



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

A FOTOGRAFIA ENTRE A EXPERIÊNCIA DO REAL
E A EXPRESSÃO FRAGMENTÁRIA DO ARTISTA

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Ciência e Tecnologia das Artes

por

CARLOS AFONSO DE OLIVEIRA LOBO

ESCOLA DAS ARTES

Dezembro de 2016



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

A FOTOGRAFIA ENTRE A EXPERIÊNCIA DO REAL
E A EXPRESSÃO FRAGMENTÁRIA DO ARTISTA

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em Ciência e Tecnologia das Artes

Por CARLOS AFONSO DE OLIVEIRA LOBO

Sob orientação de Doutor Henrique Manuel Pereira

ESCOLA DAS ARTES

Dezembro de 2016

**A FOTOGRAFIA ENTRE A EXPERIÊNCIA DO REAL
E A EXPRESSÃO FRAGMENTÁRIA DO ARTISTA**

RESUMO

Esta tese procura investigar a fotografia enquanto potencial imagem do mundo em resultado de uma prática artística subjectiva. Em virtude da crescente hibridização entre o real e o artificial na fotografia contemporânea, a fotografia é assumida como uma prática complexa que impõe a necessidade de uma reflexão alargada. O estudo da história da fotografia e dos diferentes discursos estéticos e críticos em torno da representação do real procurará contextualizar as novas correntes da fotografia contemporânea e contribuir para o recorrente debate sobre as fronteiras que delimitam os discursos artísticos e críticos da própria prática fotográfica. Em consequência da impossibilidade de se proceder a uma investigação que englobe de forma inequívoca toda a variedade de práticas e discursos que dominam o campo da fotografia, esta tese apresenta como eixo central a fotografia documental e o seu legado de verosimilhança com o real, sob a perspectiva da prática fotográfica enquanto exercício da expressão fragmentária do artista. De forma a sustentar a argumentação teórica aqui defendida, é apresentada uma reflexão sobre a minha prática fotográfica, suportada por um corpo de trabalho intitulado *Still There* (2011-2016).

Termos-chave Fotografia, Real, Verosimilhança, Indexicalidade, Motivo do Banal Quotidiano, Fotografia Documental, Subjectividade, Validação Artística.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate photography as a potential image of the world and as a result of a subjective artistic practice. Because of the increasing hybridization between reality and artificiality in contemporary photography, this thesis assumes photography as a highly complex practice that imposes the need for a broader reflection. The study of the history of photography and of the different aesthetic and critical discourses surrounding the representation of the theme of the real will try to contextualize the new contemporary photographic practices and contribute to the recurrent debate about the boundaries that delimit the artistic and critical discourses from the photographic practice itself. As a result of the impossibility of carrying out an investigation that unequivocally encompasses all the variety of practices and discourses that dominate the field of photography, this thesis assumes documentary photography and its legacy of verisimilitude with reality as its central axis, through the perspective of photographic practice as an exercise of the fragmentary expression of an artist. In order to support the theoretical arguments herein analyzed, this thesis presents a reflection on my own photographic practice, based on a body of work entitled *Still There* (2011-2016).

Keywords Photography, Reality, Verisimilitude, Indexicality, Theme of Banality, Documentary Photography, Subjectivity, Artistic Validation.

AGRADECIMENTOS

À minha família: Sónia, Afonso e Rita. Pai e Mãe.

Agradeço ao Doutor Henrique Manuel Pereira por conduzir esta tese a bom porto.

Para a redacção desta tese, foi importante o apoio e a amizade de: A. G., Y. E., Jorge Abade, Evols, Paulo Catrica, Miguel V. H. Peres, Nuno Crespo, França Gomes.

ÍNDICE

Contextualização da investigação.....	6
Estrutura da tese.....	8
Introdução.....	10
Capítulo I — A Imagem do Mundo	
1.1. Representação, Memória e Documento.....	16
1.2. Entre Verdade e Ficção	39
Capítulo II — Novos Paradigmas da Fotografia	
2.1. O Documentário Poético	56
2.2. A Omnipresença do Real	77
Capítulo III — A Promessa do Real	
3.1. Paisagens Alteradas pelo Homem: <i>The New Topographics</i>	87
3.2. Fotografia, Cidade e a Imagem Arquitectural	97
3.3. O Banal Quotidiano Enquanto Motivo Fotográfico: Lewis Baltz e Robert Adams	106
3.4. O Real a Cores	120
Capítulo IV — Do Verosímil ao (Im)possível	
4.1. Do Pictórico ao <i>readymade</i>	132
4.2. Ed Ruscha: o Não-Fotógrafo	146
4.3. A Fotografia no Início do Século XXI	153
Capítulo V — <i>STILL THERE</i>	163
Conclusão.....	182
Bibliografia.....	186

Contextualização da investigação

*Na superfície das coisas
vê-se a essência das coisas.*
– Saul Bellow

Desde a sua alegada origem no início do século XIX como um instrumento resultante de inovação científica e objectiva, a fotografia tem sido usada como um meio alegadamente fidedigno e exacto de captação e reprodução do mundo. No entanto, a história da fotografia tem sido marcada por inúmeras contradições e acérrimos debates em torno da sua potencial capacidade para ultrapassar a condição de um mero espelho do real, ao longo de um tumultuoso percurso até a sua legitimação no campo das Artes. Mesmo após alcançar essa legitimação, a problemática da sua categorização mantém-se ainda hoje: se, por um lado, as diferentes identidades e facetas da fotografia demonstram a sua inquestionável vitalidade, por outro lado dificultam a sua categorização no âmbito das esferas artísticas.

A omnipresença e pluralidade de discursos sobre a natureza da fotografia é visível não só na crescente disseminação da fotografia em universidades, museus, galerias de arte, cursos, seminários, publicações especializadas, etc., mas também no facto de ter sido adoptada por diferentes áreas do conhecimento, como as Ciências da Comunicação, as Humanidades, a Antropologia ou a Sociologia, entre outras. Assiste-se hoje a um aumento considerável de publicações dedicadas exclusivamente à esfera do discurso fotográfico, tanto na sua vertente histórica como na sua componente de investigação teórica, o que contribui para uma renovada e importante bibliografia especializada no campo da teoria da fotografia. A omnipresença da fotografia permite-nos dispor hoje de um vasto leque de instrumentos e recursos teóricos que obrigam a um estudo mais aprofundado das dinâmicas de permanência e de transformação que marcam o mundo das imagens. Num espectro que vai desde os retratos de família à fotografia científica ou institucional (como no caso dos registos criminais ou dos documentos de identificação), a narrativa de uma história universal da fotografia afigura-se uma tarefa complexa que arriscaria alienar as imagens do contexto específico da sua criação. Do ponto de vista de uma abordagem histórica, a tese centra-se na fotografia documental, procurando contextualizar as diferentes práticas fotográficas no quadro dos diferentes movimentos artísticos que marcaram a segunda metade do século XX. Tendo como base os diferentes arquétipos de representação fotográfica do real, a análise dos pressupostos conceptuais e práticos dos fotógrafos abordados ao longo da tese assume os riscos inerentes a uma selecção pessoal. Assim, a escolha destes autores deriva sobretudo da ressonância dos seus princípios estético-conceptuais na minha prática fotográfica, mais especificamente no contexto da

abordagem do real enquanto motivo central no meu trabalho fotográfico. Assim, é dedicada especial atenção aos trabalhos de Walker Evans, Eugène Atget, Robert Adams, Robert Frank, Lewis Baltz, Stephen Shore e William Eggleston. Embora esta selecção denote um predomínio claro de autores norte-americanos — uma opção resultante da sua influência na minha prática artística e da inegável relevância do legado da fotografia americana em muitas das práticas artísticas contemporâneas —, a tese procura também estabelecer uma relação entre autores americanos e europeus, assegurando assim a multiplicidade e a convergência de interesses visuais nas práticas fotográficas estudadas neste âmbito.

A fotografia é aqui analisada na sua condição contemporânea, através da exploração do carácter transversal da sua representação, propondo-se uma dupla leitura: a imagem enquanto documento visual sobre determinado assunto (a hipótese analítica) e enquanto prática pessoal e subjectiva. Através de uma perspectiva histórica, a tese propõe-se investigar os diferentes modos através dos quais a natureza indexical da fotografia se revelou um meio privilegiado para aceder a um novo real, susceptível de apresentar novas conexões com os motivos do banal quotidiano e os elevar à esfera das práticas artísticas. Assumindo a ideia da inerente subjectividade da prática fotográfica, e privilegiando o estudo da fotografia enquanto expressão autoral, a tese estudará a hipotética relação factual — mas também fragmentária — da fotografia com o real e a sua validade como meio de interrogação e construção de novos modos de ver e experienciar o real.

Estrutura da tese

A tese centra-se na contextualização histórica da fotografia na sua relação com o real, desde as primeiras fotografias enquanto documentos do mundo até à tardia aceitação da fotografia nas artes plásticas, encerrando finalmente com uma reflexão sobre as práticas fotográficas contemporâneas.

O capítulo um, intitulado *A Imagem do Mundo*, procede a uma breve resenha histórica que se inicia com a invenção da câmara escura e percorre importantes avanços técnicos (de natureza óptica e mecânica) que permitiram a democratização do aparelho fotográfico, seguindo-se um estudo da relação da fotografia com os diferentes modos de representação visual. Este capítulo aborda a relação entre fotografia e memória e o aparelho fotográfico enquanto ferramenta privilegiada para a apropriação e instrumentalização do mundo (nomeadamente através da sua faceta documental). A análise dos diferentes métodos de apropriação (e recriação) do real e o modo como a fotografia foi usada como uma poderosa ferramenta de propaganda e ideologia, procura reforçar a ideia da inerente subjectividade da relação entre a fotografia e o real.

O capítulo dois, denominado *Novos Paradigmas da Fotografia*, faz uma abordagem da exploração do real nos trabalhos de Eugène Atget e de Walker Evans e estuda o modo como essas práticas fotográficas documentais divergiram dos cânones tradicionais do registo documental. A análise destas obras permite investigar estudar a validade dos assuntos do banal quotidiano enquanto matéria artística e a forma como estes artistas se revelaram basilares para a afirmação de uma prática fotográfica autoral. Este capítulo encerra com a obra de Robert Frank, que, a partir do legado de Walker Evans, iria revolucionar a linguagem fotográfica com o seu livro *The Americans*, abrindo caminho para a renovação das práticas fotográficas que viriam a marcar a segunda metade do século XX.

O capítulo três, *A Promessa do Real*, aborda a relação entre fotografia e tipologia, tendo como ponto de partida a exposição *The New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Realizada em 1975 em Rochester, nos Estados Unidos, esta exposição seminal revelou os trabalhos de autores importantes como Lewis Baltz, Robert Adams e Stephen Shore. A análise do impacto conceptual desta exposição, apesar da ambivalência e das contradições na interpretação dos seus princípios estéticos, é um eixo central nesta tese; neste sentido, procurarei demonstrar a relevância do tema da arquitectura vernacular e dos motivos do banal quotidiano na história da fotografia. Este capítulo encerra com um estudo do uso da cor nas obras de Stephen Shore e William Eggleston e dos respectivos contributos para a validação do real enquanto assunto artístico.

O capítulo quatro, intitulado *Do Verosímil ao (Im)possível*, aborda o problema da categorização da fotografia nas suas diferentes facetas artísticas. Ao assumir a questão da fotografia do real por oposição à fotografia conceptual como um dos seus pontos centrais, a tese propõe-se a analisar as diferentes correntes artísticas e posicionamentos teóricos que contribuíram para uma progressiva renovação tanto

dos discursos da crítica especializada como da própria prática fotográfica. Para muitos dos artistas conceptuais que no início da década de 1970 adoptaram o *medium* da fotografia, a imagem funcionava como um mero registo documental de determinação acção (*performance*), como um meio de fixar um processo e atribuir-lhe uma materialidade, distanciando-a assim de práticas mais realistas de representação visual, pois o registo fotográfico acrescentava uma aura de autenticidade ao motivo captado e permitia perpetuar a efemeridade performativa. Esta reformulação possibilitou não só a exploração de novas possibilidades estéticas, poéticas e especulativas na fotografia, como também assinalou o início da interconexão da fotografia com outras práticas artísticas, no seio das quais viria a revelar-se uma referência incontornável. O capítulo encerra com uma abordagem das novas práticas fotográficas e do modo como reproduzem as práticas tradicionais da fotografia ou delas divergem.

O capítulo cinco é dedicado à abordagem e contextualização da componente prática do meu trabalho fotográfico, através da série intitulada *Still There* (Libano, 2011-2016). Esta série procurará sustentar os princípios defendidos ao longo da tese e estabelecer assim uma importante relação entre a componente teórica e a minha própria prática fotográfica. O corpo prático do trabalho é apresentado no formato de uma monografia intitulada *The Dew of Little Things*, que será anexada à tese, para além de outras documentações relativas à exposição pública deste corpo de trabalho.

Nota Por opção pessoal, a tese é redigida ao abrigo do antigo acordo ortográfico.

Introdução

*Photography over?
More often these days,
it feels like it's only just begun.*
– Vince Aletti

Apesar da sua verosimilhança com o real, a fotografia é, por natureza própria, selectiva e incompleta. É uma versão parcial e fragmentada da realidade, uma vez que apenas uma parcela do real é apresentada ao observador. Partindo do princípio de que todas as fotografias são produzidas num determinado contexto, o assunto ou o motivo da imagem deverá ser entendido como um resultado da «intenção» ou «propósito» do fotógrafo, ou seja, como algo previamente definido pelas circunstâncias da sua realização: uma encomenda institucional, um passatempo amador, um momento de celebração (um aniversário, férias), uma fotografia comercial, etc. Neste sentido, todas as imagens comportam códigos e intenções, pois os fotógrafos observam e seleccionam, produzindo assim um comentário sobre aquilo que observam, como refere Adriano Duarte Rodrigues: «Representar a experiência vivida é esquematizar e configurar as impressões caóticas e desordenadas, situando-as num quadro que as distingue e as ordena.»¹ Todas as representações são codificadas pois, ao reproduzir a realidade, a fotografia atribui-lhe um determinado valor — seja estético, cultural ou social — e transforma-a num assunto. Como a imagem é sempre um sistema semiótico que obedece a convenções formais e estéticas, a questão da neutralidade da fotografia torna-se uma questão falsa, dado que o recurso a códigos técnicos (a fotografia implica um determinado número de opções como enquadramento, escolha de distâncias focais, perspectiva, velocidade de obturação, etc.) e a códigos estéticos reflecte as decisões e posicionamento do respectivo autor. Segundo Vilém Flusser, «As imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são denotativas. As imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: são símbolos conotativos. [...] As imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternizem eventos; elas substituem eventos por cenas.»² Neste sentido, mesmo a fotografia documental exprime sempre uma opinião ou uma sugestão do real.

¹ RODRIGUES, Adriano Duarte, «Ficção e Realidade», *Revista de Comunicação e Linguagens: Ficções*, nº 32 (Dezembro de 2003). Lisboa: Relógio de Água, pp.17-35.

² FLUSSER, Vilém, *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998, p. 28.

A emergência de novas instituições de conhecimento criou os mecanismos de validação que permitiram à fotografia operar, dentro de determinados contextos, como prova de verdade. As fotografias funcionam como vestígios ou testemunhos do tempo, daquilo que aceitamos como factos que são transmitidos de geração em geração. Sigmund Freud estabeleceu uma ligação entre a invenção da fotografia e a própria faculdade da memória. A propósito da fotografia enquanto ferramenta de perpetuação da história, Freud escreveu o seguinte:

«A cada invenção, o homem recria os seus próprios órgãos, ampliando os limites do seu funcionamento. No que respeita à pulsão escópica e às imagens do Outro, a câmara fotográfica retém as impressões visuais fugidias; por meio de óculos, corrige os defeitos das lentes dos próprios olhos; através do telescópio, vê a longa distância; e, por meio do microscópio, supera os limites de visibilidade da própria retina. Na câmara fotográfica, criou um instrumento que retém as impressões visuais fugidias, assim como um disco de gramofone retém as auditivas, igualmente fugidias; ambas são, no fundo, materializações do poder que ele possui de rememoração, isto é, a sua memória.»³

A perpetuação da memória afigura-se, pois, como uma das funções mais significativas da fotografia: um retrato ou uma paisagem funcionam como uma recordação de alguém ou de um lugar. Se a visão nos permite ver, a fotografia, tal como o nosso cérebro, permite-nos registar; mas, ao contrário do nosso cérebro e da nossa memória selectiva, as fotografias operam como uma espécie de arquivo visual mais eficaz, ao qual podemos aceder mais facilmente e inclusive legar a gerações futuras. Ao fotografar, estamos a criar e a contribuir para um arquivo universal da história do mundo, produzindo artefactos visuais que reflectem a nossa posição e vivência como testemunhas dessa história. A fotografia impõe-se, assim, como uma espécie de cápsula do tempo, oferecendo-nos o ideal da permanência da realidade através da sua fixação em determinada superfície. Ao transformar o passado em objectos (ou artefactos), a fotografia opera uma redução: qualquer arquivo ou colecção de imagens resulta de um exercício de montagem, de uma espécie de condensação e apropriação da história. Todas as fotografias são um espelho da nossa condição humana, proporcionando uma certa sensação de conforto por via do reconhecimento da nossa própria existência enquanto parte de uma realidade universal; no entanto, instilam-nos simultaneamente uma sensação de perda (e de morte), pois muitas das fotografias que hoje produzimos têm o potencial de perdurar (ou, pelo menos, assim se espera) para além da nossa existência — desde que conservada em condições apropriadas, a fotografia é potencialmente intemporal.

A invenção da fotografia viria a alterar os meios através dos quais arquivamos e recordamos os elementos do mundo e transformou radicalmente a nossa memória colectiva. Paul Ricoeur defende que

³ BATE, David, *Key Concepts*. Oxford: BERG, 2009, p. 9.

«o tempo se torna tempo humano na medida em que é articulado de maneira narrativa».⁴ Esta resposta autoral ao mundo exterior, elaborada através de uma representação visual, é mais do que uma transcrição literal e resulta de um acto intencional num determinado contexto. Desta forma, a fotografia será sempre um exercício subjectivo e retórico. A história da fotografia deve ser reconsiderada no âmbito do contexto da história dos discursos e dos espaços institucionais em que opera, dado que a especificidade destes discursos não implica ou nega a pluralidade de outros potenciais significados. Nesta perspectiva, o significante fotográfico (a imagem) só adquire significado dentro do seu contexto de significação. Uma vez que a significação é um processo discursivo, a história da fotografia implica a discussão da relação das imagens com os discursos para as quais foram criadas. Para John Tagg, a fotografia não possui sentido fora do seu contexto: «A fotografia como tal não possui identidade. O seu estatuto como tecnologia varia consoante as relações de poder que a conformam. A sua natureza depende das instituições e agentes que a definem.»⁵

A este propósito, Batchen defende que

«os significados de qualquer fotografia individual são igualmente contingentes, completamente dependentes do contexto onde a fotografia se encontra em determinado momento. Uma fotografia pode significar uma coisa num contexto e algo completamente diferente noutro. A identidade de uma fotografia equivale, por conseguinte, não a algum tipo de qualidades fotográficas inerentes, mas àquilo que essa fotografia traz realmente ao mundo. O aspecto crucial é que as fotografias nunca podem existir fora do âmbito de discursos ou funções de um tipo ou outro.»⁶

O sentido das imagens depende dos inúmeros factores que constroem o seu sentido. Roland Barthes defende que quanto mais a tecnologia promove a difusão da informação, mais proporciona os meios para mascarar o significado construído sob a aparência de um determinado sentido. Para Barthes, a *natureza indexical* da fotografia é fundamental para o seu poder retórico, o qual é, por sua vez, multiplicado através da difusão e reprodução das imagens. A aparente inocência das imagens é precisamente aquilo que Barthes identifica como o paradoxo da fotografia, que assim se assemelha a uma mensagem sem código. No seu ensaio «Elements of Semiology», Barthes estabelece uma distinção entre *denotação* e *conotação* de uma imagem: por denotação, entende aquilo que vemos e podemos afirmar que existe na imagem; por conotação, os significados culturais que derivam daquilo que vemos (mas que não estão presentes na fotografia).⁷ Por exemplo, ao observarmos uma fotografia de um campo de

⁴ Paul Ricoeur citado por RODRIGUES, Adriano Duarte, «Ficção e Realidade», *Revista de Comunicações e Linguagens*, p.17.

⁵ *Ibidem*, p. 257.

⁶ BATCHEN, Geoffrey, *Burning with desire*. Massachusetts: The Mit Press, 1999, p. 6.

