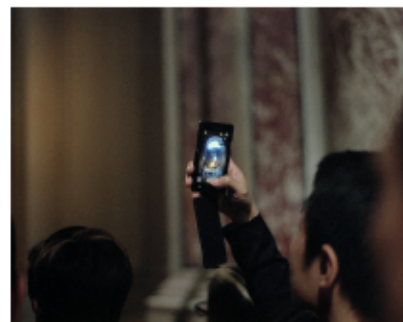
after pietà : livro



after pieta

estudos e experiências fotográficas sobre
situação, ubiquidade, transparência, tempo e modo

Miguel de Santa



Definição integralmente a si mesma fotográfica e assim enunciado completamente perante si mesma, não afuganta um objeto difícil. Se não se dá esse passo decisivo à heterosensibilidade dos processos possíveis em fotografia, para também dá sua condição primeira de representação verdadeira do real.

Essa sua dimensão é, pois, também, consequência direta da sua relação de simetria com a sua imagem, passando de um espelho que simetrisa o momento da imagem que fotografia com o mundo. Essa simetria não é dada ou imposta, múltipla e dupla, mas paradoxal que fotografia, com o mundo, designa algo realmente único. É se apenas que, constrói a realidade e diferenciação a que se aplica, se apresenta da própria morte — para se transformar em algo completamente diferente — em sua diferença, após de alguma maneira os parâmetros e modelos da fotografia, constrói um que é constitutivamente para que sua imagem e a mesma possibilidade como tal.

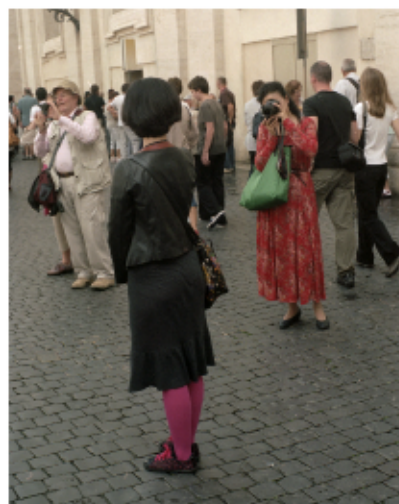
A sua presença é cada vez mais forte, descomprometendo um papel central na observação e leitura da sociedade e cultura do novo século. É tão presente que passa tornada, igualmente, em fator de legitimação do próprio sistema, como se fosse uma aparência alguma vitalidade e existência do que seria.

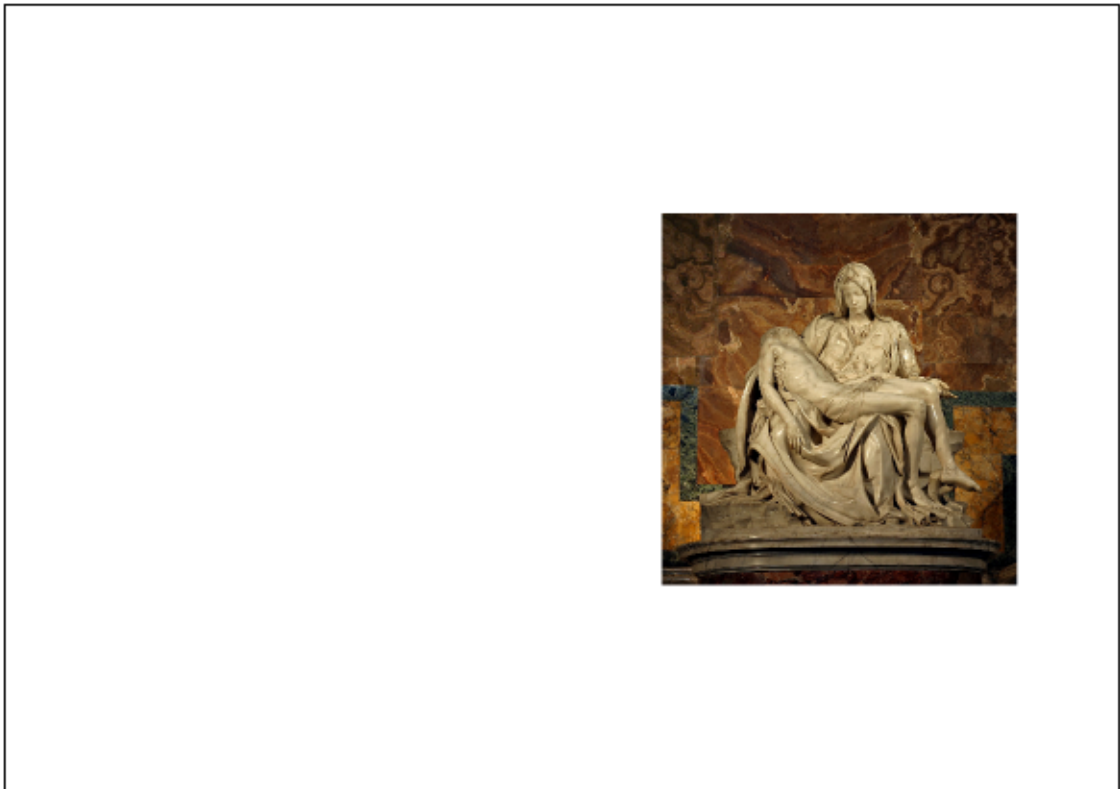
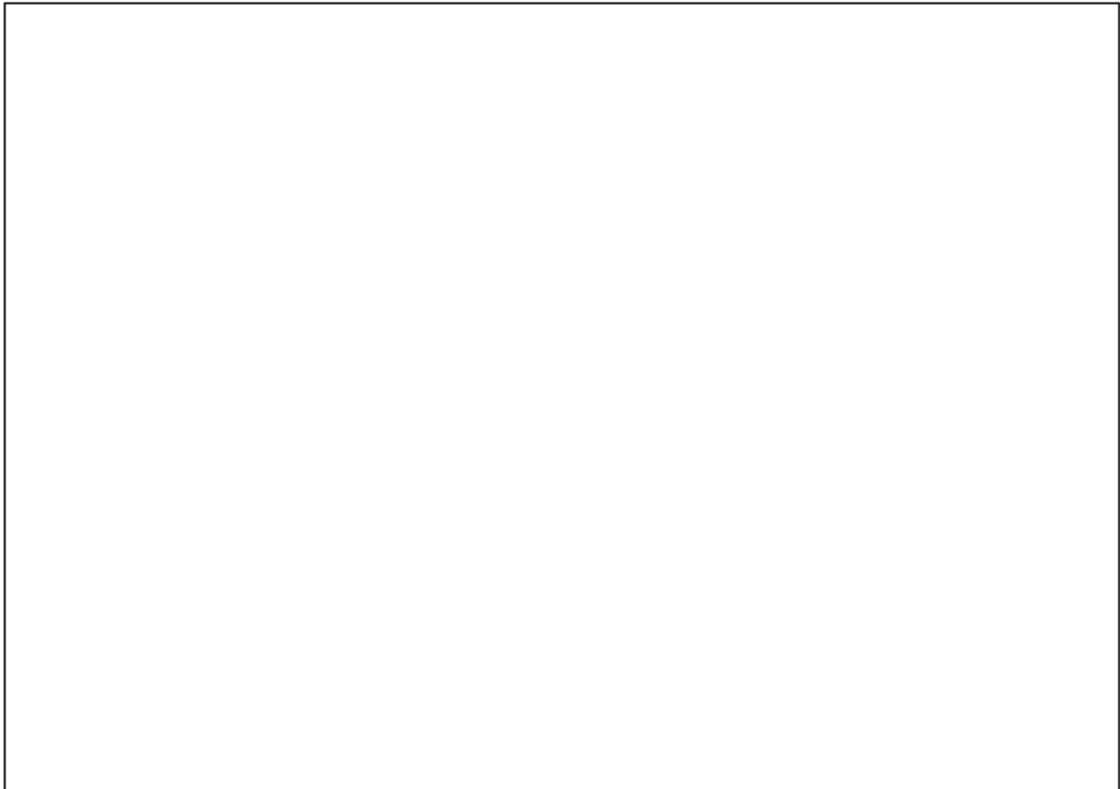
O conceito de arte da fotografia que aqui apresenta natureza da imagem que não é feita, construída para seguir a forma do convencionalismo com a Foto de Michelangelo, aponta a uma maneira de imagem fotográfica, com um argumento impetuoso análogo. Três pontos focos, um objeto de pura forma — e seu próprio objeto, e seu próprio estado de presença, talvez. Simultaneamente, parece que todos os ângulos convergem e se focam tocando e que a aparência da imagem apenas constrói para um condicionamento cultural no modo como pensamos e vemos as mesmas imagens. A fotografia de alguma maneira a partir porque se define em si mesma através de sua própria relação com o mundo que não é coisa a fotografia, trabalho, no entanto, que é o objeto e assim também para esse modo de análise que é a própria fotografia — problema e obra não precisa.

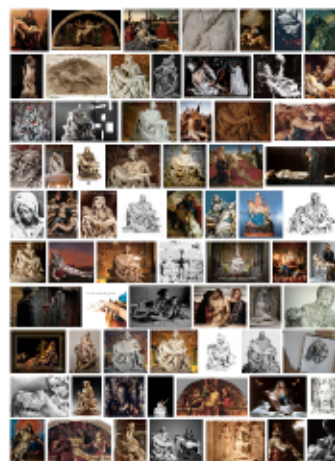
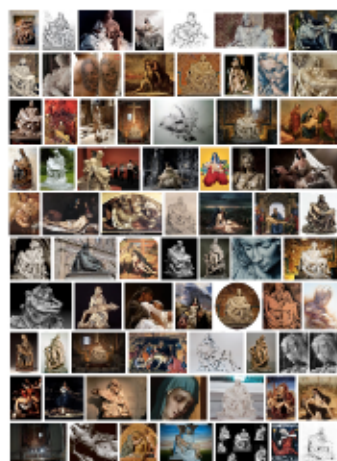
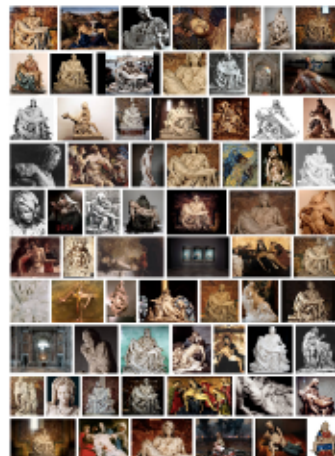
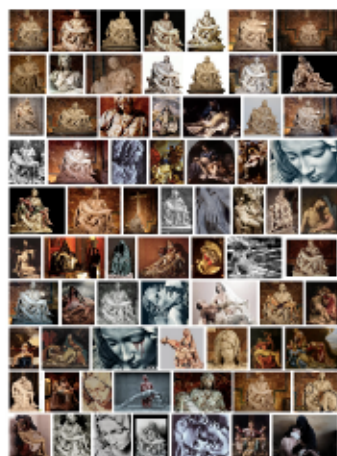
Porque fotografamos? O que nos mostra uma imagem, verdadeiramente, e como operamos sua própria presença e realidade? Que obriga e impõe a mesma que possibilita tal compreensão e importância na nossa vida? Será-se da para enquanto objeto e conceito-metáfora, para explorar a relação da fotografia com mundo e consigo mesma, modo de existência e sua imagem, ubiquidade, manipulação, tempo e modo. A partir como uma câmera escura, para revelar a própria fotografia.

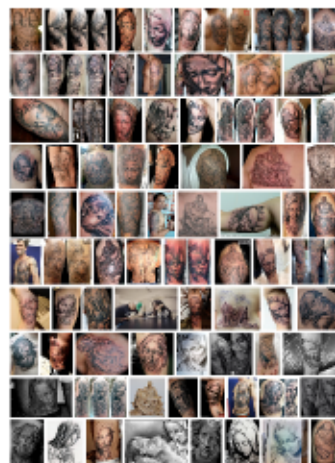
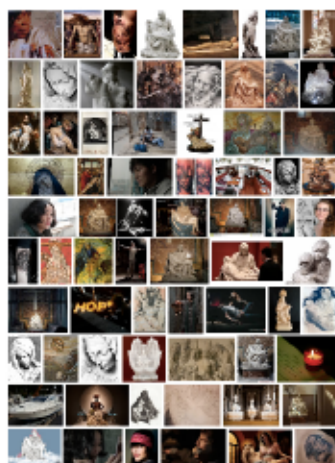
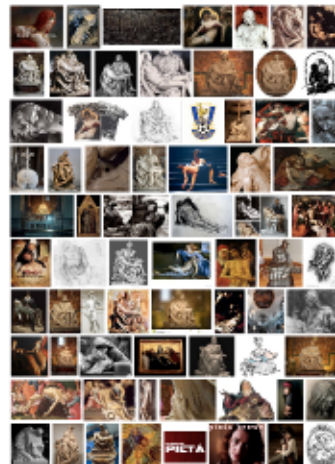
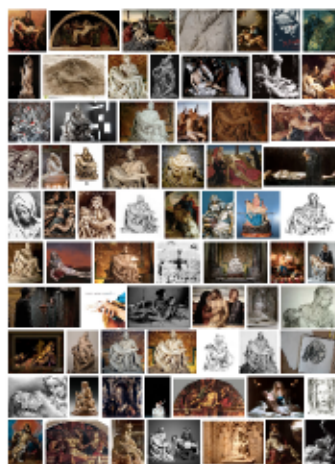
"O mundo é parecido em si mesmo. (...) Cada palavra, cada imagem, é dirigida e hipercada. E sabemos que a imagem é apenas um objeto no qual uma realidade de imagens, nenhuma delas original, colida e se mistura."
Gilles Deleuze