⁷ Cf. BARTHES, Roland, «Elements of Semiology», *Denotation and Connotation*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1977, cap. IV.

concentração, a denotação é o próprio campo, com as suas estruturas físicas; já a conotação é a nossa própria leitura e interpretação das funções a que se destinavam essas estruturas. A fotografia funciona assim como uma metonímia (a parte em representação de um todo). Esta interacção entre a imagem e o observador será mais ou menos eficaz conforme este detenha os meios (culturais, históricos, intelectuais) que lhe permitam alcançar os potenciais sentidos conotativos; caso contrário, essa fotografia corre o risco de se tornar uma imagem «muda» — ou, por outras palavras, uma imagem em estado «bruto». A leitura de uma imagem revela-se uma tarefa complexa que pode ir muito além da sua fruição visual ou do seu valor estético. Barthes defende que a leitura das fotografias, graças ao seu código de conotações, será sempre histórica e dependente dos conhecimentos prévios do observador, como se fosse uma verdadeira linguagem (*langue*), apenas legível para aqueles que apreenderam os seus signos. Segundo Barthes, há dois elementos fundamentais que participam na leitura de uma imagem fotográfica: o *studium* e o *punctum*. O *studium* pressupõe uma leitura cultural do objecto (o campo da educação, onde reconhecemos as principais funções da fotografia), aquilo que nos permite observar e compreender a imagem. Por seu lado, o *punctum* é o elemento que provoca uma ruptura no *studium*; podemos dizer que o *punctum* é uma espécie de ferida, o cerne no espaço da imagem. Curiosamente, Barthes argumenta que já não interessa o *studium* nem a sua retórica vulgar (técnica, reportagem, arte), apenas a «subjectividade absoluta — «o silêncio onde posso fechar os olhos e fazer falar a imagem.»⁸

Neste sentido, o significado das fotografias, a sua conotação, nunca está completamente fechado nem é imutável. Na verdade, o conhecimento que o observador traz para as imagens significa que as conotações são potencialmente plurais: ou seja, as fotografias são, por natureza própria, polissémicas. A propósito da dificuldade de definição da fotografia, Geoffrey Batchen escreve:

«Como é que se escreve a história de algo que escapa a uma definição fácil, que não tem fronteiras discerníveis e funciona com base no princípio da reflexão? Como é que, por exemplo, se separa uma fotografia daquilo que retrata ou do contexto que envolve a sua recepção? [...] Como é que se podem incorporar as diversas maneiras pelas quais a fotografia tem sido usada e compreendida em todo o mundo, bem como as diferentes imagens que circulam na nossa cultura?»⁹

Batchen reivindica a necessidade de uma transformação sistemática nos modos de representação da história da fotografia, de forma a permitir lidar com a fotografia nas suas inúmeras facetas e manifestações. Segundo ele, «a história é [aí] subjugada às exigências da biografia e da arte, em vez de ser moldada pelas qualidades específicas do seu objecto. São-nos apresentados fotógrafos (mestres) e fotografias (as obras-primas), mas nada nos é dito acerca da fotografia enquanto fenómeno histórico e

⁸ BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 64.

⁹ BATCHEN, Geoffrey, *A Câmara Clara: Outra Pequena História da Fotografia*, p. 13.

enquanto experiência cultural.»¹⁰

Os fotógrafos insinuam por vezes esta incapacidade, ou mesmo a inutilidade de se tentar compreender o mundo, propondo antes que o colecionemos. Tal como a poesia ou a literatura — que através da combinação e do jogo de palavras têm o poder de despertar a nossa imaginação e transcender a sua condição de meras palavras —, a fotografia detém o potencial para transcender a sua índole meramente «ilustrativa», aumentando assim a sua capacidade de «sugestão» do real. A este propósito, o fotógrafo italiano Luigi Ghirri defende:

«Mais além de todas as explicações críticas e intelectuais, mais além de todos os aspectos negativos que possa deter, a formidável linguagem visual para acalantar esta ânsia de infinito que habita cada um de nós [...] é uma grandiosa aventura no mundo do pensamento e da contemplação [...], uma contínua viagem através do grandioso e do insignificante, através de variações, através do reino de ilusões e aparências [...]»¹¹

Através de um diálogo crítico entre os múltiplos e díspares discursos e práticas da fotografia, e sempre enquadrado numa perspectiva histórica, a tese investigará a fotografia na sua relação com o real e procurará contribuir para um maior entendimento da fotografia enquanto uma prática subjectiva potencialmente representativa do mundo.

¹⁰ *Ibidem*, p. 18.

¹¹ GHIRRI, Luigi, *Luigi Ghirri: The Complete Essays 1973-1991*, p. 110.

CAPÍTULO I

A Imagem do Mundo

1.1. Representação, Memória e Documento

O ser humano cedo revelou o seu desejo de efabular, de criar narrativas, quer através do discurso oral ou escrito, quer através de uma representação visual. O *homo narratus* usa as narrativas para moldar a forma como vivencia a vida quotidiana, para comunicar com outras pessoas e desenvolver relacionamentos com elas. Como Susan Engel afirma, «contamos histórias para fazermos parte do mundo social e para conhecermos e reafirmarmos quem somos.»¹² As narrativas permitem recuar e avançar no tempo, criar realidades alternativas ou reinterpretar o passado. A invenção do aparelho fotográfico surge em consequência do desejo de documentar e perpetuar as nossas memórias e narrativas. Este desejo, associado à ideia de registo num suporte físico, originou uma tentativa de constante aperfeiçoamento dos meios técnicos que permitissem a perpetuação da história. No seu livro intitulado *A New History of Photography*, Ken Schles comenta o seguinte:

«Uma verdade simples: reflectimos ideias que nos influenciam. Aquilo que amamos — as nossas fixações e obsessões — deve estar totalmente patente nas coisas que fazemos e deve ser visível nas coisas que criamos. A história é um repositório dessas influências e obsessões. À medida que as nossas influências se codificam e cristalizam nos cânones que criamos, enfatizamos as formas de compreender o presente por via da reconfiguração do passado.»¹³

A fotografia funciona assim como um índice, que, segundo Charles Sanders Peirce, «é, por um lado, uma relação dinâmica (e mesmo espacial) entre um objecto individual, e, por outro, os sentidos da memória de uma pessoa, para quem ele serve de sinal [...] Psicologicamente, a acção dos índices depende da associação por contiguidade.»¹⁴

Até à invenção da fotografia, os primeiros modos de representação visual, como a pintura ou as ilustrações, foram o meio privilegiado de representação da história da Humanidade. No entanto, essa representação pressupunha um domínio técnico por parte do autor e, como tal, era um meio subjectivo e interpretativo da realidade. Muito antes do anúncio oficial da invenção da fotografia por Henry Fox Talbot em 1839, no final do século XVIII havia já precursores da imagem que manifestavam o desejo — até então estranho e desconhecido — de obterem imagens formadas pela luz e que se fixassem

¹² ENGEL, Susan, *The Stories Children Tell: Making Sense of the Narratives of Childhood*. Nova Iorque: W. H. Freeman & Company, 1995, p. 25.

¹³ SCHLES, Ken, *A New History of Photography*. Freiburg: White Press, 2008, (prefácio).

¹⁴ PEIRCE, Charles Sanders, «Logic as Semiotic: The Theory of Signs», in: BUCHLER, Justus, *Philosophical Writings of Peirce*. Nova Iorque: Dover (1955), pp. 107-108.

espontaneamente. A câmara escura¹⁵ foi inventada de modo a permitir a reprodução instantânea da realidade; porém, a imagem obtida não passava de um reflexo da luz, sem qualquer possibilidade de permanência física, e, como tal, era inatingível. Mesmo no caso da pintura ou do desenho, o resultado obtido continuava a ser uma reprodução «imperfeita» do real. Ao transformar uma superfície tridimensional numa superfície bidimensional (um vidro ou um espelho), a câmara escura transfigurava automaticamente o seu assunto, comprimindo as formas através de um determinado enquadramento e perspectiva, privilegiando assim o ponto de vista do autor. Ao longo do século XVIII, este aparelho sofreu importantes aperfeiçoamentos técnicos e diminuiu de tamanho, o que viria a permitir uma maior portabilidade e, em consequência, a possibilidade de novas explorações do real fora dos estúdios. Importantes avanços a nível técnico, como um sistema de focagem mais preciso e uma melhoria considerável na qualidade óptica, permitiram alcançar uma maior definição da imagem captada. A lente da câmara passou a ser encarada como uma analogia do olho humano; porém, ao contrário do olho humano, que permite uma visão «pura» da realidade, a lente, devido à sua natureza técnica, implicava uma certa distorção da realidade.

A permanência da imagem simbolizava a última fronteira, o derradeiro obstáculo a transpor para se alcançar um meio ideal de representação do mundo. A descoberta dos primeiros métodos de fixação da imagem permitiu que a imagem do real deixasse de ser um reflexo efémero e adquirisse um estado de permanência. Ao fixar um determinado instante retirado do fluxo constante e ininterrupto do tempo, a imagem da Natureza deixou de ser transitória e a sua representação já podia ser cristalizada para além do tempo da sua existência, numa anotação sincrónica e diacrónica. Esta qualidade de permanência introduziu o conceito de apropriação de tempo e da sua relação com o espaço, transformando as imagens (e o próprio real) num bem material que podia ser comercializado ou contemplado, independentemente da sua relação espaço-temporal. O aparelho fotográfico passou assim a possibilitar a captura dos próprios instantes da percepção, impondo-se como um meio relativamente rápido para a reprodução das emoções e interesses do criador das imagens.

¹⁵ Do latim *camera obscura*: aparelho óptico baseado no princípio homónimo, que esteve na base da invenção da fotografia. O seu funcionamento é de natureza física: o princípio da propagação rectilínea da luz permite que os raios luminosos, ao atingirem o objecto, passem pelo orifício da câmara e sejam projectados numa determinada superfície, produzindo uma imagem invertida do objecto; quanto menor for o orifício, mais nítida será a imagem formada.

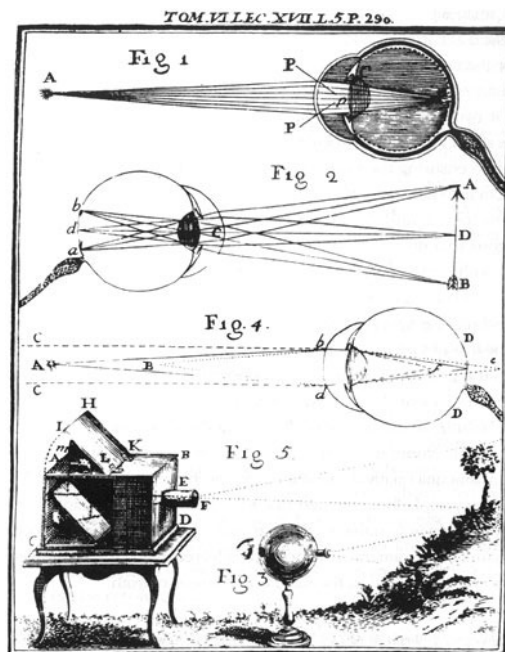


Ilustração exemplificando a analogia entre o olho humano e a câmara escura.¹⁶

Apesar de todos os avanços a nível óptico nos primórdios da fotografia, os processos de captura e concretização das imagens ainda eram tecnicamente complexos e morosos: por exemplo, a preparação de um simples daguerreótipo demorava cerca de trinta minutos, e o próprio tempo de exposição era igualmente prolongado. A estes factores acrescia a relativa complexidade dos processos químicos de revelação, o que levou muitos fotógrafos a prescindir de se aventurarem fora dos respectivos estúdios, onde detinham um maior controlo sobre as imagens produzidas. As primeiras fotografias eram também imagens únicas, cuja cópia ou reprodução tinha de ser realizada recorrendo a técnicas como a litografia ou a gravura. Apesar de todas as complexidades técnicas, o apelo da fotografia cedo se disseminou por todo o mundo, obrigando a uma crescente demanda pelo seu aperfeiçoamento.

Apesar da técnica algo rudimentar com que as primeiras fotografias de Joseph Nicéphore Niépce foram gravadas — como o caso de *Point de vue du Gras*, realizada em 1826 —, o real tornou-se passível de ser reproduzido com maior ou menor exactidão, e a prova disso é que as primeiras imagens fotográficas cumprem ainda hoje a sua função, permitindo-nos revisitarmos com relativa exactidão o período em que foram realizadas. A força histórica da fotografia resulta da sua mediação entre o espectador e a realidade, funcionando como uma espécie de janela ou espelho para a realidade inscrita em determinado tempo.

¹⁶ Imagem retirada do *site*: www.imageandnarrative.be/inarchive/issue08/dirkvandenbergh.htm.
(consultado a 13 de Outubro de 2014)



Point de vue du Gras, Joseph Nicéphore Niépce (1826).

Revelado desde a sua génese como o meio ideal de representação «fiel e automática» da Natureza, o aparelho fotográfico parte, na sua suposta neutralidade, do mesmo princípio subjacente à câmara escura: a captura de uma imagem supostamente «pura» do mundo. O facto de as primeiras fotografias captadas serem tomadas de vista do exterior está directamente associado à vontade de exploração e (re)conhecimento do mundo. Em Setembro de 1839, Louis Daguerre descreve o processo fotográfico do seguinte modo: «Este processo consiste na reprodução espontânea de imagens da Natureza reflectida através da câmara escura, não nas suas cores originais, mas com uma delicada gradação de tonalidades.»¹⁷ A curiosidade e interesse científico pela Natureza encontraram no aparelho fotográfico o meio ideal para o seu estudo, e daí que as primeiras funções da fotografia, enquanto instrumento técnico, tenham sido precisamente ao serviço de Ciências Humanas como a Biologia, a Antropologia ou a Sociologia, entre outras. O poeta inglês James Thompson referiu as seguintes palavras sobre a Natureza, na primeira metade do século XVIII: «Não conheço nenhum assunto mais relevante, mais divertido, mais propício a despertar o entusiasmo poético, a reflexão filosófica e o sentimento moral do que os desígnios da Natureza.»¹⁸ A natureza a que Thompson se refere é, acima de tudo, a Natureza divina, a Natureza do desígnio harmonioso originada pelo Grande Criador. A este propósito, Michael Foucault define o período do Iluminismo como um esforço para encontrar um método universal de análise das obras da

¹⁷ BATCHEN, Geoffrey, *Burning with desire*, p. 59.

¹⁸ *Ibidem*, p. 58.

Natureza. De modo a exemplificar o seu argumento, Foucault enumera uma série de projectos deste período que ilustram uma tentativa exaustiva de ordenamento do mundo através da incansável organização dos signos e destaca duas ferramentas conceptuais fundamentais: em primeiro lugar, uma *tabula rasa*, uma estrutura comparativa a partir da qual todas as coisas podiam ser distribuídas de acordo com uma rede de semelhanças e diferenças; em segundo lugar, a noção de que a própria representação era algo pré-estabelecido, fidedigno, neutro e transparente em relação aos assuntos retratados. Assim, o limite do conhecimento seria a perfeita transparência das representações em relação aos signos pelos quais são ordenados.

A invenção de novas ferramentas visuais como o telescópio e o microscópio pouco tinha contribuído para introduzir uma nova visão do mundo, parecendo servir apenas para confirmar uma espécie de ordem na Natureza. Newton demonstrou que essa ordem possuía uma base matemática que se estendia tanto ao universo celestial como à própria vida microscópica. No entanto, esta visão da natureza, bem como a teoria da *tabula rasa*, viria a ser questionada por filósofos e pensadores europeus como Kant, Hegel, Goethe, Erasmo de Roterdão ou Darwin, entre outros. Estes autores defendiam uma visão da Natureza completamente diferente, já não encarada como uma entidade estável e constante, fruto da criação divina, mas como um organismo em permanente mutação. Enquanto modelo de representação — derivado directamente da pintura —, a imagem de paisagem transformase, ela própria, num modelo de paisagem: quando contemplada no seu estado mais natural, detém uma inegável imponência e mesmo uma certa espiritualidade.

O termo «paisagem» remete para um conjunto de práticas de representação pictórica de determinado espaço, podendo ser objecto de disciplinas como a Arquitectura, a Geografia, a História, a Sociologia, a Antropologia ou a Topografia. A noção de paisagem implica um posicionamento político, social, cultural, etc., pois a paisagem dificilmente pode ser encarada ou representada como um território neutro ou imaculado. A paisagem é sempre um produto social e, mesmo no seu estado mais selvagem, resulta de uma tomada de posição em defesa da sua preservação — ou seja, toda a paisagem implica a imposição de determinado ordenamento.¹⁹ Quer se trate de uma paisagem natural, urbana ou industrial, está implícita a ideia de intervenção humana, a qual pode resumir-se a um mero acto de catalogação ou nomeação de um território: após a sua classificação, um território não pode voltar a ser categorizado como desconhecido ou selvagem. No seu livro intitulado *Land Matters*, Liz Wells define o termo paisagem como «vistas abrangendo tanto a Natureza como as modificações que os seres humanos

¹⁹ A palavra *landscape* surge na língua inglesa por volta de 1600, com o sentido de «pintura representando um cenário natural». O termo deriva do holandês *landschap* (por sua vez derivado do holandês médio *landscap* «região»), uma palavra composta por *land* (terra, território) e *scap* (forma, condição, no sentido de traços ou características distintivas). Introduzido na língua inglesa como um termo da pintura, só a partir de 1886 é que a palavra *landscape* começou a veicular o sentido de «parcela de terra com as suas características distintivas».

impuseram ao mundo natural.»²⁰ No entanto, na relação entre a fotografia e o género paisagem impõe-se um outro factor que reside na própria essência da fotografia: a necessidade da luz para a formação da imagem.

A luz é não só um elemento figurativo, mas também um elemento criador, pois a imagem resulta do registo da luz sobre uma determinada superfície. A Natureza impõe-se, pois, como um elemento criador, gravando-se a si mesma sobre a superfície do *medium*. O próprio Louis Daguerre sustentava que a sua invenção, o daguerreótipo, não se trata «de um instrumento cuja utilidade seja desenhar a natureza, mas de um processo físico-químico que permite à Natureza reproduzir-se a si mesma».²¹ O ensaísta François Brunet defende uma posição similar, afirmando: «A paisagem surge perante o olho humano como o receptáculo imediato dos efeitos da luz [...] Assim, a fotografia nem sequer precisa de capturar a paisagem: esta emerge na fotografia como um dos seus produtos.»²² Em pleno século XVII, em resultado do processo de industrialização e da necessidade de criar novas vias de circulação e de comunicação nos Estados Unidos, operou-se uma vertiginosa apropriação de territórios e de recursos naturais. Este sacrifício da paisagem natural originou não só a ideia da Natureza como um território idílico e derradeiro reduto da Humanidade, mas também como uma espécie de espelho do preço a pagar pelo progresso da vida moderna.²³ Nesta perspectiva, o Oeste Americano afigurava-se como a última fronteira, o derradeiro obstáculo ao avanço inevitável e inabalável do progresso e da civilização. A própria vastidão do território era como uma tela em branco onde podiam ser projectados os valores materiais e sociais da época. Este processo de conquista do território natural americano era frequentemente associado a uma noção de heroísmo e dever patriótico, magnificamente ilustrados na obra *American Progress*, do pintor John Gast.

O quadro apresenta-nos a figura de Columbia (a personificação feminina do imperialismo americano), que parece apontar o caminho para a civilização através do avanço da tecnologia, aqui representada pelo caminho-de-ferro e pelo fio de telégrafo que segura na mão esquerda. O preço a pagar pelo progresso e pela modernidade é a consequente expulsão das populações nativas e dos animais selvagens, que vemos fugir da frente civilizacional que se aproxima. De acordo com o espírito da época,

²⁰ WELLS, Liz, *Land Matters: landscape photography, culture and identity*. Nova Iorque: I.B.Tauris, 2011, p. 2.

²¹ BAILLY, Jean-Christophe, *Paysage Cosa Mentale*. Paris: Éditions Loco, 2013, p. 293.

²² *Ibidem*, p. 293.

²³ Os princípios do Romantismo defendiam uma nova visão do mundo natural, promovendo a ideia do sublime. A representação da Natureza através de motivos clássicos, como as naturezas-mortas (*still-life*) ou paisagens naturais, possibilitava uma certa experiência amplificada da realidade ainda que parcial e subjectiva (pois era limitada pela composição, perspectiva e enquadramento escolhidos pelo artista). O transcendentalismo de autores americanos como Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e Nathaniel Hawthorne viria a exercer uma grande influência na pintura e na veneração da paisagem, elevando-a à esfera do espiritual.

esse território ainda por conquistar deveria ser reclamado por decreto divino, simbolizado no Livro Sagrado que Columbia segura na mão direita.



American Progress, John Gast (1872).

Em contraponto a essa crescente devastação do território natural, era comum na pintura americana encontrar-se a apologia de um paraíso perdido (*Lost Eden*). O programa ideológico da pintura paisagística americana radicava num mito de não-historicidade virginal que remetia a gênese da nação para um acto de criação divina.



View of the Round-Top in the Catskill Mountains, Thomas Cole (1827).

Em meados do século XIX, o pintor Thomas Cole fundou a Hudson River School, um movimento artístico americano composto por pintores paisagistas e cujos princípios resultavam de uma visão estética dominada pelo Romantismo e pelo Naturalismo, privilegiando a representação da paisagem no seu estado natural ou «bruto». Nas pinturas dos autores que integravam este movimento surgia com frequência uma série de motivos que invocavam essa sensação de divino: nuvens negras ou uma espécie de neblina da qual irrompe um raio de luz divina; colossais montanhas ou penhascos; quedas de água ou lagos que reflectem a imponente da paisagem, aludindo à ideia da Natureza no seu estado virginal e sublime.²⁴

Ao contrário da pintura, a fotografia desde cedo revelou o seu potencial para exceder a condição de mera representação ou ilustração de factos, detendo um forte potencial contemplativo e sugestivo. A paisagem deixou de ser encarada como um resultado da intervenção do desígnio divino e passou a ser reconhecida como uma construção humana. O aparelho fotográfico surge, assim, como resposta ao desejo humano de reproduzir a Natureza, um processo que até então fora condicionado ou limitado pela técnica do artista. Embora a Natureza fosse passível de reprodução através de processos ópticos, a fixação da sua imagem parecia eternamente intangível e fugidia — é precisamente desse desejo de permanência que nasce a fotografia. O conceito de paisagem deriva de uma idealização estética e subjectiva, associada à ideia de contemplação e de fruição visual, e, como tal, dependente de determinados valores socioculturais presentes no momento da sua criação.

Em 1826, Joseph Nicéphore Niépce inventou o processo da heliografia, que permitia criar imagens através da luz (ou desenhar com a luz), o que colocou a sua invenção na mesma categoria de importância da litografia (designação introduzida por volta de 1805 para descrever o processo inventado por Aloys Senefelder em 1796). Independentemente das diferentes técnicas usadas para a fixação de imagens, prevalecia um denominador comum: o desejo, ou mesmo a obsessão, de reproduzir os «delicados» tons da Natureza. Louis Jacques Mandé Daguerre defendia que a reprodução da Natureza só era possível graças aos meios da própria Natureza: «O daguerreótipo não é apenas um instrumento que permite desenhar a Natureza; pelo contrário, trata-se de um processo químico e físico que lhe concede o poder de se reproduzir a si mesma.»²⁵

Em 1839, Talbot apresentou na Royal Society o seminal ensaio intitulado *Some Account of the Art*

²⁴ A ideia do sublime surge frequentemente associada à ideia do divino e do espiritual, o que, em termos científicos ou académicos, é de difícil análise, embora seja passível de quantificação em termos de resposta sensorial, uma vez que a apreensão do mundo é feita através dos sentidos. Nesta perspectiva, a Natureza é ao mesmo tempo intrínseca (fundamental para o que nos define enquanto seres humanos) e extrínseca, pelo facto de ser experienciada através da visão. Contemplada no seu estado natural, a Natureza veicula uma inegável imponente e detém o potencial para promover uma maior fruição emocional ou espiritual.

²⁵ *Ibidem*, p. 66.

of *Photogenic Drawing*. O título inicial era *Photogenic Drawing or Nature Painted by Herself*, mas, receando que o novo termo, *photogenic*,²⁶ fosse pouco esclarecedor, Talbot sentiu-se na obrigação de acrescentar um subtítulo em jeito de breve explicação: *Or, The Process by Which Natural Objects May Be Made to Delineate Themselves Without the Aid of the Artist's Pencil*. Encontramos nesta designação uma definição da Natureza que é simultaneamente activa e passiva; ou seja, a Natureza é o meio reproduzido, mas é ela própria que, ao mesmo tempo, permite a sua reprodução, enfatizando assim a complexa questão da distinção entre cópia e original, pois, nesta perspectiva, uma imagem será sempre encarada como uma reprodução do original (o real).



An oak tree in Winter, Henry Fox Talbot (1842-43).

Embora a câmara escura permitisse a reprodução da imagem, ainda faltava aperfeiçoar os mecanismos que possibilitassem a sua permanência, e este seria um sonho comum aos pioneiros da fotografia, como defende Talbot:

«E isto conduziu-me a reflectir sobre a beleza inimitável das imagens pintadas pela Natureza que a lente da *camera obscura* lança para a superfície do papel — imagens maravilhosas, criações momentâneas e destinadas a desaparecer rapidamente. Foi nesta sucessão de pensamentos que me ocorreu a ideia: como seria maravilhoso se pudesse fazer com que estas imagens naturais se imprimissem a si mesmas de forma permanente e se fixassem no papel! E por que não seria isso possível? perguntei a mim próprio.»²⁷

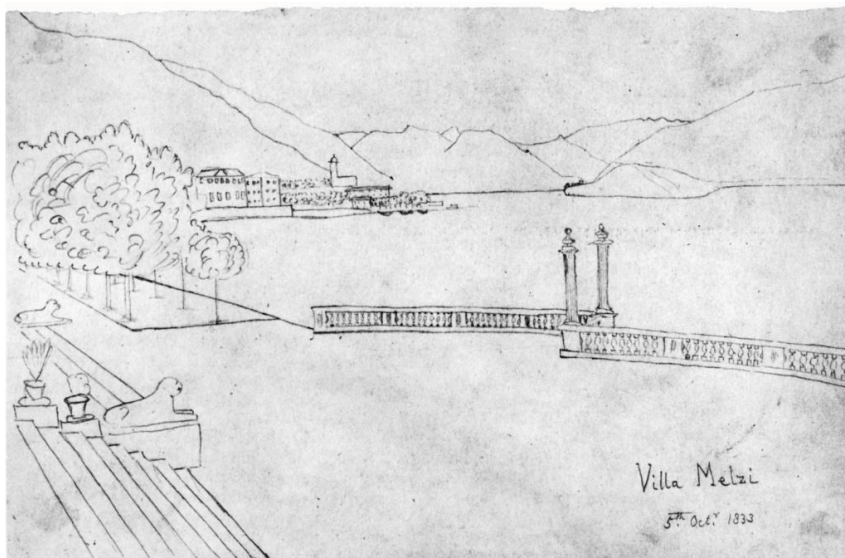
²⁶A palavra *fotogénico* é composta pelos elementos *photo* (luz) + *genic* (produzido), ambos derivados do grego, e significa «produzido ou causado pela luz».

²⁷Talbot citado por GERNSEIM, Helmut, *A Concise History of Photography*. Nova Iorque: Dover Publications, 1986, p. 15.

As invenções posteriores dos ambrótipos²⁸ e das ferrotípias²⁹ viriam a tornar possível a reprodução em papel a partir de um negativo, o que resultaria numa maior difusão e circulação das imagens. Talbot defendia que a fotografia era uma confirmação das leis da Natureza, um verdadeiro acto de «magia natural»:

«Pomos os poderes da Natureza a trabalhar para nós e não é de surpreender que esse trabalho seja eficaz e feito com rapidez [...] Existe algo de completamente maravilhoso nesta execução rápida e perfeita. Mas, afinal de contas, o que é a Natureza senão um lugar de grandes maravilhas para além da nossa compreensão? As maravilhas que pertencem às ocorrências do dia-a-dia geralmente não nos surpreendem, por causa da sua familiaridade, mas nem por isso deixam de ser partes essenciais do mesmo Todo maravilhoso!»³⁰

Talbot faz referência ao real, à familiaridade do quotidiano, e consagra o aparelho fotográfico como o meio ideal para a fiel reprodução da realidade. Este fascínio pelo mundo natural era partilhado por fotógrafos como Nicéphore Niépce, que desde cedo demonstrou o seu desejo de «copiar as vistas da Natureza» e criar uma «imagem fiel da Natureza».



The Villa Melzi, 5th October, William Henry Fox Talbot (1833).

²⁸ Processo concebido por Frederick Scott Archer (1813-1857), que usava negativos de vidro de colódio húmido, sub-expostos e montados sobre um fundo negro para produzir o efeito visual de positivos.

²⁹ Processo fotográfico que pressupõe a utilização de um material sensível, constituído por uma chapa de ferro ou de vidro que, numa primeira fase, era coberta com esmalte negro e, posteriormente, com uma emulsão de colódio.

³⁰ BATCHEN, Geoffrey, *Burning with desire*, p. 62.



Narcissa Milano, Villa Melzi.

Irremediavelmente ligada à subjectividade humana, a representação da Natureza deixou de ser um acto de contemplação passiva e tornou-se um modo activo de consciência. A Natureza tornou-se sinónimo do avanço do tempo, englobando todas as coisas passíveis de serem representadas nas formas do tempo e do espaço e sujeitas às relações de causa e efeito. A relação entre Natureza e cultura ganhou assim uma nova preponderância, uma vez que ao perder o seu estatuto «divino», a Natureza passou a ser encarada como dependente do ser humano, numa relação interactiva, pois o bem-estar do homem também estava directamente dependente dela. Louis Daguerre advogava a «reprodução espontânea de imagens da Natureza transmitidas pela câmara escura».³¹ A invenção do aparelho fotográfico veio possibilitar uma transcrição «fiel» da paisagem, cabendo ao fotógrafo pôr em prática os seus mecanismos e modos de representação.

A noção de ponto de vista (*point de vue*) resultou das implicações técnicas do aparelho fotográfico, pois o uso do *medium* fotográfico implicava obrigatoriamente a escolha de um enquadramento. É com base nesta aparente conjugação entre Natureza, imagem e olhar (emulado pela invenção da câmara escura) que a ensaísta Rosalind Krauss define o conceito de «pitoresco» como uma relação «maravilhosamente circular» entre Natureza e arte, entre original e cópia:

«[...] Através da acção do pitoresco, a própria noção de paisagem é construída como um segundo termo do qual o primeiro é uma representação. A paisagem torna-se a reduplicação de uma imagem que a precedeu [...] O *singular* e o *formulaico* ou repetitivo talvez se oponham a nível semântico, mas, ainda assim, são condições um do outro: as duas metades lógicas do conceito de paisagem.»³²

³¹ Louis Daguerre citado por BATCHEN, Geoffrey, *Burning with desire*, p 56.

³² Rosalind Krauss citada por BATCHEN, Geoffrey, *Burning with desire*, p. 75.

Este desejo de «domesticação» da Natureza implicava o recurso a fórmulas pictóricas que permitissem a adequação da própria representação às convenções visuais da época. Neste sentido, a Natureza afigurava-se quase uma fotografia em potência. Inspirando-se no seu vasto conhecimento de pinturas de paisagem, o autor inglês William Gilpin, no seu ensaio intitulado *Essay on Prints*, definiu «pitoresco» como o tipo de beleza que é agradável numa imagem:

«A Natureza fornece-nos a matéria em termos de paisagem: florestas, rios, lagos, árvores, campos e montanhas, mas deixa-nos o trabalho de a resolver em termos de imagem, de acordo com a nossa imaginação [...] A imagem não é o fim em si, mas o meio através do qual as electrizantes cenas da natureza são estimuladas pela imaginação.»³³

Curiosamente, esta referência à imaginação pressupõe já a noção de interpretação e subjectividade do olhar, ou seja, a transição de uma compreensão racionalista da Natureza para uma visão mais romântica, baseada nas respostas emotivas e subjectivas de um autor (ou operador do aparelho fotográfico).

Durante o último quarto do século XIX — e em sintonia com o progresso noutros sectores da economia —, a indústria fotográfica registou importantes avanços tecnológicos, sobretudo em Inglaterra, em França e nos Estados Unidos. A par do desenvolvimento de películas mais fotossensíveis e mais flexíveis, de uma maior acessibilidade e comercialização da câmara fotográfica, a empresa Kodak revolucionou significativamente o processo de criar imagens por volta de 1888, quando — socorrendo-se do eficaz *slogan* «You press the button, We do the rest» — lançou no mercado inúmeros modelos de pequenas máquinas de baixo custo e bastante simples de operar.



A máquina *Bronnie* da Kodak (1900).

³³ William Gilpin citado por BATCHEN, Geoffrey, *Burning with desire Ibid*, p. 75.

Por via de constantes avanços ópticos e mecânicos — as lâmpadas de *flash*, a película de 35mm, o desenvolvimento de lentes mais rápidas e o surgimento de novas empresas de máquinas fotográficas como a Leica —, a fotografia rapidamente se converteu no meio visual dominante na cultura popular, tornando o registo do mundo uma prática acessível e, conseqüentemente, mais democrática. Durante esse período, os mecanismos de produção, divulgação e consumo de imagens alterou-se de forma radical, em sintonia com a evolução da publicidade e da imprensa escrita (assistiu-se a um aumento do número das revistas ilustradas e ao surgimento de publicações especializadas em fotografia). A disseminação de câmaras para uso amador transformou o estatuto da fotografia de um modo tão radical quanto a invenção do negativo em papel meio século antes.

Durante o seu primeiro século de existência, o potencial da fotografia residiu principalmente na sua capacidade de descrever o real e estabelecer relações entre os assuntos retratados, servindo também para comprovar ou sustentar determinadas teorias — por exemplo, Eadweard Muybridge tornou a fotografia um meio de descoberta e ampliação da nossa percepção visual ao decompor a natureza do movimento por meio de fotogramas. As maiores virtudes da fotografia eram, precisamente, a sua clareza e a densidade de informação, o que significava que podiam não só ser observadas, mas também interpretadas. Por volta de 1870, realizaram-se importantes missões fotográficas nos Estados Unidos, ao serviço das quais encontramos importantes nomes da história da fotografia, como Carleton Watkins, Edward O'Sullivan e Timothy O'Sullivan, entre outros. Estas encomendas institucionais possibilitaram um reencontro com a noção de território, tendo inclusive muitas delas como finalidade a construção de uma certa noção de identidade nacional. Com efeito, a maior parte das encomendas fotográficas efectuadas durante o século XIX em vários pontos do mundo resultou de contextos e interesses específicos, principalmente no âmbito de ciências como a Antropologia, a Geologia ou a Arqueologia. Em 1851, realiza-se em França a *Mission Héliographique*, uma encomenda da Commission des Monuments Historiques, uma agência do governo francês cujo propósito consistia em conservar, proteger e restaurar locais e monumentos históricos. Como nessa época o sistema de caminhos-de-ferro era ainda bastante arcaico, muitos dos comissários nunca tinham visitado os monumentos que estavam sob a sua alçada e a fotografia revelou-se assim o meio ideal para um registo mais rápido e preciso do que os habituais desenhos ou gravuras. Para executar esta encomenda, foram recrutados os fotógrafos Édouard Baldus, Hippolyte Baldus, Gustave Le Gray, Henri Le Secq e Auguste Mestral, todos eles membros da Société Héliographique (considerada uma das primeiras sociedades fotográficas do mundo) e cujos trabalhos revelavam já uma forte conotação topográfica. Destas encomendas resultariam importantes arquivos fotográficos que permitiram o mapeamento do território e do património franceses e viriam a funcionar como um importante acervo histórico e um reforço da identidade nacional. Nos Estados Unidos,

fotógrafos como Carleton Watkins³⁴ cedo se aperceberam do poder das imagens e fizeram uso da capacidade descritiva do aparelho fotográfico para denunciar a destruição da paisagem natural norte-americana, nomeadamente no Vale de Yosemite — um legado estético que viria a ser recuperado no trabalho de autores como Robert Adams, entre outros. Este formato de expedições fotográficas e antropológicas teve repercussões noutros países e tornou-se uma prática recorrente, embora com objectivos e enquadramentos históricos distintos. Entre esses vários projectos, destacavam-se as expedições científicas ao Oeste Americano sob a orientação de Clarence King (director do programa do United States Geological Survey entre 1879 e 1871), ou a grande expedição da Farm Security Administration (FSA).³⁵ Em termos históricos, estas encomendas revelar-se-iam fulcrais para a valorização da fotografia na sua vertente documental, numa cultura que valorizava os factos, afigurando-se a fotografia como o meio ideal para a validação de determinadas teorias ou posicionamentos culturais, sociais ou ideológicos. A noção da factualidade da fotografia surgia associada a uma ideia de verdade, sendo privilegiada enquanto resultado de um processo de registo e não de imaginação.

A noção de factualidade na prática documental desde cedo se revelou uma questão complexa e controversa e, por isso mesmo, foi motivo de acérrimos debates. Segundo Stuart Franklin:

«Por um lado, existe uma argumentação a favor de uma "verdade moral", uma resposta emocional ou subjectiva ao acto de documentação do mundo, como se vê nas pinturas de Turner e Monet e, mais tarde, na fotografia documental. Por outro lado, há uma tendência para uma objectividade científica, tanto na pintura realista, como em *A Burial at Ornans* e *Singer Sargent's Gassed*, de Courbet, ou nos primórdios da fotografia.»³⁶

³⁴ Carleton E. Watkins (1829-1916), fotógrafo californiano que se tornou conhecido pelas suas fotografias em defesa da conservação do Vale de Yosemite, as quais contribuíram significativamente para que o Congresso norte-americano o proclamasse uma reserva nacional em 1864. A maior parte das imagens de Watkins foi produzida com uma máquina de 18x22 polegadas, usando o processo do colódio húmido (cuja exigente logística tornava o processo de captura das imagens um feito épico). Infelizmente, milhares dos seus negativos em vidro foram destruídos durante o grande terramoto de São Francisco, em 1906, sobrevivendo apenas uma pequena fracção da sua obra fotográfica.

³⁵ A Farm Security Administration foi estabelecida em 1935 em resultado das medidas preconizadas pelo *New Deal* do presidente Franklin Roosevelt e tinha como missão combater a pobreza que assolava as zonas rurais e melhorar a qualidade de vida dos agricultores, produtores e trabalhadores rurais. A agência tornou-se conhecida pelo seu importante e influente programa de fotografia documental realizado entre 1935-1944 sob a supervisão de Roy Emerson Stryker, originando um arquivo com mais de oitenta mil fotografias, o maior arquivo visual sobre a Grande Depressão nos Estados Unidos. Neste programa participaram fotógrafos como Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Ben Shahn, John Vachon, Marion Post Wolcott, Russell Lee, Jack Delano, Gordon Parks, John Collier Jr, Carl Mydans, Edwin e Louise Rosskam, entre outros.

³⁶ FRANKLIN, Stuart, *The Documentary Impulse*. Londres: Phaidon, 2016, p. 29.



Camp near Salt Lake City, Utah. The exploration of the Survey of the Fortieth Parallel,
Timothy H. O'Sullivan (1868).

Stuart Franklin questiona como é possível a coexistência de dois tipos de factualidade, uma puramente objectiva e outra mais emotiva, e propõe a seguinte argumentação: «A resposta é clara: é possível porque existem. O impulso documental envolve uma abordagem dual no tratamento da realidade, na qual a criatividade, ou o grau de criatividade que é aplicado, resulta de um processo selectivo.»³⁷

O género documental torna-se uma prática popular sobretudo a partir da Primeira Guerra Mundial, estando a sua génese associada à proliferação da imprensa escrita, particularmente durante as décadas de 1920 e 1930, quando a noção de «autor» começou a ser aplicada aos fotógrafos documentaristas, que passaram a ter autoridade sobre o seu próprio trabalho. As duas primeiras décadas do século XX foram fortemente marcadas pelos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial, bem como pelo triunfo da revolução bolchevique na União Soviética, que desencadearia uma crise social, económica e ideológica que abalaria os alicerces do capitalismo liberal e industrial. Logo após a Primeira Guerra Mundial, a fotografia e o cinema (principalmente o cinema documental) aparecem associados ao tratamento do real e a uma crescente consciência política e ideológica, em que a noção de uma democracia do «povo» começava a ganhar mais força. As ideias revolucionárias do produtivismo, a

³⁷ *Ibidem*, p. 29.

factografia³⁸ e o construtivismo na ex-URSS, bem como a crescente importância do papel do indivíduo comum na colectividade, iriam inspirar o surgimento de novos movimentos sociais nas democracias ocidentais. Uma das consequências desses desenvolvimentos sociopolíticos foi o aparecimento de todo um conjunto de movimentos de cinema documental a nível mundial, com novos realizadores a unirem-se para produzir «documentos visuais» que reflectissem o estado do mundo. Este período é também marcado por uma significativa proliferação de livros de fotografia de autor, entre os quais obras seminais da história da fotografia como *Paris de Nuit* (1933), de Brassäi, *A Night in London* (1938), de Bill Brandt, ou *American Photographs* (1938), de Walker Evans. O surgimento e generalização de revistas ilustradas, como a *Life* ou a *Look* nos Estados Unidos, criam uma demanda constante de notícias e reportagens «documentais», nascidas da ideia de informação como uma forma de educar para a vida, abrangendo matérias tão díspares como afazeres domésticos, promoção de determinados estilos de vida ou o dia-a-dia de pessoas comuns em contraponto com as vidas das celebridades da época. A difusão de revistas ilustradas, bem como a presença crescente de imagens na imprensa escrita, desencadeou uma procura por fotógrafos que pudessem alimentar esse consumo voraz de imagens, resultando numa proliferação tanto de fotógrafos comerciais e de estúdio como de fotojornalistas. Estes progressos desencadearam um forte crescimento da indústria fotográfica e o aparecimento de agências de imagens que representavam os seus fotógrafos e vendiam os seus trabalhos. Foi nesse ambiente comercial que muitos fotógrafos encontraram a sua principal fonte de rendimento — por exemplo, Walker Evans ou Berenice Abbott, entre outros. Os princípios estéticos destas encomendas residiam sobretudo na capacidade de síntese visual, na força gráfica e na eficácia em transmitir informação com a maior simplicidade possível.

O final da Segunda Guerra Mundial precipitaria o debate sobre os novos mecanismos de percepção colectiva, sendo a fotografia e o cinema encarados não só como sistemas modernos e dinâmicos de representação, mas também como importantes instrumentos ideológicos — em contraste com o formalismo representacional de expressões artísticas como a pintura, a escultura ou o desenho, todas elas ainda demasiado presas aos motivos clássicos e pouco sintonizadas com o ritmo vertiginoso de mudanças e transformações radicais a que o mundo assistia nessa época. A Europa do pós-guerra é um território marcado por constantes mutações, sobretudo a nível social e ideológico. Enquanto ferramenta de comunicação e propaganda, a fotografia assumiu um papel primordial, contribuindo sobremaneira para a reafirmação de «novas» utopias que se manifestavam nas mais variadas áreas, desde a arquitectura ao planeamento urbano ou à paisagem. Ao contrário de outros artistas como os pintores ou os escultores, o cineasta e o fotógrafo tinham ao seu dispor ferramentas que permitiam uma total mobilidade e rapidez, em sintonia com as vertiginosas transformações sociais que ocorriam na Europa.