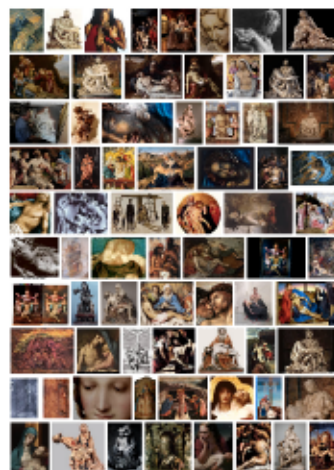
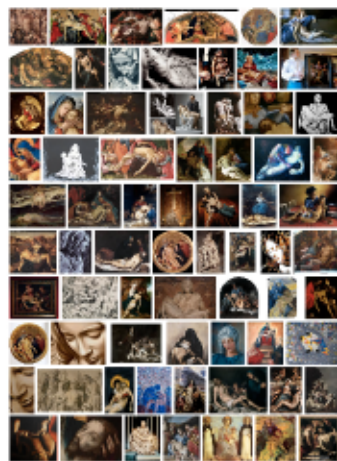






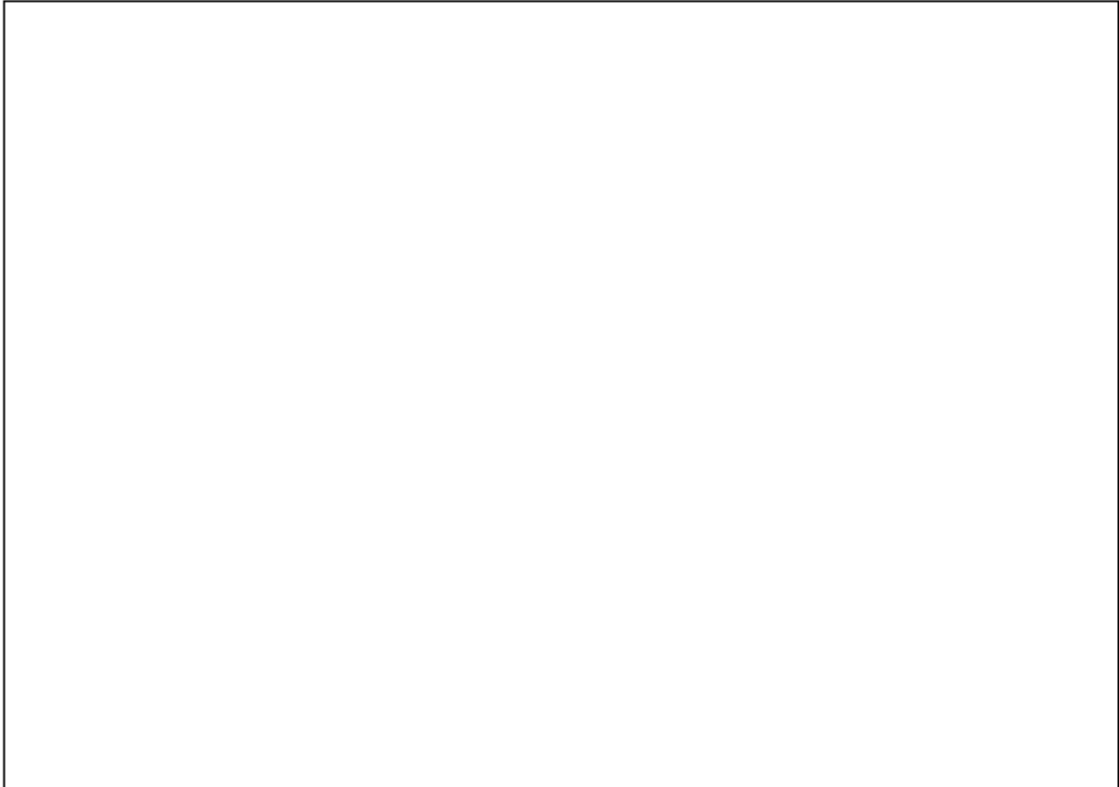




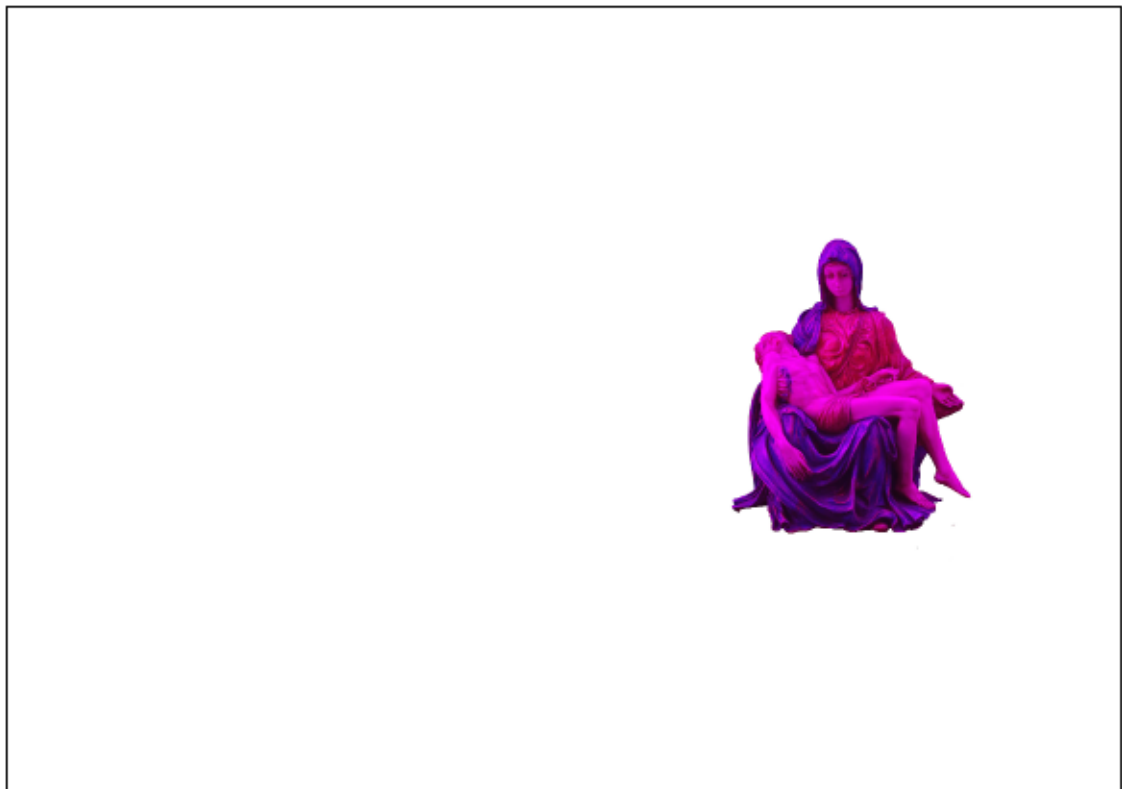


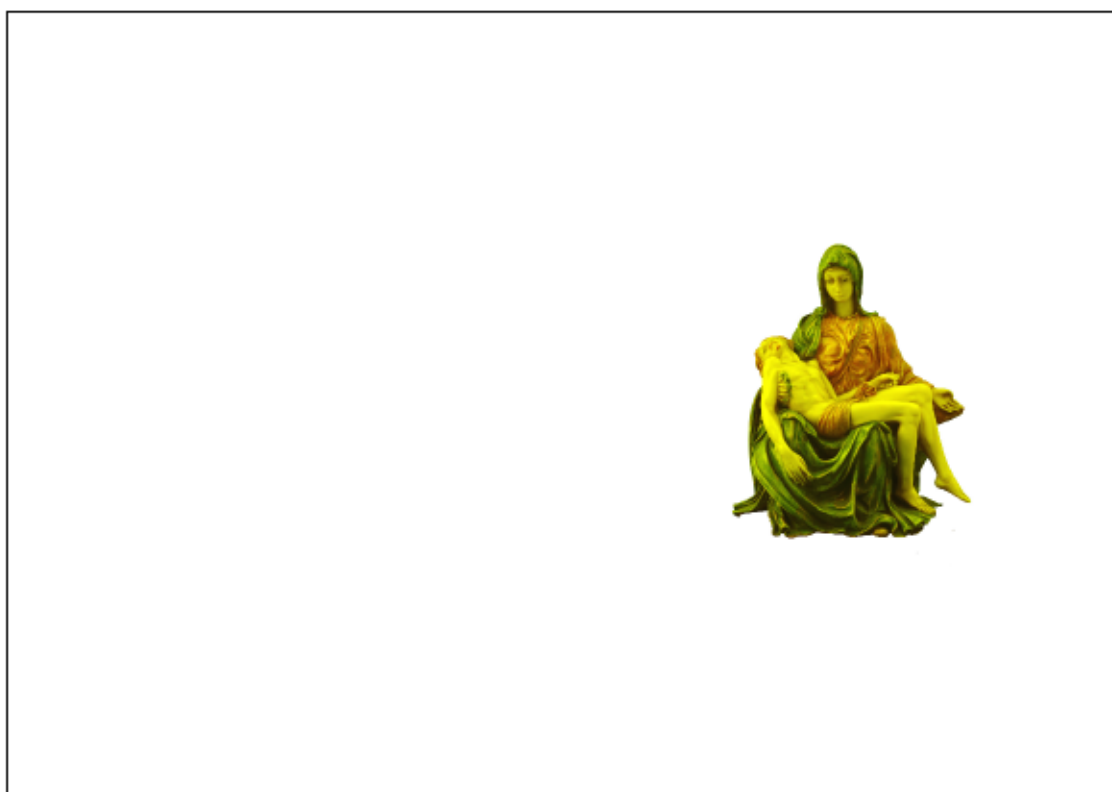
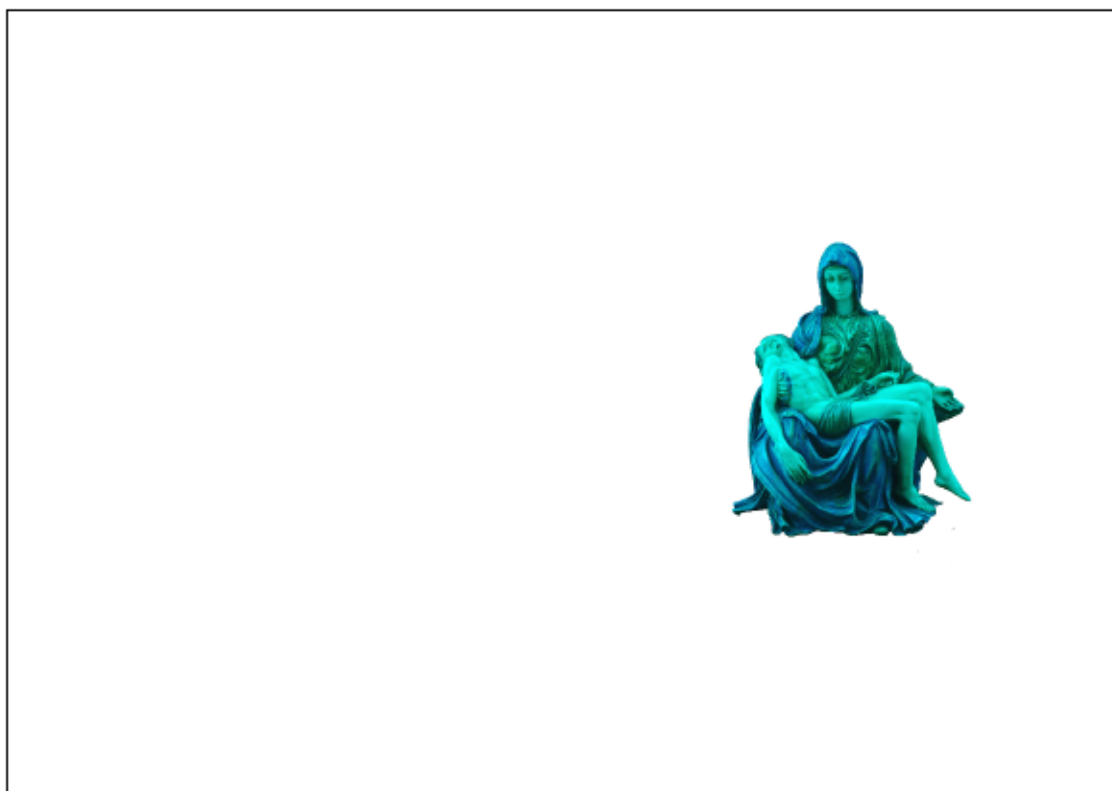