³⁸ A factografia, uma teoria proposta pelo escritor russo Sergei Tretyakov, consistia na valorização da fotomontagem como um modo comunicativo eficaz, substituindo a pintura pelo cartaz ao serviço de uma ideologia.

O cinema e a fotografia tornavam-se, assim, ferramentas de eleição num movimento global de mudança social cujo intuito era informar e educar as populações, encorajando-as a participarem e a envolverem-se, conferindo-lhes uma voz através da representação das suas condições de vida num retrato «fiel» com o qual podiam identificar-se facilmente. Como a iliteracia ainda constituía um grande problema social e cultural, muitos dos documentários produzidos durante esse período tinham como principal finalidade educar as populações, na crença utópica de que estes novos meios de comunicação em massa poderiam contribuir para um mundo melhor e permitia alcançar assim um maior bem-estar social. Esta nova tendência do documentário era designada por documentarismo social e estava marcada por um forte cariz humanista.

Em virtude da sua relação intrínseca com o real, a fotografia documental tornou-se um precioso instrumento de reflexão sobre estas novas realidades socioculturais e políticas e revelou-se um intermediário privilegiado no acesso ao mundo, resultando numa célere proliferação da imagem impressa ao longo de um vasto espectro — desde o álbum de família à fotografia de imprensa —, mas impondo-se também como uma importante ferramenta de apoio em áreas como a Medicina, a Antropologia ou a Criminologia, entre outras. A fotografia deixou de ser encarada como uma mera técnica e constituiu-se como disciplina própria, tornando-se assunto de acérrimos debates, quer em torno do seu valor estético e histórico, quer do seu papel enquanto ferramenta de transformação social. Nesse sentido, o fotógrafo László Moholy-Nagy afirmou: «Conhecer a fotografia é tão importante como conhecer o alfabeto. O iletrado do futuro será tanto aquele que ignora a câmara como aquele que ignora a caneta [...]»³⁹ Moholy-Nagy encarava a fotografia como um instrumento de verdade, apresentando-a como uma extensão técnica que permitia aceder àquilo que anteriormente era desconhecido. Nesta perspectiva, a fotografia era reconhecida como um instrumento que exponenciava a visão e, desse modo, aumentava a nossa percepção do mundo, proporcionando um entendimento mais imediato da realidade. A fotografia confirmava, assim, o seu estatuto de ferramenta privilegiada de acesso ao real.

O potencial de verosimilhança da fotografia com o real possibilitava a inscrição de factos científicos nas imagens, e a fotografia parecia estar reduzida à condição de uma mera técnica ao serviço das artes — o fotógrafo não poderia almejar ser mais do que um mero operador técnico. De igual modo, o poder descritivo do aparelho era comumente associado a uma ideia de neutralidade, afastado dos valores estéticos e emoções reservados a outras formas de arte, condenando a fotografia a manter-se arredada da esfera das artes e remetida exclusivamente à sua ligação intrínseca com o real. O poeta francês Charles Baudelaire foi um dos mais proeminentes opositores à ideia da fotografia como arte, preferindo destacar a capacidade do *médium* fotográfico em reproduzir com exactidão os motivos da Natureza:

«Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, depressa

³⁹ Moholy-Nagy, citado em WELLS, Liz, *Photography: a critical introduction*. Londres: Routledge, 2002, p. 10.

será totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na futilidade da multidão. É preciso, então, que ela retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram nem suplantaram a literatura.»⁴⁰

Os fotógrafos desde cedo rejeitaram a ideia da fotografia como uma mera ferramenta mecânica de produção de imagens ou como um mero auxiliar de outras artes, optando por realçar as suas características intrínsecas. Para isso, e numa tentativa de equiparar a fotografia às outras artes, alguns fotógrafos adoptaram motivos e técnicas da pintura, dando origem ao movimento da fotografia pictorialista, por oposição à corrente da *straight photography*.⁴¹ Os fotógrafos pictorialistas procuravam validar a fotografia enquanto prática artística através da criação de imagens com elementos alegóricos e da manipulação das imagens (directamente no negativo ou no momento da impressão), criando fotografias sem foco e servindo-se ainda de motivos e técnicas «emprestados» da pintura. Por seu lado, os praticantes da *straight photography* defendiam a fotografia como um meio dotado de características próprias e exaltavam a sua capacidade de criar documentos exactos do mundo. Mesmo na perspectiva da *straight photography*, a definição de uma estética própria da fotografia não se afigurava um tema central, sendo antes valorizada como um meio de validação de factos e de transmissão de conhecimentos sobre o mundo, como defende Elisabeth Eastlake: «A [fotografia] é a testemunha ajuramentada de tudo o que lhe é apresentado [...] os seus estudos são "factos" [...], factos que não são do domínio da arte nem da descrição, mas uma nova forma de comunicação entre os homens.»⁴² Para Eastlake, o aparelho fotográfico limita-se a registar tudo aquilo que se encontra diante da lente, sem emitir qualquer julgamento ou preconceito. A fotografia é, por conseguinte, vista como uma testemunha «neutra» da passagem do tempo, consistindo a sua função não em formular opiniões sobre o mundo, mas produzir factos. A este propósito, André Bazin propõe uma relação icónica entre a imagem fotográfica e o seu objecto, defendendo que a natureza objectiva da fotografia lhe confere uma credibilidade sem par nos

⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles, «Curiosités esthétiques; L'art romantique: et autres œuvres critiques». IX. Salon de 1859, Lettres à M. le Directeur de la *Revue Française*, p. 3.

⁴¹ *Straight ou Pure Photography*: movimento fotográfico que defendia a criação de imagens que retratassem a realidade do mundo de um modo objectivo e sem qualquer manipulação. A expressão *Straight ou Pure Photography* foi criada no princípio do século XX num artigo do *The New York Times* a propósito de uma exposição de fotografias de Alvin Langdon Coburn, Gertrude Kasebier e Clarence H. White, entre outros autores. Alfred Stieglitz, um dos pioneiros deste movimento, encorajava os fotógrafos a explorarem o potencial da câmara e dos processos de revelação para criarem imagens abstractas sem qualquer manipulação posterior. Entre os defensores deste movimento encontravam-se fotógrafos como Edward Weston, Charles Sheeler, Paul Strand ou Edward Steichen.

⁴² Elisabeth Eastlake citada por WELLS, Liz, *Photography: a critical introduction*, p. 16.

outros modos de representação: «Todas as artes se baseiam na presença do homem, apenas a fotografia alcança uma vantagem nessa ausência. A fotografia afecta-nos como um fenómeno na Natureza, como um floco de neve ou uma flor cujas origens vegetais ou terrestres são inseparáveis da sua beleza.»⁴³

É neste sentido que Sérgio Mah postula o seguinte:

«A assunção da fotografia como retenção objectiva do real advém do seu carácter maquinal, em que a mão subjectiva do homem é substituída por procedimentos alegadamente neutros. Instaura-se um deslocamento da autoria, normalmente sujeita a impulsos subjectivos, para a crença num processo de perfeição imitativa.»⁴⁴

No entanto, viria a surgir outra classificação que colocava em oposição dois modos diferentes de representação: o pictorialista e o purista. Numa abordagem teórica mais contemporânea, podemos encontrar estas mesmas divisões sob a designação de fotografias «encenadas» — que implicam uma determinada manipulação (a vertente ficcional) — e fotografias directas, puras e o mais objectivas possíveis (a vertente documental). Segundo Terry Barret, estas classificações colocam em debate os modos através dos quais as fotografias são produzidas e cita o pictorialista C. Jabez Hughes, que em 1861 afirmou o seguinte: «Se uma imagem não pode ser produzida através de um único negativo, então que seja através de dois ou dez; mas, quando concluída, a fotografia deve resistir ou ruir por completo por via dos efeitos produzidos e não dos meios utilizados.»⁴⁵ Barret alega que, como contraponto à posição pictorialista, a estética da *straight photography* exigia que os fotógrafos usassem técnicas consideradas «fotográficas» e se recusassem a produzir imagens manipuladas ou ao estilo da pintura. Em 1904, o crítico Sadakichi Hartmann promoveu a sua defesa da estética da *straight photography* afirmando: «Em suma, compor a imagem pretendida com tal primor ao ponto de o negativo ser absolutamente perfeito e necessitar apenas de uma manipulação mínima.»⁴⁶ Ou seja, a intervenção do fotógrafo deveria reduzir-se ao mínimo, devendo a fotografia ser o reflexo o mais «puro» possível da realidade abordada. Acérrimos defensores da *straight photography* como Edward Weston, Alfred Stieglitz e Paul Strand apoiavam a sua prática no ensaio de Hartmann intitulado *A Plea for Straight Photography* (1904), onde o autor defendia que a fotografia só podia aceder ao estatuto de arte moderna se tirasse partido das suas características intrínsecas e abandonasse os motivos das outras artes. Segundo Paul Strand, a representação e a realidade sobrepõem-se, pois «as convenções da representação ou de uma

⁴³ BAZIN, André, «The Ontology of the Photographic Image», *What Is Cinema?*, Vol. 1, p. 13.

⁴⁴ MAH, Sérgio, «Sobre a Fotografia e a experiência ficcional», *Revista de Comunicações e Linguagens*. Lisboa: Relógio de Água, 2003, p. 255.

⁴⁵ BARRET, Terry, *Criticizing photographs: an introduction to understanding images*. Nova Iorque: McGraw-Hill Education, 2011, p. 67.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 67.

língua ("significação") são aprendidas e interiorizadas para que as experienciemos como reais.»⁴⁷ Strand defendia o realismo na fotografia e advogava que o fotógrafo deveria demonstrar «respeito por aquilo que está diante de si.»⁴⁸

No seu livro intitulado *The History of Photography: From 1839 to the Present*,⁴⁹ Beaumont Newhall divide a fotografia em quatro principais tendências: directa, formalista, documental e equivalente. O autor identifica Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston e Ansel Adams como exemplos paradigmáticos de fotógrafos cujos modos de produção fotográfica podiam ser designados por *straight photography*, a qual define pela capacidade de registar imagens exactas e com grande detalhe, numa interpretação fiel da Natureza e do homem. Como exemplos da fotografia formalista, Newhall cita Man Ray e Lazlo Moholi-Nagy, que recorrem às capacidades formais do aparelho fotográfico e se mostram pouco interessados na verosimilhança das suas imagens com o real. No caso da fotografia documental, cuja primazia reside no assunto em si, Newhall elege Walker Evans como figura de referência e destaca como princípios basilares a prática de um registo neutro, honesto, preciso, factual e, acima de tudo, convincente do real. No estilo equivalente, um termo que Newhall toma de empréstimo a Stieglitz, as fotografias, carregadas de importância emocional e profundo significado, funcionam como metáforas. Curiosamente, o próprio Newhall não adopta um posicionamento neutro em relação a estas quatro categorias, pois dá primazia à *straight photography* e a uma abordagem estritamente fotográfica da realidade, desprovida de artifícios estéticos. A propósito desta categorização proposta por Newhall, Stephen Shore comentou:

«[...] Paul Strand é o autor de *straight photography*, e talvez Cartier-Bresson, ou Walker Evans, o documentalista, sendo Stieglitz o autor de fotografia equivalente, ou então talvez o formalista seja Walker Evans. [...] Daí ter pensado na razão de uma fotografia não poder ser essas quatro coisas ao mesmo tempo: um objecto de arte; um documento, independentemente do seu significado exacto, mas lidando sempre com determinado conteúdo; uma exploração formal; e operar num determinado nível de ressonância (embora a metáfora não seja a mais apropriada).»⁵⁰

Esta posição de Shore é ilustrativa da complexidade em se proceder à uniformização de uma prática tão multifacetada como a fotografia, pois tal esforço resultaria num exercício excessivamente redutor.

⁴⁷ REED, Christopher, «Postmodernism and the Art of Identity», *Concepts of Modern Art*. Londres: Thames & Hudson, 1994, p. 13.

⁴⁸ STRAND, Paul, «Photography», *Photographers on Photography*. Nova Jérсия: Prentice Hall, 1966, p. 136.

⁴⁹ NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography: From 1839 to the Present*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1982, pp. 196-197.

⁵⁰ Stephen Shore, citado por NIGRO, Jean Paul Capo, *in*:

<http://www.johnpaulcaponigro.com/blog/12547/13-quotes-by-photographer-stephen-shore>
(consultado a 7 de Fevereiro de 2014)

Na seminal exposição *The Photographer's Eye*, realizada no MoMA de Nova Iorque em 1964, e na publicação homónima de 1966, John Szarkowski advogava uma nova teoria e metodologia para a fotografia, propondo o estudo da fotografia com base em dois conceitos que designa por *Mirrors* e *Windows*.⁵¹ a categoria «espelhos» (*mirrors*) corresponde a imagens criadas segundo a tradição romântica, que parte do princípio de que os significados do mundo dependem da nossa própria compreensão; e a categoria «janelas» (*windows*) refere imagens na sua vertente mais realista, em que o mundo existe independentemente da atenção humana e contém em si padrões decifráveis, dotados de um sentido intrínseco. A categoria «espelhos» relaciona-se com o próprio artista, enquanto a categoria «janelas» diz respeito ao mundo exterior. As fotografias que funcionam como «espelhos» são imagens de teor mais romântico, preocupadas com valores estéticos e formais e recorrendo muitas vezes à abstracção. Nesta categoria, os motivos mais usuais são paisagens naturais, preferencialmente em estado bruto, nus artísticos ou imagens abstractas de objectos, formas geométricas, etc. Por seu lado, as imagens enquanto «janelas» privilegiam a descrição em detrimento da abstracção (ou sugestão), lidando com temas e motivos que são específicos de um tempo e lugar particulares.



Vista da exposição *The Family of Man*, MoMA, Nova Iorque, 1955,

Erza Stoller.

Em 1967, nove meses antes da realização da exposição de William Eggleston, Szarkowski comissariou uma exposição no MoMA intitulada *New Documents*, onde apresentou quase uma centena de fotografias de autores até então relativamente desconhecidos: como Lee Friedlander, Garry Winogrand ou Diane Arbus. Este evento revelar-se-ia fundamental para a consolidação das ideias que Szarkowski defendia para a fotografia contemporânea, assim como para a afirmação do departamento de fotografia do MoMA, do qual ele era o responsável. Fundado em 1940, este departamento foi, até 1967, um dos

⁵¹ SZARKOWSKI, John, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1984.

poucos departamentos de fotografia sediados dentro de um museu de arte. Em 1947, Edward Steichen sucedeu a Newhall e, durante a sua direcção até 1962, a noção de fotografia enquanto forma de expressão artística foi adquirindo uma maior preponderância, ao ponto de usufruir dentro do MoMA do mesmo estatuto reservado à pintura, ao desenho e à escultura, dado que Steichen privilegiava as imagens ao serviço de uma ideia e enquanto parte de um corpo de trabalho mais vasto. Quando Szarkowski assumiu o departamento de fotografia em 1962, procurou implementar de imediato um entendimento da fotografia completamente distinto do do seu antecessor. Procurou eliminar a divisão entre a fotografia como mero documento e a fotografia enquanto objecto artístico e tornou-se um acérrimo defensor do trabalho e do valor individual de cada fotógrafo enquanto autor (e artista). Szarkowski apelava a uma mudança de paradigma relativamente à noção da fotografia e da sua legitimação no espaço artístico dos museus, defendendo que a estratégia de legitimação fotográfica a partir da ordem museológica (o museu era aqui visto na sua condição reguladora da prática artística) deveria partir do reconhecimento da fotografia enquanto um *medium* dotado de uma especificidade própria. Propugnava ainda que a fotografia deveria valorizar precisamente aquilo que a distinguiu das outras artes e subtrair-se ao terreno dos experimentalismos estéticos para se dedicar por inteiro à sua natureza formal. Este posicionamento crítico denota a influência da proposta modernista enunciada por Clement Greenberg, que defendeu o isolamento da pintura face às manifestações transdisciplinares que emergiam das experiências artísticas ao longo da década de 1960:

«Cada arte teve de realizar esta demonstração por iniciativa própria. O que tinha de ser apresentado não era apenas o que era único e irreduzível na arte em geral, mas também o que era único e irreduzível em cada arte em particular. Cada arte teve de determinar, através das suas actividades e obras, os seus resultados exclusivos.»⁵²

Uma vez que os padrões estéticos só são válidos no âmbito das disciplinas clássicas (as chamadas artes «descritivas»: pintura, desenho, escultura e fotografia), tornava-se importante para estes autores encontrarem uma nova forma de subverter as formas canónicas de representação e de validação do real. Na perspectiva modernista, a fotografia era encarada na sua essência como dotada de uma capacidade de verosimilhança e de um potencial descritivo superiores ao da pintura. Neste sentido, os modernistas valorizavam precisamente as imagens que privilegiavam as características intrínsecas do *medium* fotográfico.

No entanto, mesmo a alegada objectividade das imagens do real é ilusória, pois são tão simbólicas quanto todas as imagens, e assim devem ser decifradas. A este propósito, o filósofo Vilém Flusser argumenta que o carácter aparentemente não-simbólico e objectivo das imagens técnicas levam o observador a olhá-las como se fossem janelas e não imagens. Flusser defende que se trata, na verdade, de símbolos extremamente abstractos pelo facto de codificarem textos em imagens, tornando-se assim

⁵² BATTOCK, Gregory, *The New Art: A Critical Anthology*. Nova Iorque: E. P. Dutton, 1973.

metacódigos de textos. A decifração das imagens requer a reconstrução dos textos que essas imagens significam: «O que vemos ao contemplar imagens técnicas não é o mundo vmas determinados conceitos relativos ao mundo, em detrimento da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem.»⁵³

⁵³ FLUSSER, Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998, pp. 34-35.

1.2. Entre Verdade e Ficção

*Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act Falls the Shadow...*
– T. S. Eliot, «The Hollow Men»

Desde a sua génese, o aparelho fotográfico revelou-se uma ferramenta de enorme potencial para a apropriação e instrumentalização do mundo. Uma vez que a história é uma acumulação ou súpula de factos que narram e testemunham o passado, a fotografia impõe-se como documento ou suporte visual desse passado, operando como um elemento auxiliar ou uma prova (verosímil ou inverosímil) de determinados eventos ou factos. Os avanços técnicos que conduziram à invenção da fotografia nasceram do desejo de reprodução fiel e instantânea do real. Desde a sua génese, os teóricos e pioneiros da fotografia exaltaram a sua relação especial com o real (em comparação com as outras artes visuais) e, por conseguinte, com a sua *impressão* de verdade. Esta impressão do real deriva da fisicalidade do processo fotográfico, uma vez que a fotografia depende de uma relação física com o seu referente. A este propósito, Roland Barthes defende que «a fotografia é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real que estava ali, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a fotografia do ser desaparecido, como Sontag afirma, tocar-me-á como os raios retardados de uma estrela.»⁵⁴ Assim, a fotografia é um signo nascido ou provocado por aquilo que mostra, daí a sua inerente qualidade indexical. Para Barthes, a magia da fotografia reside na sua capacidade de ultrapassar a esfera do real e autenticar no presente a existência de um passado — neste sentido, o seu poder de autenticação é superior ao seu poder de representação. Em oposição a esta perspectiva de Barthes, o autor Joel Snyder defende que a relação privilegiada da fotografia com o «verdadeiro» real é tão questionável como em qualquer outra arte representativa (pintura, desenho, etc.). A sua argumentação baseia-se no facto de a fotografia reproduzir os próprios modos de representação da pintura renascentista, nomeadamente a perspectiva renascentista ocidental: ao obedecer ou reproduzir as convenções visuais, a fotografia intervém sobre o real, contrariando assim o seu alegado naturalismo. Os modos de composição imagética correspondem a uma idealização da realidade — mais do que um «espelho» da natureza, a câmara escura continua a significar uma representação parcial e mediada da realidade.

Apesar de a fotografia ser fruto do progresso, a sua natureza técnica resulta numa invocação constante do passado, estando «condenada» a documentar a existência de determinado assunto ao

⁵⁴ BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, pp. 80-81.

mesmo tempo que é incapaz de atestar um conhecimento objectivo e único. Se a contingência da fotografia confirma que tudo é passível de ser fotografado, então também tudo é perecível; por conseguinte, a arbitrariedade do testemunho fotográfico demonstra que a realidade é, na sua essência, inclassificável. Segundo Susan Sontag:

«A realidade resume-se a um conjunto de fragmentos casuais — uma maneira infinitamente sedutora e incisivamente redutora de lidar com o mundo. Ao ilustrar essa relação — em parte exultante e em parte condescendente — com a realidade, um ponto crucial do surrealismo, a insistência do fotógrafo em que tudo é real implica também que o real não é suficiente.»⁵⁵

O fascínio da fotografia resulta do facto de nos proporcionar, em simultâneo, uma relação especializada com o mundo — pois as imagens informam-nos sobre o mundo —, mas deriva também da constatação da nossa incapacidade de compreender o mundo, em resultado de inúmeras contingências (técnicas ou formais) que resultam da própria natureza fragmentária da realidade.

A fotografia documental esteve sempre remetida à esfera do real, pressupondo, por conseguinte, a ideia errónea de que os fotógrafos documentais eram meros operadores técnicos, observadores passivos da realidade e sem ambições artísticas. Porém, toda a criação de imagens implica um acto de selecção ou edição, até porque que a própria natureza da fotografia implica uma determinada pré-disposição para a manipulação: a materialidade da superfície onde a imagem é gravada implica uma transposição que, no caso da película em negativo, obriga à passagem a positivo e a uma série de escolhas arbitrárias — ou seja, mesmo a nível técnico, as imagens derivam de processos mecânicos e ópticos muito subjectivos. A imagem *Into the Shadow of the Valley of Death*, de Roger Fenton, realizada em 1855 é um exemplo paradigmático da complexidade do estudo da factualidade associada ao género da fotografia documental.