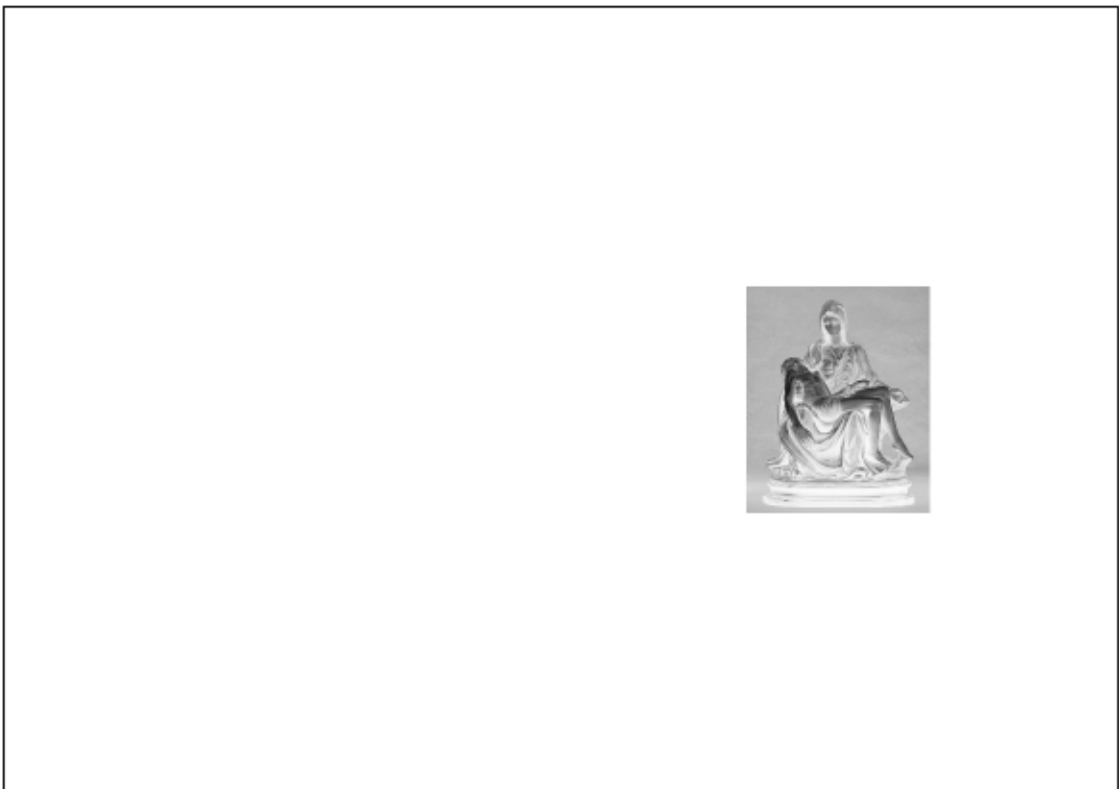


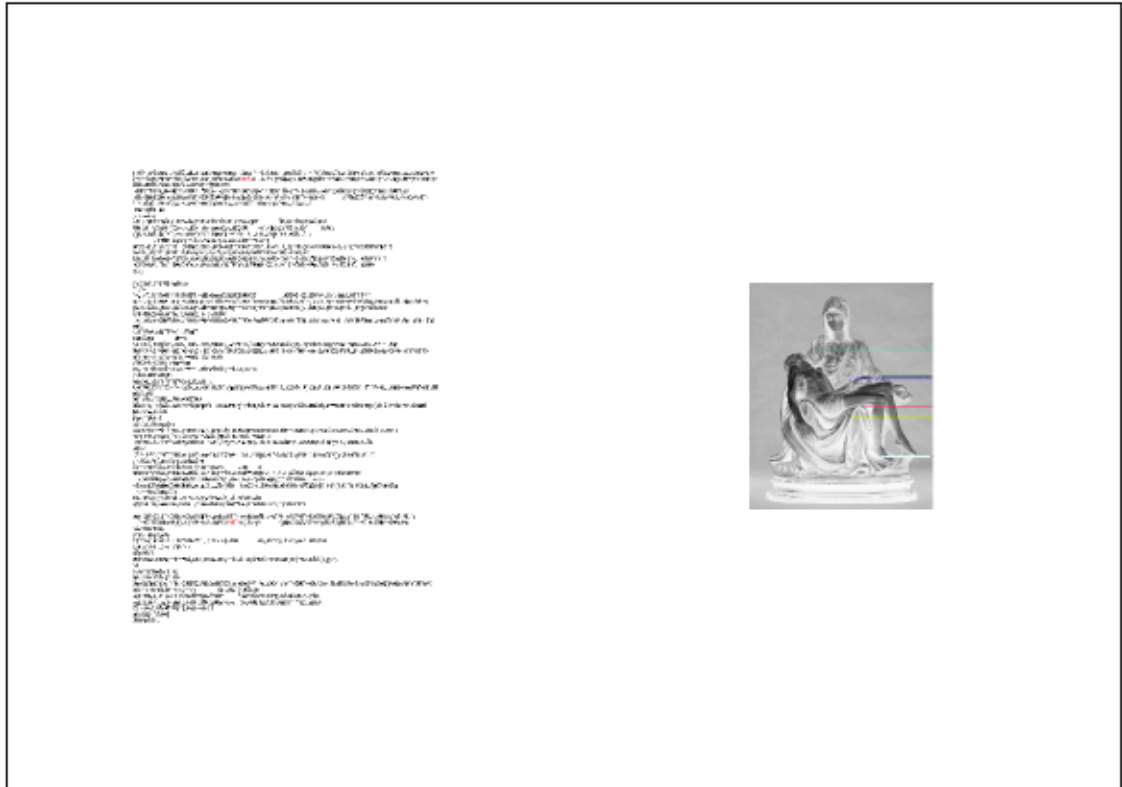


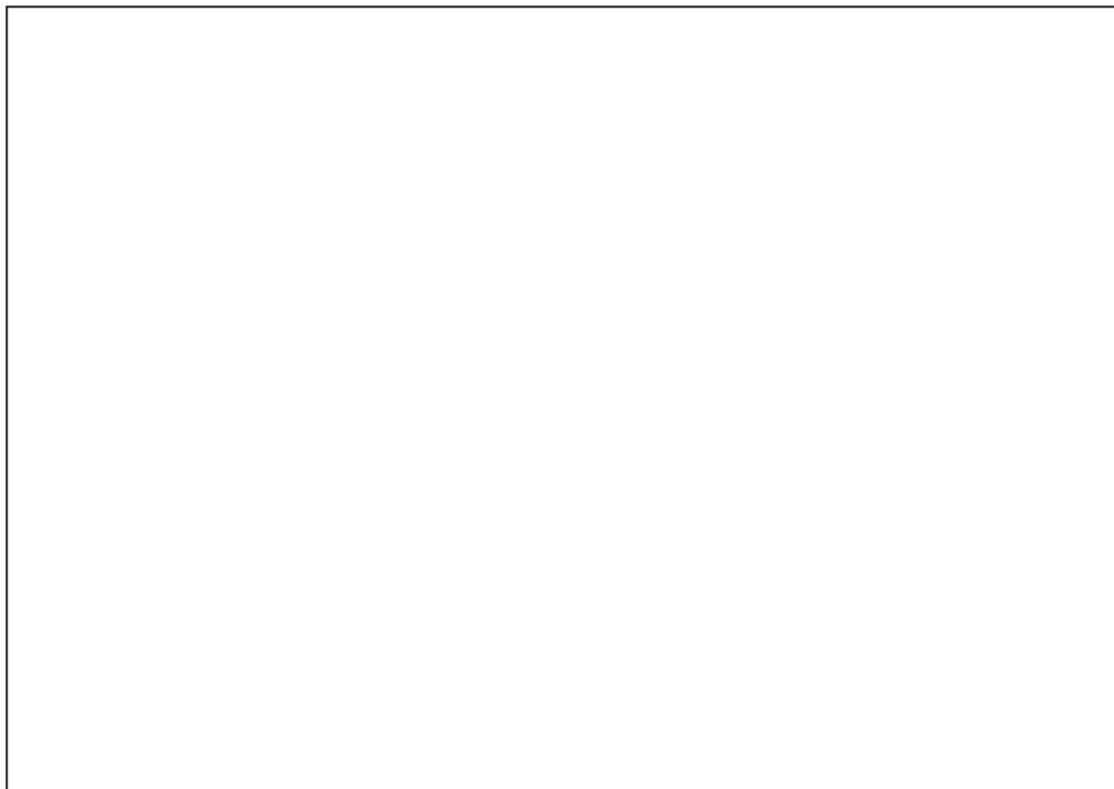
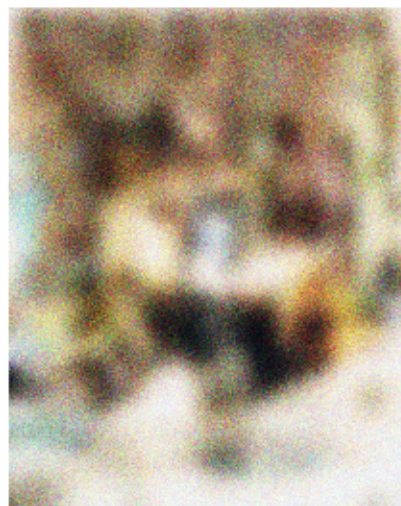
O que nos mostra, verdadeiramente, uma fotografia?
Que tipo de produção tem a imagem que fazemos?
Com que facilidade nos engatamos? Quanto pelo acaso?