Roger Fenton, um dos pioneiros da fotografia inglesa, foi enviado pelo governo britânico para a Crimeia com a missão de capturar imagens dos feitos da cavalaria britânica e dissipar assim a opinião pública negativa sobre a guerra. O artista recebera instruções precisas sobre as imagens que deveria produzir e fora advertido de que seriam recusadas quaisquer fotografias que mostrassem soldados feridos ou mortos em combate — ao contrário do que aconteceu com o fotógrafo Timothy O’Sullivan, que em 1863 realizou a paradigmática imagem de guerra *Field Where General Reynolds Fell, Gettysburg*.

⁵⁵ SONTAG, Susan, *Ensaios sobre a fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012, p. 83.



Field Where General Reynolds Fell, Gettysburg, Timothy O'Sullivan (1863).

Desprovida de qualquer referência topográfica, a imagem *Into the Shadow of the Valley of Death* adquire um poder simbólico quase universal, funcionando como uma espécie de sinédoque de qualquer campo de batalha, e daí o seu reconhecimento como uma das imagens bélicas mais icônicas da história da fotografia.



Into the Shadow of the Valley of Death, Roger Fenton (1855).

No entanto, a veracidade desta imagem foi sempre motivo de acesos debates, corroborando a dificuldade de se «imprimir» autenticidade nas imagens mesmo quando criadas num suposto regime documental. A este propósito, Susan Sontag defende: «Não deve surpreender, então, que muitas das

imagens canónicas das primeiras fotografias de guerra viessem a revelar-se adulteradas ou encenadas, ou manipuladas.»⁵⁶ Referindo-se especificamente à imagem de Fenton, Sontag escreve:

«Depois de alcançar o vale completamente bombardeado perto de Sebastopol, num laboratório improvisado numa carroça puxada a cavalo, Fenton realizou duas exposições a partir da mesma posição do tripé: à primeira versão da famosa fotografia chamaria *The Valley of the Shadow of Death* (apesar do título, não foi através desta paisagem que a Brigada Ligeira fez a sua fatídica investida), com as balas de canhão acumuladas no solo, à esquerda da estrada; mas antes de realizar a segunda imagem — aquela que é a mais reproduzida —, o próprio Fenton certificou-se de dispersar as balas na estrada.»⁵⁷

Sontag argumenta que, na primeira imagem captada do vale, as balas de canhão não estavam espalhadas no solo; posteriormente, teria sido o próprio Fenton a dispersar as balas de modo a aumentar a carga dramática da imagem. Sontag defende que Fenton interveio na composição da imagem, pois embora as balas de canhão existissem de facto naquele lugar, não se encontravam no enquadramento pretendido pelo fotógrafo. Assim, a imagem «autêntica» seria a da paisagem sem as balas espalhadas no solo. Porém, existe uma outra versão que defende que a primeira fotografia realizada é aquela que mostra a estrada com as balas (Figura 1), e que a segunda imagem só surgiria posteriormente (Figura 2).



(Figura 1)

⁵⁶ Susan Sontag citada por MORRIS, Errol, *Believing Is Seeing: Observations on the Mysteries of Photography*. Londres: Penguin Books, 2014, p. 3.

⁵⁷ *Ibidem*.



(Figura 2)

O reposicionamento das balas teria resultado não de uma intervenção do fotógrafo com o intuito de enfatizar a carga dramática da imagem, mas da acção dos próprios militares no terreno. A adensar o mistério que envolve esta fotografia, existem duas cartas de Fenton em que o próprio descreve o processo de captura das imagens: na primeira carta, menciona ter-se deslocado ao local (ainda sem a câmara fotográfica) para fazer o reconhecimento do espaço e refere que o solo estava tão coberto de balas de canhão que lhe foi difícil caminhar sem tropeçar nelas. Numa segunda carta, descreve a realização das imagens e a ameaça iminente de o local voltar a ser bombardeado, o que nos faz pressupor que Fenton dificilmente teria arriscado a vida para realizar a tarefa morosa e árdua de deslocar as balas de um local para outro. Gordon Baldwin, um dos mais proeminentes investigadores da obra de Roger Fenton, defende que essa tarefa poderia ter sido realizada por soldados:

«Há um correspondente do *London Times* que descreve cavalos de dorsos completamente vergados devido ao peso das balas de canhão que transportavam. Russell, o correspondente do *The Times*, assim descreve esse processo de reciclagem das balas. Penso que foi o que aconteceu. Por conseguinte, aquela que as pessoas julgavam que era a primeira fotografia com poucas balas é, na realidade, a segunda fotografia, realizada depois de algumas dessas balas terem sido recolhidas.»⁵⁸

Baldwin defende mesmo que é muito improvável que o fotógrafo tenha manipulado as suas imagens, pois

«a própria obra de Fenton conta-nos que não foi isso que aconteceu. Não creio que fosse da sua natureza proceder a tal manipulação — falsificar uma imagem dessa maneira —, e uma das razões para o afirmar é a seguinte: ele estava apenas a fotografar o local tal como o tinha encontrado. Não creio que ele tivesse qualquer consciência do valor simbólico das imagens

⁵⁸ Gordon Baldwin em conversa com Errol Morris, *in*:

http://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/09/25/which-came-first-the-chicken-or-the-egg-part-one/?_r=0 (Consultado a 25 de Março de 2015)

— daquilo que as pessoas designariam posteriormente como o valor simbólico da fotografia. Por outras palavras, muitas das suas fotografias da Crimeia são uma documentação de lugares onde ocorreram batalhas.»⁵⁹

O argumento de Baldwin de que Fenton se limitou a fotografar o local tal como o tinha encontrado pressupõe uma ausência de manipulação, ou seja, uma espécie de «pureza intocada» da imagem, o que levanta a questão (raramente consensual) da categorização das imagens fotográficas: imagens «puras» ou «directas» e sem qualquer intervenção do fotógrafo, por oposição a imagens encenadas, subjectivas, com maior ou menor intencionalidade artística. A polémica em torno da imagem de Fenton permite-nos reflectir sobre alguns dos temas mais pertinentes debatidos na teoria da fotografia: a encenação, a natureza e a fiabilidade da evidência fotográfica, as intenções do fotógrafo — no fundo, a sempre recorrente relação entre a fotografia e a realidade. Quando observamos a fotografia de Fenton, em vez de vermos uma superfície sensibilizada pela luz, queremos acreditar que nela está gravada algo daquilo que nos faz humanos, algo da nossa essência, pois faz parte da nossa natureza projectar-nos no mundo, imaginarmos aquela realidade como nossa para assim tentarmos decifrar as intenções do fotógrafo.

As práticas documentais derivaram do desenvolvimento da fotografia em virtude da natureza descritiva do seu *medium*. Foi esta capacidade «ilustrativa» — ou «reveladora» — que levou à adopção da fotografia por diferentes autores como instrumento de denúncia ou de transformação social durante o final do século XIX. As organizações reformistas despertavam para o poder da imagem enquanto instrumento de transformação social e recorriam à fotografia para a promoção das suas causas. Em Inglaterra, por exemplo, foi por via da fotografia que o movimento das sufragistas britânicas retratou os modos de vida das mulheres e crianças das classes desfavorecidas, reivindicando o direito de voto das mulheres e chamando a atenção para as consequências sociais da pobreza. É no âmbito de uma perspectiva histórica e social que partimos para a análise do tratamento do real por parte de autores como Jacob Riis, Lewis Hine e Arthur Rothstein, nas suas tentativas de explorar diferentes paradigmas da fotografia documental.

Jacob Riis emigrou da Dinamarca para os Estados Unidos em 1870. Em finais do século XIX, a demografia das áreas urbanas na América tinha-se tornado cada vez mais heterogénea à medida que o número de emigrantes aumentava consideravelmente, dando origem a vários enclaves étnicos espalhados pelos diferentes estados. Por volta de 1880, o Lower East Side (o bairro no sudoeste de Nova Iorque) era uma das zonas de maior densidade populacional dos Estados Unidos. Jacob Riis fez parte dessa vaga migratória e também passou por várias dificuldades económicas, tendo abraçado inúmeros ofícios — carpinteiro, jornalista, editor e repórter policial — até conseguir estabelecer-se como fotógrafo. Foi no decorrer da sua actividade como repórter policial que contactou directamente

⁵⁹ *Ibidem*.

com a realidade social dos bairros mais pobres e degradados de Nova Iorque e decidiu denunciar essa miséria. Começou por escrever sobre a vida nessas zonas ignoradas da grande cidade, mas, consciente de que a sua escrita se revelava insuficiente para proceder a um retrato fidedigno da realidade que testemunhava, decidiu usar a fotografia para aumentar a carga dramática do seu projecto. No final do século XIX, os métodos fotográficos eram ainda muito rudimentares e as lentes existentes não permitiam a Riis alcançar resultados satisfatórios, quer nas ruas, quer no interior das habitações sombrias que pretendia fotografar. Por volta de 1887, Riis toma conhecimento de um novo método que permitia fotografar em ambientes de pouca luminosidade: o *flash*, que tinha acabado de ser inventado na Alemanha por Adolf Miethe e Johannes Gaedicke. Apesar de ser ainda uma técnica rudimentar (envolvia a mistura de magnésio com clorato de potássio e sulfeto de antimónio), este processo permitiu a Riis realizar imagens em locais onde essa tarefa se revelava impossível anteriormente. Riis tornou-se assim um dos pioneiros do uso do *flash* na fotografia na América, precedendo aquele que é considerado um dos maiores nomes da fotografia de rua, Weegee.⁶⁰ Tal como Weegee faria anos mais tarde, Riis operava maioritariamente nas ruas mais perigosas de Nova Iorque, nas sombrias vielas e bairros de blocos de apartamentos nos subúrbios, documentando não só criminosos e pequenos delinquentes, mas também os outros habitantes dessas zonas desfavorecidas.



Car Crash Upper 5th Avenue, Weegee (1941).

⁶⁰ Weegee, pseudónimo de Arthur Fellig (1899-1968): fotógrafo e fotojornalista conhecido pelas suas imagens cruas e mesmo brutais a preto e branco sobre a vida na rua, mostrando vítimas de crimes e de actos de violência. Para conseguir estas imagens realistas, Weegee acompanhava os serviços de emergência ou sintonizava as frequências de rádio da polícia, acabando muitas vezes por chegar aos locais do crime antes dos próprios agentes da lei.

Nas imagens de Riis, é habitual os sujeitos retratados olharem directamente para a câmara e, dessa forma, indirectamente para nós. Esta frontalidade resultava das próprias limitações da máquina fotográfica (que no final do século XIX era ainda um aparelho de considerável dimensão e, como tal, dificilmente passaria despercebido), bem como da necessidade de negociação do fotógrafo com os intervenientes na imagem. No prefácio redigido para o livro dedicado a Jacob Riis, Ansel Adams escreve:

«Seria difícil imaginar estas fotografias como imagens únicas, separadas da grande matriz do projecto de vida de Riis. As suas fotografias, livros, artigos e palestras são apresentados como um manifesto unitário, como o trabalho de uma vida. E é isso o que a fotografia deve ser — um discurso integrado, criativo e construtivo, e não uma série de imagens desconexas e desorganizadas, cujo apelo é mais ou menos superficial. Ao “expressar-se”, ou ao reflectir uma linha ideológica ou puramente estética, o fotógrafo está, na verdade, a terçar armas com a realidade.»⁶¹

Segundo Adams, os aspectos mais latos de realidade e natureza implicados na humanidade — ou em relação directa com ela — não podem ser reduzidos a padrões estilizados e intelectualizados. Neste sentido, os corpos de trabalho edificados sobre intenções verdadeiras raramente falham os seus propósitos: «A mecânica da comunicação partilha da verdade quando o objectivo é a verdade.»⁶²



Bandit's Roost, 59 1/2 Mulberry Street, Jacob Riis (1888).

⁶¹ Ansel Adams citado por Alexander ALLAND, *Jacob A. Riis: Photographer & Citizen*. Nova Iorque: Aperture, 1993 (prefácio).

⁶² *Ibidem*.

Numa das suas fotografias mais conhecidas, *Bandit's Roost, 59 1/2 Mulberry Street*, Riis alega que essa viela, tal como o bairro onde se inseria, era um local violento e propício a comportamentos criminosos. Na imagem, vemos em primeiro plano dois indivíduos que parecem guardar a entrada da viela numa pose ameaçadora, segurando um deles (em segundo lugar na imagem) uma espécie de bastão enquanto o primeiro indivíduo esconde a mão no bolso, como se ocultasse uma arma; em segundo plano, temos mais quatro sujeitos que olham directamente para o fotógrafo, embora numa pose mais descontraída. Se a zona era assim tão perigosa, como conseguiu Riis aventurar-se nela e convencer aqueles sujeitos a posarem para a câmara? Se olharmos atentamente, deparamos com alguns elementos que parecem contradizer a ideia de perigo latente enfatizada por Riis: no lado direito da imagem vê-se uma senhora apoiada no parapeito da janela, e outras duas mulheres na janela da casa anterior; ao fundo, vemos roupa pendurada a secar, um indício claro das rotinas dos afazeres domésticos quotidianos. Apesar da pose potencialmente intimidadora dos dois indivíduos em primeiro plano, os restantes elementos da fotografia não sugerem perigo ou ameaça, o que levanta dúvidas sobre a objectividade da captação e mesmo sobre a própria neutralidade do fotógrafo: como podemos ter a certeza de que a pose dos dois indivíduos não foi encenada pelo próprio Riis? Até que ponto a nossa própria leitura desta imagem não é condicionada pelo contexto da obra deste autor?

Numa outra imagem de Riis, *A Growler Gang in Session (Robbing a Lush)*,⁶³ os efeitos da encenação parecem mais evidentes: dois jovens roubam um indivíduo embriagado caído no chão, enquanto outras três crianças observavam a cena. Tal como no trabalho de outros fotógrafos documentaristas, as crianças são um motivo recorrente na obra de Riis, funcionando como um símbolo da negligência social que era apanágio dessa época. O ensaísta James Curtis defende que Riis contratou os rapazes para fingirem o roubo, pagando-lhes essa encenação com cigarros. A encenação parece evidente noutras imagens de Riis em que vemos crianças dormirem em escadas ou junto a portas de prédios, um tema que seria recorrente na sua produção.⁶⁴ Considerando o tempo exigido pela exposição da imagem, é seguro supor que as crianças — supostamente adormecidas — teriam consciência de estarem a ser fotografadas, procurando manter-se imóveis para evitar efeitos de arrastamento na imagem. Esta manipulação por parte de Riis levantou inúmeras questões éticas, havendo mesmo quem denunciasse a sua atitude exploratória da miséria, questionando a sua autoridade moral e o direito de expor de forma denunciatória o estilo e as opções de vida das pessoas que fotografava.

⁶³ A autoria desta imagem é partilhada entre Jacob A. Riis e Richard Hoe Lawrence, um dos seus associados.

⁶⁴ CURTIS, James, *Making Sense of Documentary Photography, History Matters: The U.S. Survey Course on the Web*, in: <http://historymatters.gmu.edu/mse/Photos/> (Consultado a 17 Novembro de 2014)



A Growler Gang in Session (Robbing a Lush),
Jacob Riis (1887).



Children sleeping in Mulberry Street,
Jacob Riis (1890).

O economista Thomas Sowell argumenta que os emigrantes deste período optavam deliberadamente por viver em zonas mais degradadas onde as rendas baratas lhes permitiam poupar dinheiro para trazerem o resto da família para a América, ou para mudarem para uma zona com melhores condições de habitabilidade. Muitos dos habitantes destas zonas resistiam, inclusivamente, aos esforços dos serviços sociais para os mudarem para zonas com melhores condições de vida, pois, na maior parte dos casos, isso implicava alojamentos mais dispendiosos.⁶⁵

⁶⁵ SOWELL, Thomas, *The Quest for Cosmic Justice*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 2001, pp. 128-129.

O contexto de produção e as intenções de Riis são claramente evidentes pois a construção das suas imagens visava uma clara denúncia social, algo que o autor complementava com os seus escritos e inúmeras palestras sobre o tema da reforma social, funcionando as fotografias como um importante suporte visual da sua argumentação. O recurso à recriação ou à encenação de determinadas situações para obter imagens com maior impacto visual transformava o fotógrafo não numa testemunha impassível, mas numa espécie de encenador que fazia uso do cenário natural (as vielas e as casas), posicionando os habitantes locais como actores ao serviço de uma ideia ou causa. Nesta perspectiva, a factualidade das imagens de Riis é certamente questionável, pois a sua intervenção com o intuito de reinventar o real levanta imensas interrogações, tanto conceptuais como éticas. Apesar de Riis não reivindicar a neutralidade na tomada das suas imagens, é plausível perguntar se lhe teria sido possível alcançar o mesmo efeito sem recorrer a essa manipulação, ou se uma abordagem mais «purista» teria sido suficiente para retratar as condições de vida desse grupo social no âmbito do complexo ambiente socioeconómico da época.

A fotografia documental impunha-se como o meio perfeito para ilustrar as causas de muitas instituições sociais e reformistas, e foi nesse contexto que fotógrafos como Riis ou Lewis Hine se dedicaram a produzir imagens que serviriam de suporte visual a essas reivindicações. Tal como Riis, também Hine desenvolveu uma obra significativa dedicada a causas sociais, retratando as classes mais desfavorecidas e abordando flagelos sociais como o trabalho infantil ou a exploração da mão-de-obra emigrante. No entanto, ao contrário de Riis, a sua abordagem revelava-se menos exploratória da miséria social, procurando antes construir um retrato digno dos sujeitos fotografados, apresentando-os não como «vítimas», mas como pessoas dignas e trabalhadoras que reivindicavam os mesmos direitos de cidadania.



The Noon Hour at an Indianapolis Cannery, Lewis Hine (1908).



George Barbee, 13 years old topping, Nicholas County, Kentucky,

Lewis Hine (1916).

Fotógrafos como Hine tiravam partido da inquestionável credibilidade que a fotografia ainda detinha junto do público em geral:

«A fotografia possui um realismo adicional que lhe é próprio; possui uma atracção inerente e sem igual noutras formas de ilustração. Por essa mesma razão, a pessoa comum acredita implicitamente que as fotografias não podem falsear. Obviamente que sabemos que esta fé inquebrantável na integridade da fotografia é muitas vezes rudemente abalada pois, embora as fotografias possam não mentir, os mentirosos podem tirar fotografias. Torna-se, assim, necessário, na nossa revelação da verdade, tratarmos de nos certificar de que a máquina da qual dependemos não contraia maus hábitos.»⁶⁶

Hine tinha consciência das potenciais distorções do real implicadas nas suas imagens, mas também estava ciente do seu poder persuasivo de reivindicar importantes reformas sociais e laborais — as suas imagens foram fundamentais para a alteração de importantes leis laborais, sobretudo na regulação do uso da mão-de-obra infantil. Hine produziria muitas das suas imagens mais famosas ao serviço de agências de reforma social, como a Charity Organization Society de Nova Iorque ou a National Child Labor Committee, organismos cuja missão era melhorar a qualidade de vida das classes mais desfavorecidas e promover igualdade social e de direitos laborais.

A credibilidade e o poder da fotografia seriam reforçados pela imprensa no período entre 1930 e 1950, nomeadamente através da revista *Life*, uma publicação fundamental para a expansão de uma prática de fotojornalismo que vigorou até finais do século XX. A este propósito, Gisele Freund afirma:

«O que conferia tanta credibilidade [à revista *Life*] era o seu uso extensivo de fotografias. Para o cidadão comum, a fotografia, que é a reprodução exacta da realidade, não consegue mentir.

⁶⁶ HINE, Lewis, *Social Photography, How the Camera May Help in Social Uplift*. Fort Wayne: Press of Fort Wayne, 1909, pp. 355-356.

[...] Poucos têm consciência de que o significado de uma fotografia pode ser completamente alterado por uma legenda que a acompanhe, ou pela justaposição com outras imagens, ou mesmo pela forma como os sujeitos retratados ou os acontecimentos são fotografados.»⁶⁷

Conscientes do poder das imagens, inúmeras instituições viram na fotografia uma poderosa ferramenta de manipulação e controlo da sociedade. Um exemplo disso é o vasto programa fotográfico da Farm Security Administration, como já foi referido na secção 1.1, que, através, de um extenso levantamento fotográfico, estudou os efeitos de Grande Depressão nos Estados Unidos, contribuindo para o imaginário visual sobre as condições de vida das classes sociais mais desfavorecidas durante esse período conturbado.

Paul Strand, um discípulo de Lewis Hine e promotor da *straight photography*, sustentava que a essência da fotografia radicava numa «absoluta objectividade inqualificada», advogando a importância do realismo na prática fotográfica. Ou seja, para poderem funcionar como documentos, as fotografias deveriam convencer-nos da sua objectividade e neutralidade. De forma a alcançar uma (hipotética) representação fiel do real, a fotografia documental ideal seria isenta de qualquer intervenção autoral ou intenção artística. No entanto, as fotografias produzidas num contexto de encomenda institucional funcionavam como um reflexo das mentalidades e preconceitos sociais que prevaleciam nestas agências privadas e governamentais.

A imagem *Negroes, descendants of former slaves of the Pettway, Gees Bend, Alabama*, de Arthur Rothstein, é um exemplo esclarecedor dos condicionalismos ou do arquétipo de imagem que era imposto por estas agências aos fotógrafos. Arthur Rothstein realizou esta imagem no Alabama, ao abrigo de uma encomenda da FSA, e recebera instruções para fotografar a comunidade em causa como se esta ainda não tivesse beneficiado de nenhuma ajuda financeira; ou seja, iria procurar recriar a precariedade que assolava esta comunidade, de modo a que a FSA conseguisse reclamar mais apoios financeiros para os seus programas. A imagem de Rothstein apresenta-nos o suposto patriarca da família a posar com uma vasta prole, uma leitura que é reforçada não só pelo seu enquadramento em primeiro plano (certamente uma opção formal do fotógrafo), mas também porque é o único homem adulto na imagem, como que a sugerir que todas as crianças eram suas e que aquelas seriam as suas mulheres.

⁶⁷ FREUND, Gisele, *Photography and Society*. Massachusetts: David R. Godine Publisher, 1980, p. 149.



Negroes, descendants of former slaves of the Pettway Plantation, Gees Bend, Alabama, Arthur Rothstein (1937).

A própria legenda da fotografia refere que se trata de *descendentes de antigos escravos*, condicionando assim a leitura da imagem por via da alusão à escravatura. A fotografia mostra nove crianças (algumas de tenra idade), três adolescentes e três mulheres adultas de diferentes idades; ao fundo, duas casas de madeira de aspecto precário e frágil, numa composição que reforça a ideia de privação económica. Segundo a explicação de James Curtis, o indivíduo em primeiro plano era avô e bisavô (a legenda de Rothstein omite deliberadamente a identificação do sujeito como o ancião da aldeia) e, na realidade, posa orgulhosamente diante da sua numerosa família, num retrato multigeracional. Os pais das crianças não aparecem na imagem, provavelmente por decisão do fotógrafo ou por estarem a trabalhar no momento da captura da imagem.⁶⁸

Em termos técnicos, o uso da película a preto e branco — que durante a primeira metade do século XX continuou a ser uma espécie de regra e escolha tácita para os ditos fotógrafos sérios — denunciava também uma opção autoral e, conseqüentemente, uma manipulação da realidade retratada. Apesar de a fotografia a cores estar disponível desde 1907 — com as primeiras placas *Autochrome* produzidas pelos irmãos Lumière em França —, os fotógrafos documentais mostravam-se ainda reticentes em adoptar a cor na transposição da realidade. As próprias instituições davam preferência às imagens a preto e branco para os seus arquivos visuais, pois a cor ainda era encarada como um elemento distractivo e pouco profissional. Apesar do predomínio da fotografia a preto e branco no arquivo da

⁶⁸ CURTIS, James, *Making Sense of Documentary Photography*,

In: <http://historymatters.gmu.edu/mse/photos/photos.pdf> (Consultado a 17 Novembro de 2014)

FSA, existe um considerável número de imagens a cor realizadas por fotógrafos como Jack Delano ou Lee Russel.

Na realidade, a liberdade autoral concedida aos fotógrafos no contexto destas encomendas institucionais era limitada por linhas de orientação bastante rigorosas, ao ponto de o fotógrafo ficar amiúde reduzido ao papel de um mero executante técnico — na maior parte dos casos, a edição final era da responsabilidade das instituições que financiavam estes projectos. No caso das fotografias produzidas para a FSA, os fotógrafos não tinham sequer a oportunidade de editar os respectivos trabalhos, estando mesmo vinculados por contrato a entregar todas as imagens produzidas ao abrigo da encomenda. Em consequência de todos estes trâmites e restrições, as fotografias editadas ou publicadas representam uma parte ínfima do número total das imagens produzidas.



Sharecroppers chop cotton on rented land near White Plains, Greene County, Georgia,
Jack Delano (1941).

Todos estes factores obrigam a que a análise de arquivos supostamente documentais tenha presente o contexto da sua produção e o programa de intenções das instituições que os produziram. A colecção pública das imagens realizadas no âmbito dos programas da FSA constitui uma importante ferramenta para a compreensão e estudo do trabalho dos fotógrafos envolvidos nos projectos, pois permite-nos estudar a razão da escolha de determinada imagem em detrimento de outra e obter assim uma visão mais abrangente do processo de construção de sentidos e ideologias realizado por este tipo de instituições.



Imagem censurada do arquivo da FSA.

No contexto desta dissertação, mais do que questionar a integridade ética de autores como Jacob Riis ou outros fotógrafos ao serviço de instituições, interessa sobretudo analisar os mecanismos de produção de imagens apresentadas como documentos do real. Como a nossa experiência da realidade é sempre uma experiência parcial e incompleta, a fotografia, mais do que confirmar factos, adquire maior força ao (re)criar ou sugerir novas ou diferentes perspectivas do real. Uma vez que a história, é por natureza própria, fragmentária e incompleta, o poder da fotografia reside precisamente nessa possibilidade de participarmos na sua construção. Toda a experiência de realidade — mesmo fraccionada, imprecisa ou distorcida — permite partilhar uma experiência que resulta do poder evocativo da fotografia: ao contemplarmos uma imagem, existe sempre a potencialidade de algo nos ser revelado ou partilhado, de se criar uma espécie de comunicação entre o observador e o fotógrafo. Podemos argumentar que todas as fotografias são incompletas, no sentido em que todas as imagens excluem algo: em todas as imagens existe uma ausência que resulta da escolha que o fotógrafo faz do momento (tempo) e do espaço (lugar) ocupado pela imagem. O problema da veracidade da fotografia pressupõe um potencial metafórico latente em todas as imagens, ou seja, a possibilidade de a imagem ser mais do que uma mera representação do seu referente. Assim, mais do que a questão da manipulação da fotografia, importa compreender o contexto e as intenções do próprio fotógrafo.

No final da década de 1920, a fotografia começava a debruçar-se sobre a sua própria história e a proceder à recuperação de determinados autores do século anterior que denotavam já uma apurada sensibilidade artística aliada a um conhecimento científico. Esta combinação entre a natureza funcional do aparelho fotográfico e a sensibilidade artística levou à constante procura de novos temas e à consequente renovação dos discursos fotográficos.

CAPÍTULO II

Novos Paradigmas da Fotografia

2.1. O Documentário Poético



Rue Hautefeuille, 6^{ème} Arrondissement, Eugène Atget (1898).

A fotografia chegou à modernidade no início do século XX, quando os fotógrafos começaram a libertar-se das referências directas à pintura e passaram a explorar as características intrínsecas da fotografia. Precusores como August Sander ou Eugène Atget desenvolveram importantes arquivos visuais e tipológicos, muito antes de o género «documental» se impor como prática artística. Atget, um dos pioneiros da fotografia de rua, descrevia as suas melancólicas fotografias de ruas vazias, montras de lojas e parques de Paris como «meros documentos». No entanto, a sua noção de fotografia como «documento» — um termo de múltiplos sentidos — denotava já essa possibilidade de um tratamento criativo do real, com o intuito de produzir fotografias «abertas» que podiam ser interpretadas ou utilizadas para múltiplos fins (comerciais, artísticos, antropológicos, etc.).

Nascido em Libourne em 1857, Atget mudou-se para a capital francesa em 1878, onde viria a desenvolver toda a sua obra fotográfica. Fotografando zonas e espaços interiores normalmente vedados a estranhos ou aos ocasionais visitantes da cidade, Atget captou as idiosincrasias e peculiaridades de Paris nas suas constantes deambulações pelas ruas com uma máquina de grande formato. Curiosamente, Atget só iniciou a sua prática fotográfica aos quarenta anos, depois de trabalhar como actor. Homem culto, fotografaria Paris durante um período de trinta anos, acumulando cerca de 8500 negativos em vidro. A importância do seu trabalho reside na especificidade do seu olhar sobre a capital francesa, longe dos « clichés » associados à cidade, revelando Paris não através da sua faceta monumental, mas das suas ruelas, das fachadas das lojas, das pessoas de diferentes classes sociais e ofícios, nos seus habitats naturais e como parte integrante da metrópole. As suas fotografias proporcionam-nos uma visão realista

da cidade que recusa a ideia de uma cidade fantasiada e romântica como foi publicitada ao longo da sua história: é a Paris da sujidade e das ruas degradadas, a cidade com uma faceta mundana, ocupada e habitada, uma capital mais real e verosímil através do seu esplendor e do seu lado menos glamoroso, apresentada nos seus triunfos e fracassos, em que todos os objectos do quotidiano — estátuas, lojas, becos, escadas, montras e parques, etc., detinham potencial pictórico. A cidade de Paris que Atget captava em 1920 parecia já uma cidade do passado, revestida de uma sensação de nostalgia e perda. Atget fotografava com a minúcia de um artesão e criou uma obra visualmente complexa e exaustiva, onde as marcas da cidade e da sua história desempenhavam um papel fulcral.



Avenue de l'Observatoire, Eugène Atget (1926).

Uma das características distintivas do seu trabalho é o modo objectivo de tratar o real. Atget evitava qualquer efeito de estilo ou clichés ao optar por fotografar fielmente aquilo que lhe era familiar, criando documentos «transparentes» ou «artísticos» — como o próprio gostava de lhes chamar — que tinham como função servirem de base de trabalho para outros artistas ou para fins arquivistas e topográficos. Segundo Ruth Rosengarten,

«A transformação do traço indexical num registo histórico/arquivístico tem lugar através de um sistema de registo, organização e classificação. Para que possa funcionar como um sistema, taxonómico ou outro, o arquivo exige que cada um dos seus itens seja distinto — ainda que semelhante — do outro. Se a fotografia, pela sua natureza indexical, ocupou um papel cultural de testemunha, a prova documental com que contribui também torna a

fotografia um objecto, por essência, arquivístico.»⁶⁹

Ao trabalhar com uma finalidade arquivista, Atget foi capaz de um despojamento do olhar, libertando os objectos da sua aura, como Walter Benjamin viria a reflectir: «Retirar o invólucro ao objecto, destruir a sua aura, é a assinatura de uma consciencialização cujo sentido para tudo o que é semelhante no mundo se desenvolveu de forma tal que, através da reprodução, também o capta no excepcional.»⁷⁰ É importante salientar que o legado de imagens de Atget não resulta de uma edição do próprio autor, porque foi organizado posteriormente a partir do seu arquivo fotográfico.⁷¹ Daí resulta também a subjectividade da sua representação, pois, para termos uma noção exacta do que nos é mostrado, seria necessário ter acesso ao arquivo de Atget na sua totalidade para compreendermos de forma clara a abrangência da sua obra fotográfica.

Por volta deste mesmo período de inícios do século XX, as novas correntes vanguardistas começavam a explorar as potencialidades técnicas da fotografia e afastaram-se progressivamente da corrente pictorialista. Todos estes desenvolvimentos levaram ao estabelecimento de uma nova estética que privilegiava a experimentação e a abordagem da fotografia numa perspectiva mais funcional e objectiva, uma tendência que o período após a Primeira Grande Guerra veio aprofundar ainda mais, principalmente na vertente topográfica e documental da fotografia. A obra de Atget viria a contribuir de forma decisiva para o crescente interesse numa antropologia visual baseada numa fotografia que se pretendia «objectiva». As imagens de Atget impõem-se na história da fotografia pela sua recorrente recuperação, tanto por parte de artistas como Man Ray e Jeff Wall, como pelas inúmeras referências aos princípios estéticos derivados do seu trabalho por parte de notáveis teóricos como Walter Benjamin e Susan Sontag, entre outros. O fascínio de poetas e artistas surrealistas pelo real sem adornos (o objecto *trouvé*), pela beleza daquilo que era marginal e ignorado, transformou Atget numa figura de eleição no seio deste movimento.

⁶⁹ Texto introdutório à exposição *Entre Memória e Arquivo*, patente no Museu Coleção Berardo, Lisboa (2013-2014), *in*:

http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/compilacao_textos_exposicao_rosengarten.pdf
(Consultado a 10 de Janeiro, 2016)

⁷⁰ Walter Benjamin citado por Sérgio Mah, *A Fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p. 68.

⁷¹ O reconhecimento da obra de Eugène Atget é indissociável de Berenice Abbott, que adquiriu parte do seu arquivo e tentou promovê-lo internacionalmente junto de outros artistas. Abbott foi a editora da importante monografia intitulada *Atget, Photographe de Paris* (1930) e deteve grande parte do arquivo do autor até o ter vendido ao MOMA em 1968, numa altura em que Atget já era reconhecido como um precursor da fotografia moderna. As suas imagens foram sendo recuperadas e publicadas em várias revistas, entre elas a revista francesa *L'Art Vivant*, que, num artigo datado de 1 de Janeiro de 1928, publicou um editorial de sete imagens do autor, sob o cabeçalho «Un Précurseur de la Photographie Moderne».

No entanto, o posicionamento artístico da obra de Atget por parte de alguns teóricos divide opiniões, inclusive porque o próprio Atget não se assumia como um artista, mas como alguém que trabalhava para os artistas. Paradoxalmente, é este mesmo posicionamento de recusa autoral ou de pretensões artísticas que faz de Atget um autor continuamente recuperado, tanto por fotógrafos como por ensaístas. Releve-se o caso do comissário John Szarkowski, que no princípio da década de 1980 organizou no MoMA de Nova Iorque uma exposição dedicada à obra de Atget precisamente enquanto artista. Szarkowski encontra nas supostas fotografias utilitárias e «puramente» documentais de Atget uma manifesta liberdade e uma posição autoral, de inegável valor artístico. A suposta neutralidade dos «documentos» criados por Atget serviram a Szarkowski como um importante argumento e contraponto à fotografia romântica e estilizada defendida por Edward Steichen, seu antecessor no cargo de director do Departamento de Fotografia do MoMA. No entanto, outros teóricos insurgem-se contra a canonização de Atget enquanto artista. Por exemplo, Rosalind Krauss defende que o sistema de arquivamento e codificação que Atget aplicava às imagens derivava do próprio sistema de categorização de ficheiros das bibliotecas e das colecções topográficas das instituições para as quais produzia as imagens, e não de um posicionamento conceptual ou artístico. Segundo Krauss,

«os seus assuntos [de Atget] são frequentemente estandardizados, ditados pelas categorias estabelecidas pelo levantamento e documentação históricos. Um catálogo não é tanto uma ideia mas uma matriz, um sistema de organização. Não submete tanto ao intelecto como à análise institucional. E parece claro que o trabalho de Atget é a *função* de catálogo que ele não pretendia inventar e, como tal, a *autoria* é um termo irrelevante.»⁷²

Krauss levanta aqui a questão da fotografia sem autor, ou seja, a fotografia que nunca foi considerada pelo seu autor como sendo «arte» nem produzida para ser exposta em público, mas para um propósito pessoal ou para determinada finalidade prática (comercial, institucional ou outra).

Tal como as outras artes, a fotografia vive num permanente estado de renovação e reinvenção em virtude do surgimento de novos paradigmas visuais e de novos autores, bem como por via da recuperação ou descoberta de autores. Inscrevem-se aqui os casos recentes de Vivian Maier ou dos inúmeros arquivos, ainda por digitalizar, de Garry Winogrand. De facto, a recuperação de fotógrafos como Atget resultou de factores circunstanciais ou do esforço de promoção empreendido por terceiros. O problema não é tanto a questão da fotografia enquanto arte, mas os modos como a fotografia pode questionar o que é arte e o que pode ser considerado arte. A valorização por parte de críticos, comissários ou teóricos é fulcral para que certos autores consigam ultrapassar a esfera do desconhecimento e alcancem o reconhecimento no mundo das artes. Walter Benjamin, confesso admirador da obra de Atget, prefere concentrar o seu discurso nas qualidades da natureza da fotografia e não tanto no engenho artístico do autor. Para Benjamin, é a repentina e incontrolável intrusão da realidade que confere uma determinada aura a certas imagens: a fotografia permite capturar uma

⁷² Rosalind Krauss citada por Sérgio Mah, *A Fotografia e o privilégio de um olhar moderno*, p. 71.

pequena centelha de acaso, um instante do presente, «do aqui e agora» em que a realidade se deixa capturar. Nesta perspectiva, compreende-se o seu fascínio pelas imagens de Atget, uma vez que estas parecem desprovidas de qualquer intenção pictórica, como se o fotógrafo tentasse esvaziá-las de artifícios e procurasse uma determinada neutralidade ou mesmo uma sensação de incompletude. Este posicionamento estava em perfeita consonância com os propósitos dos artistas aos quais Atget vendia as suas imagens, que funcionavam como uma espécie de *tabula rasa* a partir da qual outros poderiam trabalhar mais facilmente.



Hôtel Matignon, 57 rue de Varenne, 7^{me} arrondissement, Eugène Atget (1905).

Apesar de Atget classificar as suas imagens como utilitárias, tal funcionalidade não as impede de adquirirem um poder interpretativo ou analítico pelo facto de serem inevitáveis testemunhos do real, transformando-se em documentos históricos, detentores de aura e fascínio. Ao escrever sobre a monografia de Atget, publicada em 1931, Benjamin assinala que «não é por acaso que as fotografias de Atget são associadas às imagens de locais de crimes.»⁷³ Curiosamente, a suposta neutralidade das imagens deste autor é igualmente uma questão controversa, pois a história, por si só, não é suficiente para dotar as fotografias de validação artística, uma vez que, tal como aconteceu com Atget, inúmeros documentos históricos e autores anónimos viriam a ser recuperados posteriormente. O fascínio de Benjamin pela figura de Atget derivava do seu propósito de construir uma espécie de *contra-história* da

⁷³ Walter Benjamin citado por David Company, In: <http://davidcompany.com/atget-photographe-de-paris/> (Consultado a 11 de Dezembro, 2015)

modernidade a partir de detalhes ou fragmentos históricos menos significativos. Susan Sontag defende que as imagens de Atget «executam o mandato surrealista sobre a adoção de uma atitude imparcial e equitativa perante os temas que trata [...], uma arreigada atracção pelo imundo, por aquilo que é desagradável à vista, pelo refugio, pelas superfícies descascadas, pelas coisas bizarras, pelo *kitsch*.»⁷⁴ À medida que as cidades se vão transformando, o próprio passado converte-se no mais surreal dos temas, possibilitando a descoberta de uma nova beleza naquilo que está a desaparecer: «O desejo mais profundo do coleccionador quando é levado a adquirir novos objectos, é renovar o mundo antigo. Mas o mundo antigo não pode ser renovado, e muito menos através de citações; e esse é o aspecto mais triste e quixotesco da actividade fotográfica.»⁷⁵

Uma vez que própria realidade está em constante mutação e sob os efeitos do fluxo do tempo, as nossas experiências do real dependem das nossas capacidades de memória. Benjamin defende que é precisamente essa capacidade de congelar o tempo que sustenta a modernidade da fotografia: «Entre os inúmeros gestos que serviam para ligar, inserir, accionar, etc., um daqueles de maiores consequências foi o gesto do clique do fotógrafo. Bastava premir o dedo para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho, por assim dizer, applicava ao instante um choque póstumo.»⁷⁶ Para Benjamin, a fotografia impunha-se como uma ferramenta de contraponto à ordem dominante do presente, ao fluxo contínuo da história, especialmente num período em que os rápidos progressos industriais na Europa pareciam justificar uma obliteração do seu passado e transformar a História numa espécie de disciplina burguesa em que o passado era retalhado e seleccionado de modo a reforçar uma determinada ordem do presente. Assim, o fotógrafo — e, por conseguinte, o coleccionador de fotografias — funciona como uma espécie de recolector. Nesta perspectiva, justifica-se a recuperação da figura de Atget como um autor que evidenciava já qualidades estéticas que viriam a ser posteriormente classificadas como «modernas». Se Atget fora até então visto como um mero fotógrafo documental da sua época, Benjamin define-o como um actor que «rejeitado pelo seu ofício, arrancou a máscara e procurou então despojar a realidade da sua camuflagem».⁷⁷ Segundo Mah,

«A simplicidade dos seus “documentos para artistas” sobre espaços urbanos parisienses manifesta uma tal sugestão narrativa que se evidencia a capacidade da fotografia para induzir um tipo de intensidade dramática dificilmente alcançável fora dos limites do enquadramento fotográfico. É, pois, na sequência deste estranho e perturbante jogo de interrupção e

⁷⁴ SONTAG, Susan, *Ensaio sobre a fotografia*, p. 81.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 80.

⁷⁶ BENJAMIN, Walter, *Illuminations: Essays and Reflections*. Nova Iorque, Schocken Books, 1969, p. 171.

⁷⁷ Walter Benjamin citado por Ian Jeffrey, *Photography: A Concise History*. Londres: Thames & Hudson, 1996, p. 136.

fragmentação que a fotografia proporciona uma significativa experiência ficcional.»⁷⁸

Assim, conclui-se que a consagração de Atget enquanto autor resulta da sua capacidade de dramatizar a tensão entre «documento» e objecto artístico, entre a função utilitária e a função estética da fotografia ainda em voga nas práticas fotográficas contemporâneas. Através da combinação entre uma apurada sensibilidade estética e aquilo que pode ser designado de lirismo poético,⁷⁹ Atget contribuiu inegavelmente para a renovação da prática da fotografia documental e para a validação do real enquanto assunto artístico.



Walker Evans at work, Peter Sekaer (1936-1936).

Tal como em Eugène Atget, encontramos no trabalho de Walker Evans (1903-1975) um olhar nostálgico que constrói uma espécie de modelo histórico através do qual as imagens adquirem uma certa aura de intemporalidade. Dotado de uma vasta cultura literária, Evans desde cedo manifestou um

⁷⁸ MAH, Sérgio, «Sobre a Fotografia e a experiência ficcional», *Revista de Comunicações e Linguagens*, Paulo Filipe Monteiro (org.). Lisboa: Relógio de Água, 2003, p. 256.