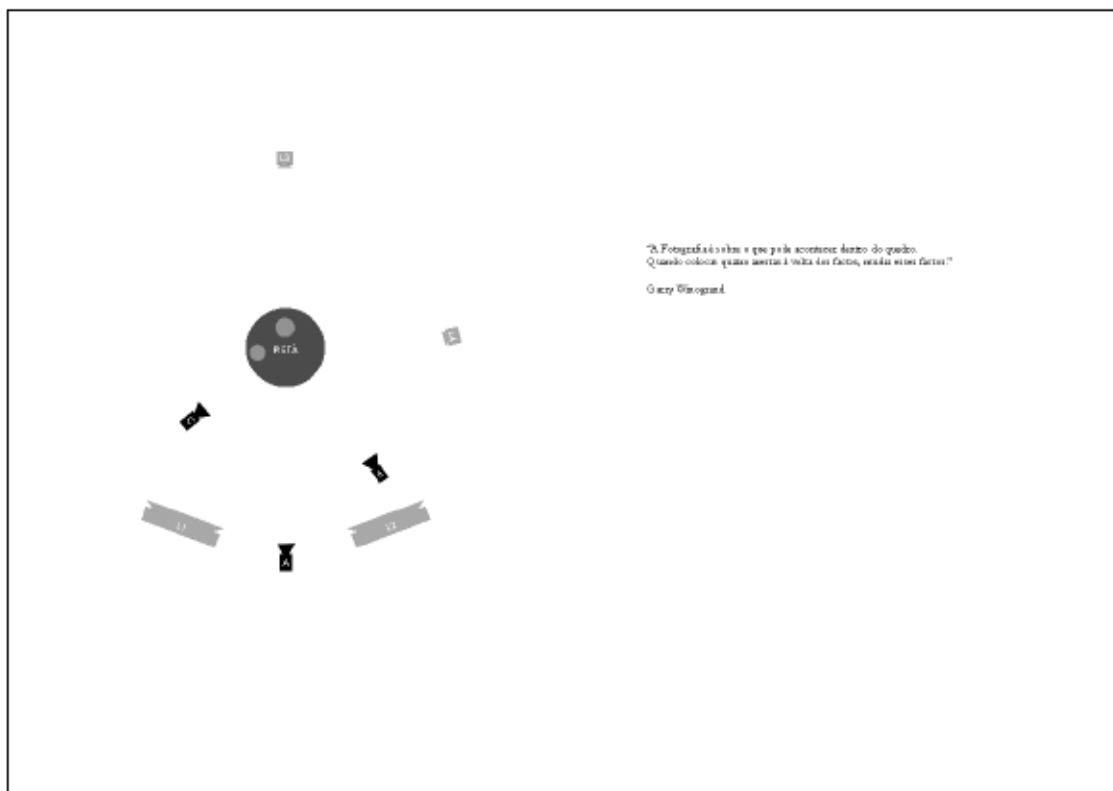


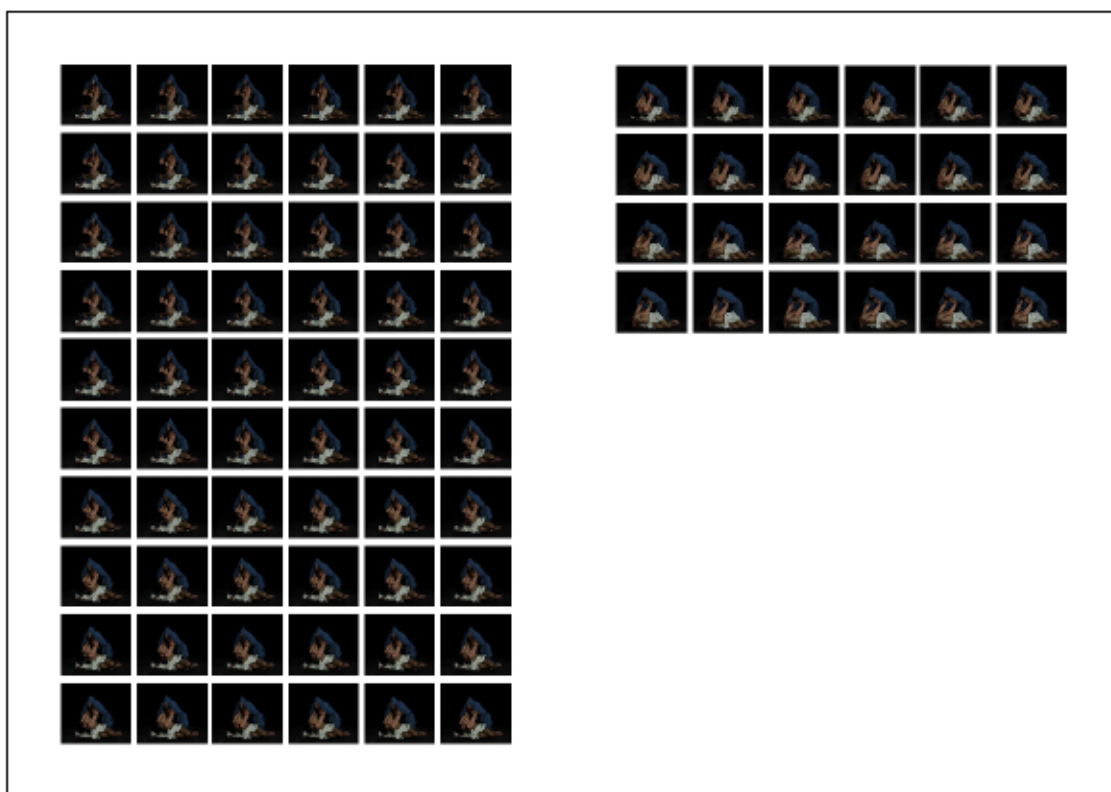
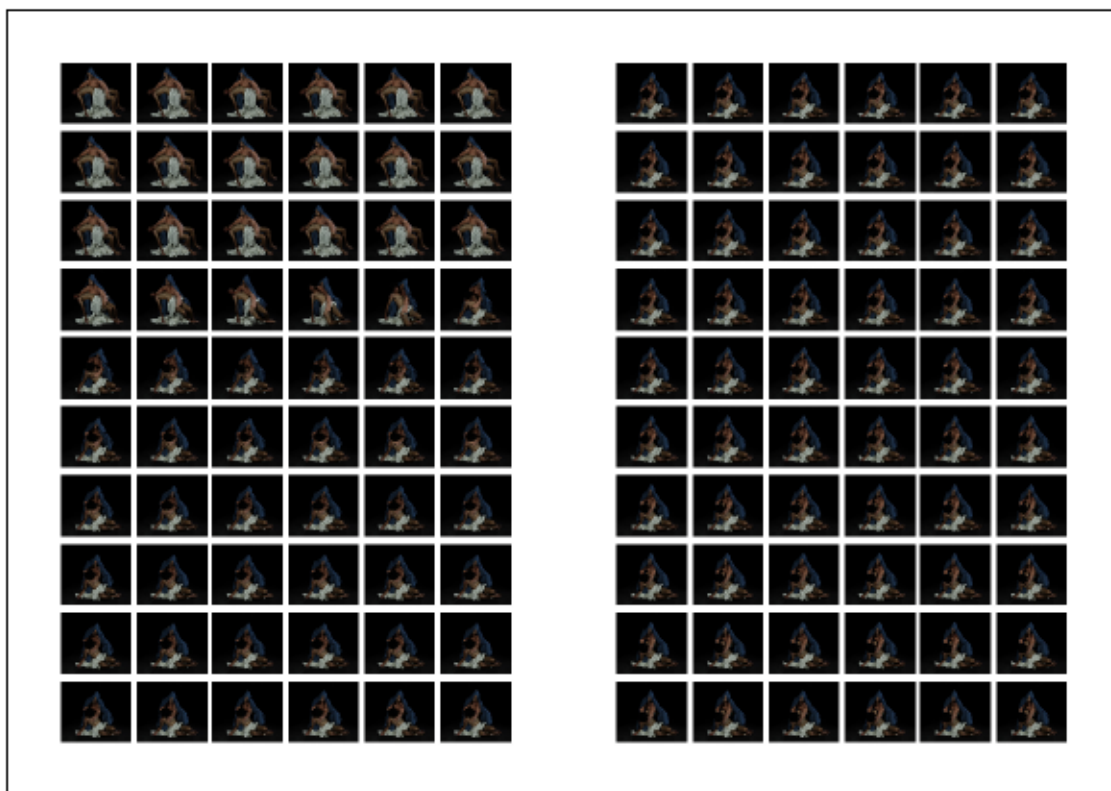


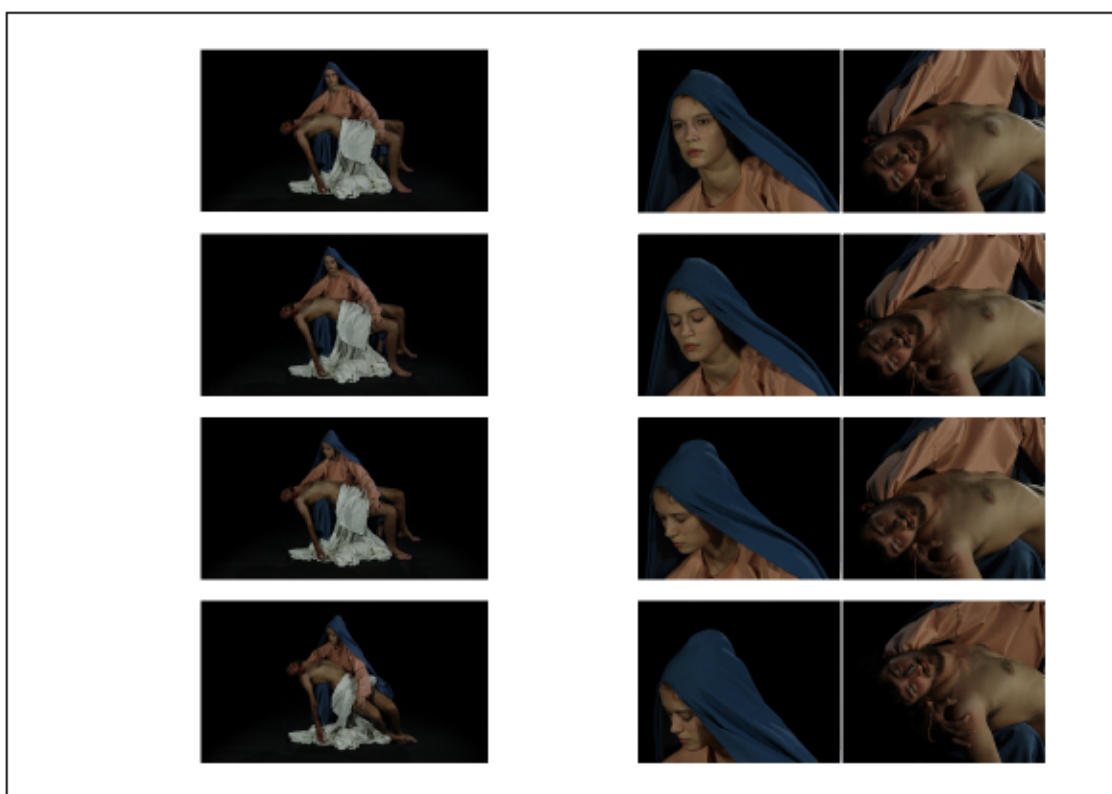
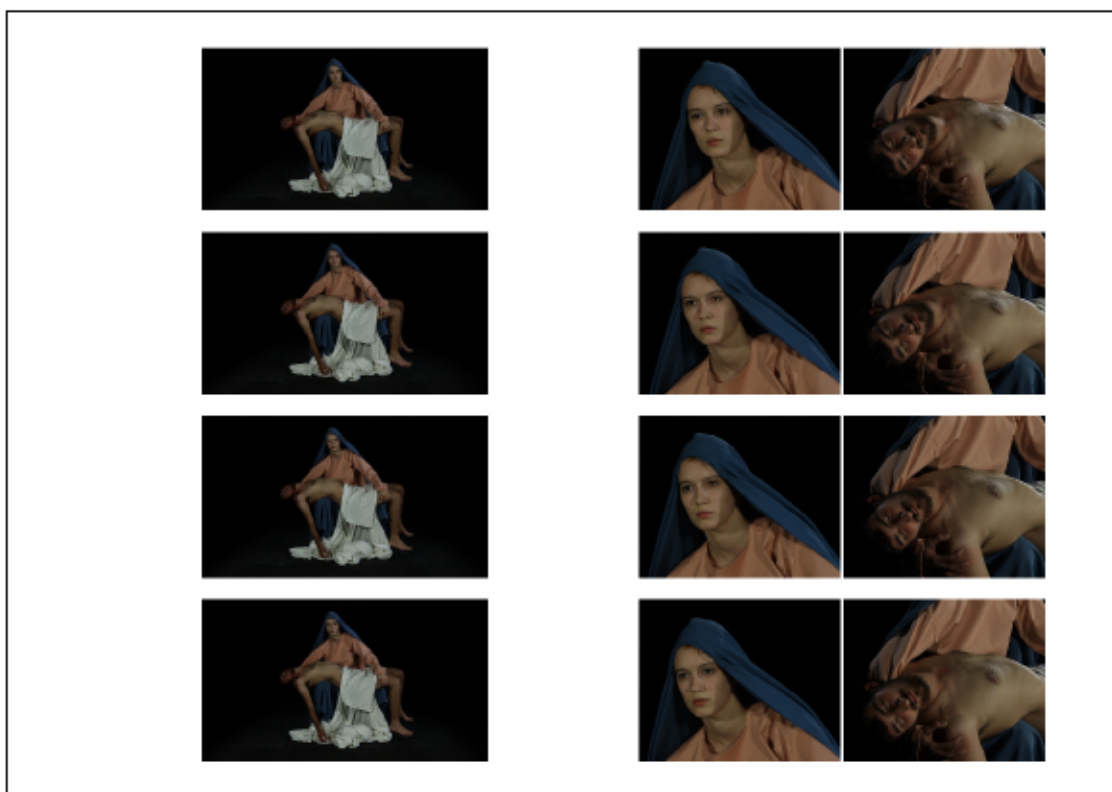