⁷⁹ Walker Evans faz referência a esta expressão numa conferência proferida na Universidade de Yale, intitulada *Lyrical Documentary*: «O que é realmente interessante na chamada abordagem documental na fotografia é a introdução do lirismo. Além disso, esse lirismo é geralmente produzido de forma inconsciente e mesmo não intencional, como que por acidente pelo fotógrafo [...] A coisa real a que me refiro possui pureza e uma certa severidade, rigor, simplicidade, franqueza, clareza, desprovida de qualquer tipo de pretensão artística num sentido deliberado do termo». Walker Evans citado por VESCLA, Monique, «*Depression Glass: Documentary Photography and the Medium of the Camera-Eye*» in: Charles Reznikoff, George Oppen, and William Carlos Williams. Londres: Routledge, 2015, p.16.

espírito rebelde, opondo-se a todo e qualquer sistema clássico de representação fotográfica, cujos expoentes eram dois grandes nomes da sua época: Edward Steichen (o qual considerava demasiado comercial) e Alfred Stieglitz (que encarava como sendo demasiado artístico).

Ao contrário de Atget, que viveu e morreu num quase completo anonimato, Evans alcançou o reconhecimento em vida, tornando-se uma figura reconhecida da fotografia durante a época em que realizou as suas obras mais significativas (o período compreendido entre as décadas de 1930 e 1940). Evans definia o seu trabalho como um «estilo documental», procurando apresentar os factos de uma forma clara e precisa, mas ao mesmo tempo distanciada, através de um olhar atento às idiosincrasias da realidade urbana e com uma atenção especial aos motivos do banal quotidiano, numa tentativa de aproximação da fotografia ao real, em detrimento dos maneirismos da fotografia mais conceptual e artística em voga entre muitos dos seus pares. Em 1930, num artigo para revista *Hound & Horn*, Evans escreve:

«O real significado da fotografia foi como que eclipsado logo após a sua descoberta. O acontecimento que se deu foi simplesmente a ligação do aparelho já existente com o processo de revelação e fixação da imagem. Essa súbita ocorrência da invenção prática foi um golpe indirecto, cuja aplicação estava destinada a emaranhar-se na peculiar desonestidade da visão da sua época. A segunda metade do século XIX oferece essa figura fantástica, o fotógrafo de arte, na verdade um pintor falhado com um saco de truques misteriosos.»⁸⁰

Se em Atget temos «documentos inteligentes», já as imagens de Evans podem ser classificadas como «documentos poéticos», pois denotam uma apurada sensibilidade artística. À semelhança dos escritores que admirava, entre os quais Gustave Flaubert e Charles Baudelaire, Evans procurava que as marcas autorais estivessem ausentes da sua obra. Assim, mais do que produzir manifestos, pretendia que as suas imagens apresentassem factos de uma forma literal. Apesar de Atget e Evans trabalharem maioritariamente com uma máquina de grande formato — um aparelho que requer uma considerável destreza técnica —, ambos evitavam artifícios técnicos, optando por criar imagens ponderadas e acutilantes sobre a realidade. Evans operava como uma espécie de testemunha do real, sem intervir ou encenar o real, tentando criar imagens cândidas e «directas», como se não existisse qualquer intermediação entre o observador e a realidade fotografada. No seu livro *Let Us Now Praise Famous Men*, James Agee escreve o seguinte: «[...] Toda a inconsciência é transferida do imaginado, do alterado, para o esforço de simplesmente apreender a cruel radiância do que existe. É por esta razão que a câmara me parece ser, a seguir à consciência desassistida e desarmada, o instrumento central da nossa época.»⁸¹

Para Evans, a arte deveria responder à actualidade, e daí a sua recusa em fazer acompanhar as

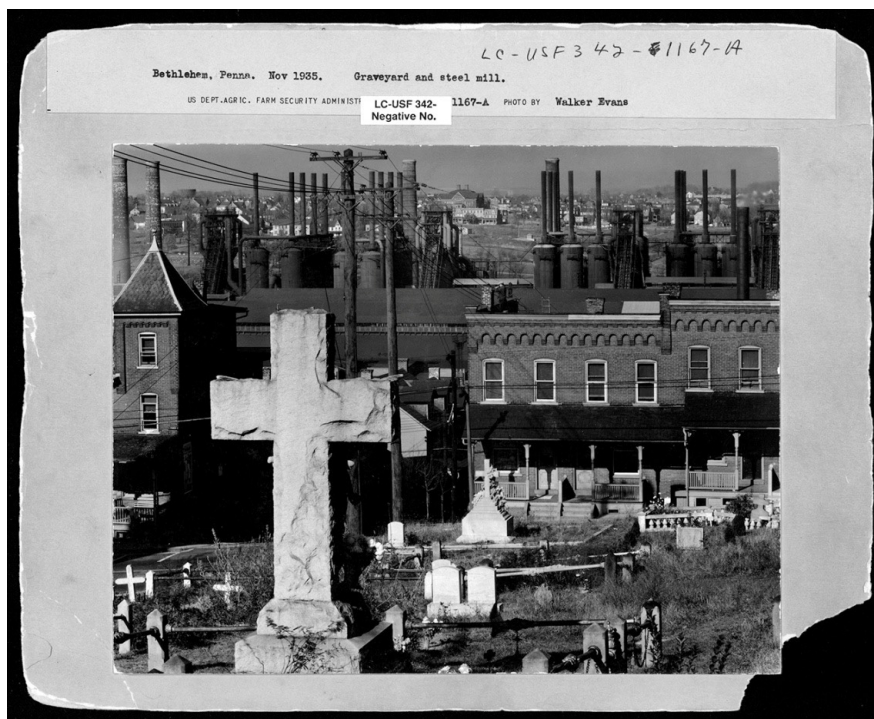
⁸⁰ EVANS, Walker, «The Reappearance of Photography», *Hound & Horn* 5 (Outubro/Dezembro de 1931), p. 125.

⁸¹ AGEE, James, *Let Us Now Praise Famous Men*. Massachusetts: The Riverside Press Cambridge, 1960, p. 11.

suas imagens de legendas ou de qualquer texto explicativo.⁸²

Evans explora o poder descritivo da fotografia para mostrar as diferentes camadas de realidade, a qual considerava demasiado complexa para ser reduzida a um mero jogo formal com fins panfletários, rejeitando assim a fotografia propagandística:

«Nessa época, era verdadeiramente anti-americano [...] A América era uma gigantesca corporação e eu queria fugir. Causava-me náuseas. A minha fotografia era uma reacção semiconsciente contra o pensamento do politicamente correcto e do optimismo; era um ataque ao poder estabelecido. [...] Não iria politizar a minha mente e o meu trabalho [...] Não creio que um artista seja capaz de aliviar directamente a condição humana. Está mais interessado em *a revelar.*»⁸³



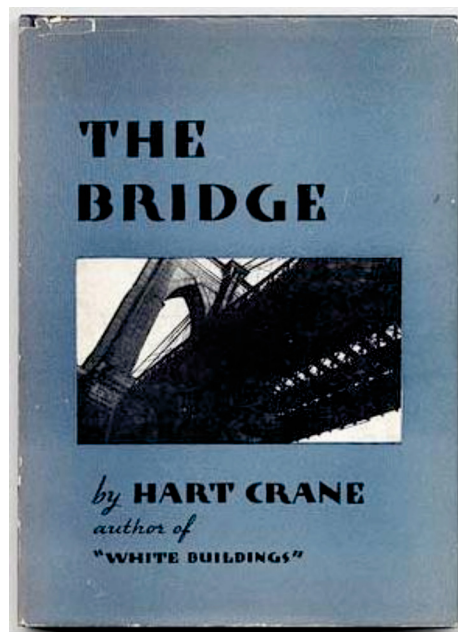
A Graveyard and Steel Mill in Bethlehem, Pennsylvania,
Walker Evans (1935).

Tomemos como exemplo a imagem *A Graveyard and Steel Mill in Bethlehem, Pennsylvania*. Evans mostra-nos em primeiro plano um cemitério cujo enquadramento nos dá a ilusão de ser dominado por uma cruz enorme; em segundo plano, vemos as casas onde provavelmente vivem os trabalhadores da fábrica, que por sua vez parece contígua às habitações e cujas chaminés ameaçadoras pressagiam uma

⁸² Em *Let Us Now Praise Famous Men*, as imagens surgem isoladas no início do livro, antes mesmo do texto de James Agee, pois Evans pretendia evitar que as suas imagens fossem interpretadas como meras ilustrações do texto.

⁸³ Walker Evans citado por GOLDBERG, Vicki, *Light matters: writings on photography*. Nova Iorque: Aperture, 2005, pp. 82-83.

atmosfera pouco salutar. A inteligência visual de Evans permite-lhe escolher o ponto de tomada que resume numa única imagem três realidades complexas: vida, morte e trabalho. A imagem revela-se rica em metáforas visuais, sugerindo uma espécie de ciclo de vida que se fecha sobre si mesmo, numa metáfora visual bastante crua da América e uma alusão ao preço a pagar pela crescente industrialização da qual estas comunidades dependiam economicamente. A partir da Grande Depressão na década de 1930, o foco das encomendas institucionais passou da estética e da beleza das paisagens naturais para a introdução do elemento humano e da paisagem social. As comissões fotográficas ao serviço da agência FSA abriram caminho a uma nova abordagem à paisagem e ao território que ia para além das suas qualidades estéticas, privilegiando a sua integração no contexto socioeconómico da época.



Capa da edição *The Bridge*, de Hart Crane, ilustrada com uma fotografia de Walker Evans (Black Sun Press, 1930).

Antes de trabalhar para a FSA, Evans já havia publicado as suas imagens na revista vanguardista *Hound & Horn*, tinha contribuído com imagens para a colectânea de poemas de Hart Crane, intitulada *The Bridge* (1930), e para o livro *The Crime of Cuba* (1933), de Carleton Beals. Paralelamente a esta permanente ligação ao universo literário, Evans realizou um significativo inventário fotográfico sobre a arquitectura das casas vitorianas da área de Boston, imagens essas que posteriormente seriam expostas no MoMA de Nova Iorque. As imagens que este autor realizou ao serviço da FSA são visualmente complexas e não se restringem a ilustrar os princípios da encomenda, uma posição que dificultaria a sua

relação profissional com Roy Stryker.⁸⁴ Através de um enorme rigor no enquadramento e na composição, uma das suas mais notórias marcas autorais, Evans defendia que as imagens deveriam possuir autoridade e uma transparência que permitisse uma leitura sem intermediações «literatas, sancionadas, transcendentais»,⁸⁵ explorando a capacidade de o aparelho fotográfico captar objectos com enorme clareza e complexidade. Dois princípios fundamentais regiam a sua prática artística: fotografias alicerçadas no real, naquilo que considerava literal, no seu lado documental, mas ao mesmo tempo capazes de expressar as ideias e emoções do autor, o que contrariava as expectativas de Stryker em relação ao tipo de imagens que esperava de Evans. Provavelmente sentindo-se limitado pelos pressupostos desta encomenda, Evans realizou juntamente com James Agee um projecto paralelo para a revista *Fortune* durante o Verão de 1936, cujo propósito inicial de acompanhar uma família branca de novos proprietários de terras no Sul acabaria por se estender não a uma mas a três famílias no condado de Hale, no Alabama. Devido à extensão do texto de Agee e aos consecutivos atrasos na sua redacção, o ensaio nunca viria a ser publicado na revista e só viria a público em 1941, numa versão bastante mais extensa em formato de livro, sob o título *Let Us Now Praise Famous Men*. A escrita de Agee revelar-se-ia a companhia ideal para as imagens de Evans, devido à prosa bastante minuciosa na descrição da realidade, como se pode comprovar pelo seguinte excerto:

«Podemos encontrar mais beleza e um maravilhamento mais profundo na disposição de mobiliário anódino num soalho despido entre os limites quadrados de paredes do que em qualquer música já composta: esta casa quadrada, tal como se ergue da terra exposta ao sol ao longo do desenrolar dos anos, é, não para mim mas por si só, uma das mais serenas e finais belezas incapturáveis da existência.»⁸⁶

Estas palavras parecem fazer justiça ao fascínio de Evans pelo mais prosaico dos motivos, no sentido de que os artefactos humanos se transformam em vestígios da história, contendo em si características funcionais, mas também socioculturais intrínsecas. Na sua obra fotográfica encontramos um intrincado retrato de uma época, construído através de complexas metáforas visuais que o autor edifica a partir de objectos banais retirados do quotidiano, como o próprio defende: «Estou fascinado

⁸⁴ Evans não cumpriria os pressupostos da encomenda tal como tinham sido delineados por Roy Stryker, atrasando-se constantemente na entrega das imagens, talvez por insistir em fotografar com uma máquina 8x10, que produzia resultados lentos e um número inferior de imagens em comparação com o volume de trabalho de outros fotógrafos que usavam as pequenas e rápidas máquinas de 35mm. Por outro lado, Evans também não enviava relatórios do seu paradeiro, o que desagradava sobremaneira a Stryker, que acabaria por o dispensar ao fim de dois anos de serviço.

⁸⁵ Walker Evans citado por SZARKOWSKI, John, *Walker Evans: American Photographs*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2012, p. 13.

⁸⁶ AGE, James, *Let Us Now Praise Famous Men*, p. 117.

com a obra do homem e com a civilização que ele construiu. Na verdade, creio que é isso o mais interessante do mundo, aquilo que o homem faz.»⁸⁷ Apesar de a obra de Evans parecer enganadoramente simples, um olhar mais atento revela a riqueza e complexidade de informação com que ele construía as imagens, como se pode verificar na imagem *A Miner's Home, vicinity Morgantown, West Virginia*.



A Miner's Home, vicinity Morgantown, West Virginia,
Walker Evans (1935).

Nesta imagem, reparamos, entre outras coisas, numa criança descalça, sentada numa cadeira numa divisão cujo chão e paredes são de madeira. A riqueza da imagem resulta da clareza com que a fotografia descreve o espaço e na abundância de informação: o calço usado sob uma das pernas da mesinha no lado direito da imagem; a parede ao fundo, revestida de diferentes imagens, provavelmente retiradas de cartazes publicitários onde se destacam duas mulheres, uma delas segurando uma criança pelas mãos. Este pequeno detalhe da criança de colo com as suas roupas — bem como as da mulher que a segura — revela um estrato social diferente do da criança sentada na cadeira e a olhar directamente para a câmara. Trata-se de uma forma bastante subtil e requintada de criar uma imagem suficientemente aberta para permitir outras leituras que não a mera denúncia social.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 88.

Evans fotografou as cidades do Sul com enorme sensibilidade e devoção, centrando-se nas longas avenidas e ruas, nas lojas, nos pósteres e letreiros nas fachadas dos edifícios de arquitectura vernacular e nos habitantes locais, construindo um retrato bastante desmistificado da realidade da América naquela época, no que o próprio Evans definia como o «interesse por aquilo que, em qualquer momento presente, parecerá ser já o passado.»⁸⁸

As qualidades descritivas e poéticas da fotografia — a sua natureza indexical — permitiram a Evans «a concretização de um diagnóstico, de uma hermenêutica da sociedade moderna, em que se perscruta a verdade da experiência diária pela apreensão do que é considerado *comum* [...]»⁸⁹ Esta indexicalidade do real é visível no seu livro *American Photographs*, editado em 1938 para acompanhar a exposição homónima no MoMA em Nova Iorque. Oferecendo um retrato da América através de uma espécie de inventariação dos motivos do banal quotidiano na cultura americana, este livro transformou-se numa obra fundamental, constantemente revisitada e referenciada por autores como Stephen Shore, Robert Frank e William Eggleston, entre outros. *American Photographs* divide-se em duas secções: um retrato da sociedade americana nas primeiras cinquenta fotografias, e uma segunda parte cujo assunto principal é a arquitectura. Tal como mencionado na sobrecapa original — «As reproduções apresentadas neste livro destinam-se a ser observadas na sequência intencionada» —, a sequência criada por Evans denota uma intenção clara de construção narrativa. Segundo Jeff Wall:

«De alguma forma, todos os fotógrafos são criadores híbridos, romancistas por um lado e pintores, por outro. E a fotografia, o resultado final, funciona como a fusão de uma pintura com um romance. Walker Evans afirmou: “Não existe nenhum livro que não seja um livro de fotografias.” Considerava que a função de um escritor era descrever acontecimentos que podiam existir enquanto fotografias. Não é coincidência que, no início da sua carreira, Walker Evans ambicionasse tornar-se escritor.»⁹⁰

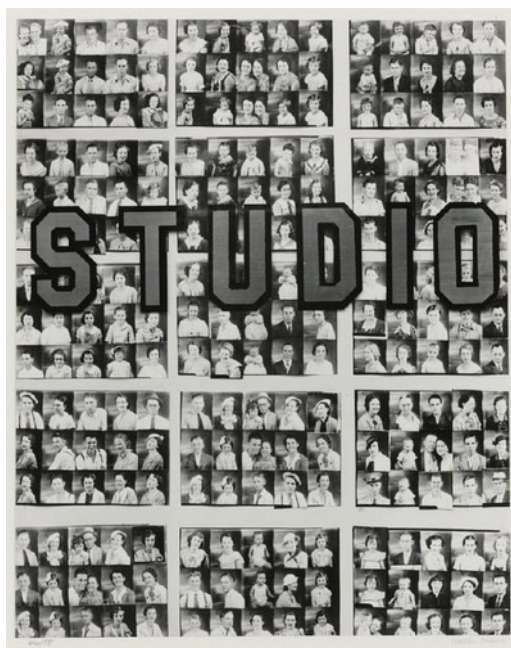
À primeira imagem do livro, a fotografia da montra de um estúdio de fotografia, intitulada *Licence-Photo Studio, New York*, (1934) segue-se a icónica imagem *Penny Picture Display, Savannah*, de 1936, uma intrincada reflexão metafórica sobre o acto de produção de imagens: imagens dentro de imagens, fotografias de cartazes, reprodução de sinais publicitários, entre outras.

⁸⁸ Walker Evans citado por GOLDBERG, Vicki, *Light matters: writings on photography*, p. 87.

⁸⁹ MAH, Sérgio, *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*, p. 73.

⁹⁰ Jeff Wall em entrevista com Maria Acciaro, «Floating in an Emotional Ocean of Art with Jeff Wall», In: <http://www.vice.com/read/floating-in-an-emotional-ocean-of-art-with-jeff-wall>.

(Consultado a 14 de Novembro de 2015)



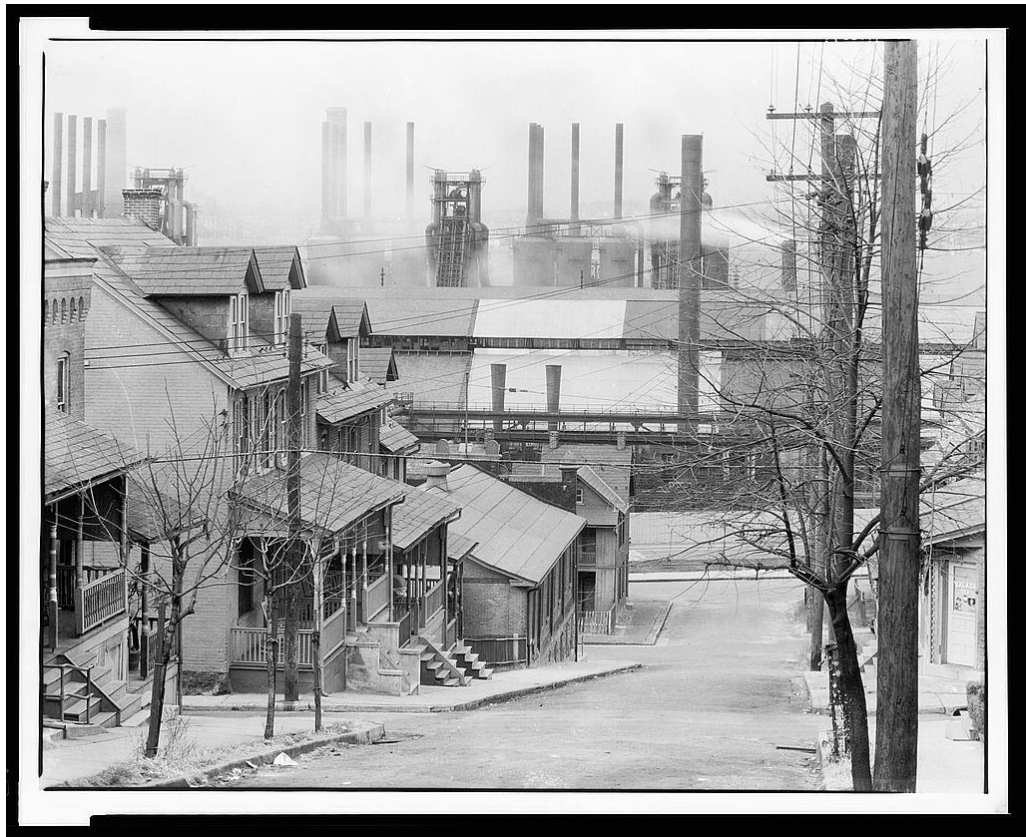
Penny Picture Display, Savannah, Walker Evans (1936).