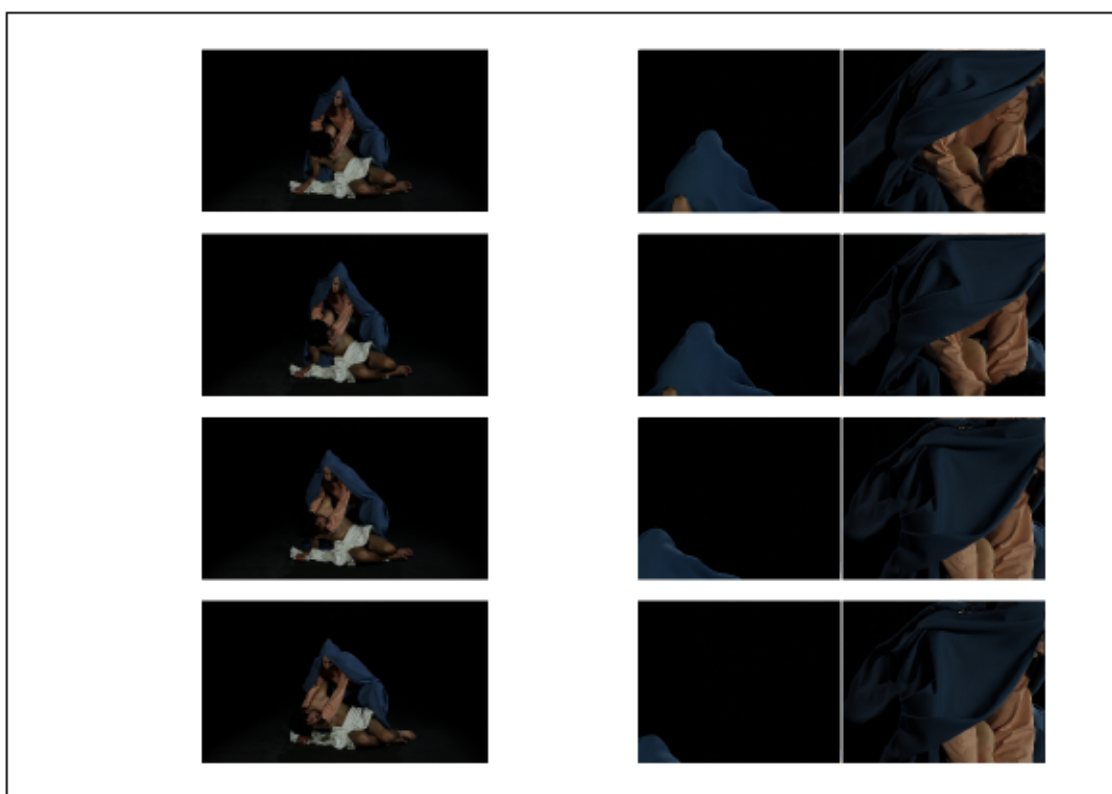
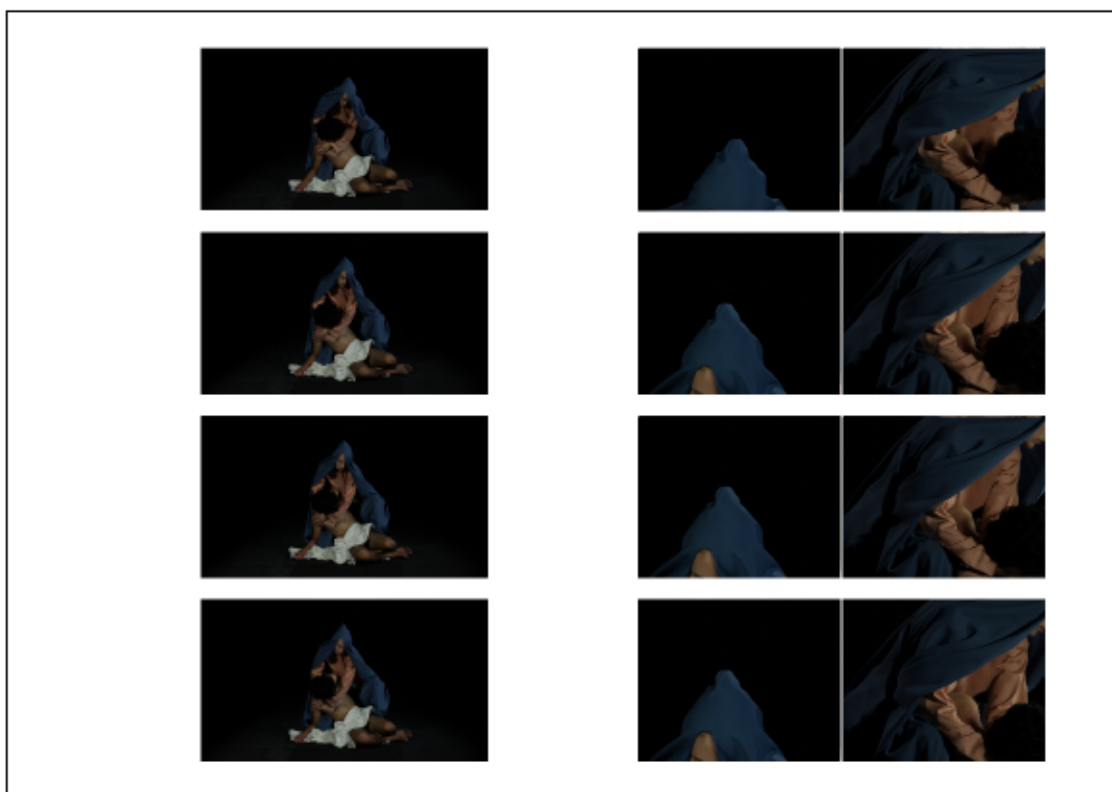
















after pietà

projecto concebido ao abrigo do
Mestrado em Fotografia
da Universidade Católica Portuguesa

com a coordenação de Carlos Lobo

elaborado em sintonia com a dissertação
"O Médium a Olhar Sobre Si Mesmo: Posturas de Autorreferencialidade Fotográfica"
orientada por Jenny Pezzy

© Miguel da Silva, 2014