American Photographs representa uma espécie de realismo social veiculado por uma democracia de assuntos resultante do facto de Evans evitar qualquer distinção social ou racial e postular que todo o real detém o mesmo potencial enquanto motivo fotográfico. Isto não significa, porém, que o autor partilhasse de uma visão humanista e artística da fotografia tal como era entendida e defendida por artistas como Edward Steichen ou Edward Weston.⁹¹ Em *American Photographs*, Evans tenta demarcar-se de um registo fotográfico meramente documental, pois a sequência das imagens e a própria natureza do que é retratado demonstram uma complexa e apurada meditação sobre a própria natureza da representação fotográfica. Apesar de o livro conter alguns retratos, estes nunca parecem veicular um motivo central no seu trabalho, funcionando antes como uma espécie de contraponto ao predomínio de imagens imbuídas de motivos do banal quotidiano. Os poucos retratos incluídos no livro parecem ser mais representativos de um grupo social mais alargado do que dos indivíduos em si. As imagens de Evans reflectem o modo de vida naquela época e denotam a sua devoção pelos assuntos do banal quotidiano, também muito presentes no trabalho do americano Edward Hopper, um pintor fascinado pelos motivos do vernacular arquitectónico e pelas tradições e heranças culturais da América.

⁹¹ Walker Evans recusa participar na exposição *The Family of Man*, organizada em 1955 por Steichen, a qual defendia uma visão humanista e unificadora do real, expondo as similaridades e os traços comuns entre pessoas, raças e culturas por via de uma selecção de trabalhos de 273 fotógrafos oriundos de 78 países.



High Road, Edward Hopper (1931).



Bethlehem, PA, Walker Evans (1935).

Tal como Hopper na pintura, Evans impõe através do aparelho fotográfico uma determinada ordem estética da aparente banalidade do real. Segundo Batchen:

«As fotografias banais, precisamente pela falta de imaginação evidenciada na própria captação, podem servir para transferir o fardo do pensamento imaginativo do artista para o observador. São um convite aberto para ver para além de um primeiro olhar. Isto pode conduzir-nos à seguinte afirmação paradoxal: quanto mais banal for a fotografia, maior será a sua capacidade de nos induzir ao exercício da imaginação.»⁹²

Para além desta aparente exploração de motivos banais, as imagens de Hopper e de Evans manifestam uma certa noção de quietude e silêncio, exigindo do observador o tempo necessário para a sua contemplação e decifração. Estas imagens conseguem o raro feito de se gravarem na nossa memória, como se, ao mostrarem a realidade nas suas manifestações mais mundanas, transformassem a nossa própria forma de ver o real.

Nas fotografias de Evans, a América não surge retratada como um país glorioso ou próspero, bem pelo contrário: através das suas ruínas e vestígios, os seus dias de glória parecem já pertencer ao passado. A este propósito, Evans declara: «O que procuro é a cidade americana. Pessoas, de todas as classes. Automóveis e a paisagem automóvel. A arquitectura, as tendências urbanas, o comércio, de pequena e grande escala, a atmosfera das ruas citadinas, o cheiro das ruas, as coisas hediondas, as boates, a cultura falsa, a má educação, a religião em decadência.»⁹³ Esta visão irritaria muitos dos críticos de Evans, que consideravam as suas fotografias um retrato bastante negro da sociedade, sobretudo num período em que o espírito americano precisava de incentivo e ânimo moral. Na retrospectiva do trabalho de Evans apresentada no MoMA em 1971, John Szarkowski escreveu o seguinte: «É difícil saber agora com exactidão se Evans registou a América da sua juventude, ou se a recriou.»⁹⁴

Para Evans, a fotografia era também uma forma de coleccionismo, um meio de registar, experienciar e criar uma representação pessoal do mundo. Numa conferência intitulada *Lyric Documentary*, proferida na Art Gallery da Universidade de Yale em 1964, o autor explicou o seu entendimento da fotografia documental:

«Considero o termo “documental” inexacto, vago, até mesmo gramaticalmente débil quando usado para descrever um estilo de fotografia que por acaso é o meu estilo. Aquilo que acredito ser realmente válido na chamada abordagem documental da fotografia é a inclusão do lirismo. Além disso, esse lirismo é geralmente produzido de forma inconsciente, e mesmo não intencional, por parte do fotógrafo.»⁹⁵

⁹² BATCHEN, Geoffrey, *A Câmara Clara: Outra Pequena História da Fotografia*, p. 24.

⁹³ EVANS, Walker, *Walker Evans at Work*. Nova Iorque: Harper & Row, 1982, p. 98.

⁹⁴ John Szarkowski citado por BADGER, Gerry, *The Photobook: vol. I*. Londres: Phaidon, 2004, p. 114.

⁹⁵ <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic867995.files/Evans%20Lyric%20Documentary.pdf> (Consultado a 12 de Março de 2015)



Untitled Polaroid, Walker Evans.

Evans não foi o primeiro autor a abordar o real e os motivos do banal quotidiano, mas nenhum outro o fez com tanta coerência e inteligência visual. As suas imagens impregnaram-se de tal modo na consciência colectiva que se tornaram inalienáveis do retrato social produzido sobre a época da Grande Depressão nos Estados Unidos. O seu legado visual é manifesto em muitas das práticas fotográficas contemporâneas que recorrem a motivos visuais como estradas, estações de serviço, sinalética urbana e arquitectura vernacular. No entanto, a sua influência não se limita ao campo da fotografia e estende-se ao universo do cinema e das artes plásticas, como aconteceu com a Pop Art na década de 1970. John Szarkowski, um dos grandes promotores e defensores da ideia do fotógrafo enquanto autor, escreve o seguinte na introdução do catálogo da exposição de Walker Evans no MoMA, em 1971:

«O fotógrafo deve definir o seu assunto com uma consciência educada daquilo que é e daquilo que significa: deve descrever com tal simplicidade de certeza que o resultado se assemelha a um facto indisputável, e não apenas o registo da opinião do fotógrafo. [...] A própria imagem deve possuir uma robusta graça atlética, uma estrutura inerente que confere metáfora à sua vida.»⁹⁶

O trabalho de Evans reafirma o propósito e a estética centrais da fotografia, a saber: a descrição precisa e lúcida de um facto significativo. Evans personifica a ideia de um autor completo que contribuiu para a construção de toda uma nova linguagem fotográfica que permitiu ao fotógrafo superar a sua condição de figura anónima ou de um mero operador técnico. A profusão da sua obra torna difícil

⁹⁶ EVANS, Walker, SZARKOWSKI, John, *Walker Evans*. Nova Iorque: Museum of Modern Art (1971), p.13.

(senão mesmo impossível) limitá-la ou reduzi-la a um género de prática fotográfica, pois é exemplar ao postular que a fotografia pode ser mais do que uma mera ferramenta formal, estética ou propagandística. As imagens de Evans apresentam uma complexa mediação entre a realidade e a sua representação visual dotada de uma intrincada sensibilidade artística, lírica e poética. Fazendo uso de uma linguagem visual que ele próprio ajudou a construir, Evans glorificou a natureza essencial do acto de ver: reconhecer e escolher. Este processo permitiu-lhe reinventar a pertinência dos motivos do banal quotidiano com os seus objectos anónimos, fomentando uma verdadeira revolução da noção de documentário e da representação do real enquanto matéria artística.

Robert Frank reconhece Evans como uma das maiores influências no seu trabalho: «Fui influenciado pelas obras de dois fotógrafos contemporâneos, o britânico Bill Brandt e o americano Walker Evans. Quando vi as fotografias de Walker Evans, lembrei-me de algo que Malraux escreveu: "Transformar o destino em consciência." Embaraça-me ambicionar tanto para nós próprios. Mas de que outro modo vamos justificar os nossos fracassos e esforços?»⁹⁷ No seu livro intitulado *The Americans*, uma obra seminal da História da fotografia, Robert Frank criou um retrato pessoal e ao mesmo tempo universal da América, tal como Walker Evans havia feito anteriormente. No entanto, ao contrário de Evans que fotografa o seu próprio país, Frank apresenta-nos uma visão da América através do olhar de um estrangeiro,⁹⁸ oferecendo-nos um retrato mais cru e desencantado. Se nas fotografias de Evans encontramos um certo sentimento de inclusão e pertença, já as fotografias de Frank veiculam um sentimento de omissão e perda. É precisamente esta consciência da natureza transitória do real, presente nos trabalhos dos dois autores, que imbui esse mesmo real de uma certa melancolia e uma sensação de suspensão do tempo, evitando apoiar-se em convenções estéticas ou transformar-se em meras ilustrações de assuntos.

Quando Frank realiza a série *The Americans* (1955), já conhecia Evans há cerca de três anos e certamente estaria familiarizado com as duas obras dele intituladas *American Photographs* (1938) e *Let Us Now Praise Famous Men* (1941). Evans trabalhava para a revista *Fortune* desde 1945 e colaborou com Frank em portefólios que este produziu para esta revista sob a denominação *Beauties of the Common Tool* (Julho de 1955). Frank teria inclusive acompanhado Evans na viagem da qual viria a resultar o portefólio *These Dark Satanic Mills* (Abril de 1956). Em Novembro de 1955, a revista *Fortune* publicou um portefólio de fotografias de Frank intitulado *The Congressional*, acompanhado por um pequeno texto redigido por Evans. Mais significativo ainda foi o facto de ter sido Evans a redigir a carta de recomendação que permitiria a Frank obter a bolsa Guggenheim para realizar o projecto *The Americans*, onde este se

⁹⁷ FRANK, Robert «A Statement», in: *U.S. Camera Annual*. Nova Iorque: U.S. Camera Annual, 1958, p. 115.

⁹⁸ Nascido em 1924 em Zurique, na Suíça, onde fez as suas primeiras fotografias, Frank emigrou para os Estados Unidos no início da década de 1950.

propunha a «[...] produzir um documento contemporâneo autêntico, cujo impacto visual deveria ser capaz de dispensar qualquer explicação.»⁹⁹

Para a concretização do seu projecto, Frank percorre mais de quinze mil quilómetros através do continente americano, usando cerca de 760 rolos dos quais resultariam aproximadamente 27 000 imagens. A partir dos negativos originais, Frank imprimiu cerca de mil provas fotográficas, restando no final 83 imagens que viriam a integrar a primeira edição do livro em Paris, em 1958, pelo editor francês Robert Delpire, sob o título *Les Américains*. O livro seria editado em 1959 nos Estados Unidos, já com o título definitivo *The Americans*. O prefácio, da autoria de Jack Kerouac, descreve de forma sucinta e certa a visão que Frank tinha da América e o seu testemunho como poeta visual: «Robert Frank [...] sugou do coração da América um poema triste que depois imprimiu em película.» A visão da América apresentada neste livro é um retrato cru, desprovido de artifícios estilísticos ou monumentalidade. O seu objectivo não visava tecer um elogio do ideal americano, mas documentar, de forma directa, uma realidade fortemente marcada pela presença do segregacionismo racial e por um nacionalismo e fervor religioso exacerbados. Pouco depois da publicação de *The Americans*, Frank afirmou: «É importante ver aquilo que é invisível para os outros. Talvez o olhar de esperança ou o olhar de tristeza. A fotografia é sempre uma reacção instantânea do próprio fotógrafo que a capta».¹⁰⁰

American Photographs de Walker Evans e *The Americans* de Robert Frank apresentam semelhanças notáveis, tanto a nível de composição como dos temas abordados: a cultura automóvel, o retrato de pessoas comuns em situações do dia-a-dia (por exemplo, trabalhadores a almoçar em lanchonetes), ruas e fachadas de edifícios. Ambos denotam um forte interesse pelos motivos do banal quotidiano e pelos símbolos da cultura e da sociedade americanas.

Robert Frank imprimiu um forte cunho pessoal às suas imagens, inovando tanto a nível conceptual como formal, recorrendo, por exemplo, a enquadramentos pouco convencionais e criando imagens desfocadas e cheias de grão — duas técnicas que são hoje recorrentes na fotografia contemporânea, mas que, em finais da década de 1950, significavam uma ruptura com os cânones vigentes. Frank dificilmente imaginaria que o sucesso e o consenso geral em torno das suas imagens o consagrariam como uma figura incontornável da história fotografia, ao ponto de se ver confrontado com um dilema: colher os frutos desse reconhecimento público ou desfazer esse mito e procurar novos desafios.

⁹⁹ FRANK, Robert, «A Statement», p. 115.

¹⁰⁰ Robert Frank citado por MALCOLM, Janet, *Two Roads, One Destination*. Boston: David R. Godine, 1980, p. 115.



Prova de contacto de *The Americans*, de Robert Frank (1955-1956).

Frank abandonou a fotografia durante um longo período, dedicando-se a explorar novas linguagens fora do espectro da fotografia, nomeadamente através do cinema, vindo a revelar-se um realizador bastante prolífico, com várias curtas e longas-metragens de ficção, documentários, videoclipes e filmes experimentais. De certa forma, este desencanto de Frank é um «[...] sintoma de um fenómeno essencial para a compreensão do movimento moderno das imagens: *a saturação da fotografia*. Submersas na sua infinita ubiquidade e, portanto, no limiar dos seus espectros ópticos, as práticas documentais de intenção artística começaram a ser cada vez mais questionadas e deslegitimadas na sua gradual irrelevância e indeterminação.»¹⁰¹ Frank regressaria à fotografia nos princípios da década de 1970, tentando reinventar as convenções fotográficas que ele próprio ajudara a erigir. Era como se rejeitasse e sacrificasse todo o seu legado na tentativa de encontrar uma nova linguagem visual, chegando a declarar o seguinte à revista *Life*: «Quando as pessoas contemplam as minhas imagens, quero que sintam o mesmo como quando se sentem impelidas a ler um verso pela segunda vez.»¹⁰² Segundo Sérgio Mah:

«O percurso de Frank manifesta-se numa visão fortemente marcada por impulsos

¹⁰¹ MAH, Sérgio, «Sobre a Fotografia e a experiência ficcional», *Revista de Comunicações e Linguagens*, p. 258.

¹⁰² FRANK, Robert, revista *Life*, Novembro de 1951, p. 21.

psicológicos e ideológicos, em que a retenção fotográfica se joga na indissociabilidade de uma visão sobre o outro e sobre si. Estávamos perante uma opção ética que recusa a frieza da operação maquinal e a expectativa de um trabalho de representação distanciado no seu objectivismo (o argumento do fotógrafo como observador não participante) e/ou tornado relevante em função de valores composicionais e estilísticos.»¹⁰³

À semelhança das obras de Evans ou Atget, o trabalho de Robert Frank oferece um importante inventário visual da sua época, através de uma visão pessoal do real que postula que «não se fotografa porque se tem uma câmara, fotografa-se porque se tem olhos e algo para dizer.»¹⁰⁴ Esta forma de encarar a fotografia é devedora da tradição de Evans e partilha da crença de que a máquina fotográfica é uma legítima e poderosa ferramenta de tratamento do real. Ainda segundo Mah,

«isto implica reconhecer que, apesar de a fotografia ter abrigado, desde a sua invenção, um conflito relativamente (i)legítimo com a realidade, tem também conduzido, de forma paradoxal, ao fracasso das próprias noções de realismo. Como se, gradualmente, tivesse de renunciar-se enquanto fotografia (enquanto mera reprodução mecânica) para ser algo mais do que uma imagem.»¹⁰⁵

A obra de Frank promove uma leitura do real através de uma experiência autoral que trespassa a realidade e a ficção, situando-se num plano ambíguo entre a presença de uma representação (um testemunho do real) e a *ilusão* de um certo reconhecimento do mundo. Ao adoptar e reinventar o legado visual de Evans, a obra fotográfica de Robert Frank abriu caminho para uma importante revisão estética da fotografia durante a década de 1960 que viria a consolidar a sua posição enquanto ferramenta artística.

¹⁰³ MAH, Sérgio, «Sobre a Fotografia e a experiência ficcional», *Revista de Comunicações e Linguagens*, p. 258.

¹⁰⁴ Robert Frank citado por BENNETT, Edna, «Black and White Are the Colors of Robert Frank», *Aperture*, número IX, 1961, p. 20.

¹⁰⁵ MAH, Sérgio, «Sobre a Fotografia e a experiência ficcional», p. 260.

2.2. A Omnipresença do Real

Todo o acto criativo está correlacionado com inúmeras determinantes — culturais, estéticas, sociais, políticas, etc. — e é a partir deste conjunto de possíveis opções que um autor é capaz de transformar o *invisível* em visível, ultrapassando assim a mera esfera mimética do real. A experiência objectiva (exterior) dá lugar a uma interpretação subjectiva (interior) de um autor. O artista está mais interessado nos modos de representação do que na matéria que está a ser representada. A este propósito, James Hellings refere:

«A arte permite-nos ver algo que permanece oculto da vista na vida quotidiana. As obras de arte oferecem-nos novas perspectivas sobre a nossa existência e sobre o mundo. [...] Por conseguinte, a obra de arte não só nos permite ver coisas que até então permaneciam ocultas, como também torna visível o mundo onde estes objectos individuais ocorrem. [...] Através da obra de arte, algo novo ganha existência. Foi dentro desse mesmo espírito que Paul Klee declarou que a arte não reproduz o visível mas torna-o visível.»¹⁰⁶

Roland Barthes defende que «toda a fotografia é um certificado de presença»¹⁰⁷ pois todas as imagens resultam da acção da luz reflectida sobre uma superfície, ou seja, são uma manifestação do real. A imagem captada do real pode ser designada como uma imagem-vestígio, potenciando assim a natureza mnemónica da fotografia de fixar e invocar tudo aquilo que existe ou existiu, ou que foi criado para ser perpetuado numa imagem (o que não implica que a imagem seja necessariamente fiel ou representativa do assunto fotografado). O potencial estético ou artístico de uma imagem depende dos mecanismos intuitivos de cada autor. Neste sentido, a fotografia perde a sua aura de «veracidade», funcionando antes como um mecanismo de criação de «verdades» subjectivas, como um veículo de construção de uma memória parcial, incapaz de condensar toda a complexidade e multiplicidade do real, como Barthes defende: «[...] um campo de figurações dissonantes e ambivalentes [...] cujo privilégio reprodutivo é a procura cada vez mais intensa de um novo sentido: realizar a imagem da imagem, a aparência da imagem, a memória da memória, ou seja, invocar aquilo que já existe em nós — um labirinto de infinitas ficções.»¹⁰⁸

Todo o acto fotográfico está condenado a ser um mero simulacro do real, um intrincado jogo entre original e cópia, funcionando não como um ícone mas como um índice. A este propósito, o fotógrafo Duane Michals refere:

«Senti-me tentado a fotografar a realidade. Que ingénuo da minha parte acreditar que seria

¹⁰⁶ Kai Hammersmith citado por HELLINGS, James, *Adorno and Art: Aesthetic Theory Contra Critical Theory*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2014, p. 19.

¹⁰⁷ BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, p. 122.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 260.

fácil. Confundi a aparência de árvores, carros e pessoas com a própria realidade. E acreditei que a fotografia dessas aparências era uma fotografia da realidade. É uma verdade melancólica: nunca conseguirei fotografá-la, estou condenado a falhar. Sou um reflexo fotografando outros reflexos dentro de um reflexo. Fotografar a realidade é fotografar o nada.»¹⁰⁹

A transformação do real em motivo pictórico implica um acto de transposição ou de representação, o que não significa uma mera abordagem mimética. A sedução das imagens deriva precisamente do modo como substituem os próprios assuntos retratados e democratizam o real: o nosso imaginário, ou conhecimento, de determinadas culturas ou realidades é construído através de imagens tornadas simbólicas, idealizadas pela televisão, pelo cinema e revistas, ou seja, são experiências intermediadas e, como tal, totalmente subjectivas. Por conseguinte, as imagens reafirmam um acto interpretativo. Ao adoptar os motivos do real, o fotógrafo está a objectificá-los, e, nesse processo de representação, transforma-os numa categoria estética. A título de exemplo desta capacidade de elevação dos motivos do banal quotidiano a uma categoria estética, analisemos as seguintes imagens do complexo comercial Richland Mall no Ohio, nos Estados Unidos.



Richland Mall.¹¹⁰

¹⁰⁹ MICHALS, Duane, *Contacts Vol.2*. DVD: Arte Vídeo/ Centre National de Photographie, 2005.

¹¹⁰ Imagem sem créditos fotográficos, disponível em

<http://galionlive.com/2013/10/30/avita-expands-to-richland-mall/> (Consultado a 10 de Janeiro de 2014)



Richland Mall, U.S. 30, Mansfield, Ohio, July 5, 1973,
Stephen Shore.



Richland Mall, 2009, after Stephen Shore, 1973,
Brian Ulrich (2009).

Apesar de estas três imagens retratarem o mesmo espaço, foram realizadas com finalidades completamente distintas: a primeira, mais recente, é de um autor anónimo e tem como objectivo ilustrar um artigo de imobiliário a propósito da aquisição dos terrenos onde se situava o edifício; a segunda imagem, realizada em 1973, é da autoria de Stephen Shore e faz parte do seu corpo de trabalho intitulado *Uncommon Places*, uma série fotográfica que resultou de uma viagem pelos Estados Unidos à procura de uma determinada arquitectura e paisagem americanas; a terceira imagem pertence a Brian Ulrich e

íntegra a sua série *Dark Stores, Ghost Boxes, and Dead Malls*.¹¹¹ Tal como o título indica, esta imagem reproduz a mesma perspectiva e escala da imagem de Shore. Enquanto a primeira imagem patenteia um carácter meramente ilustrativo (daí que o nome do autor nem chega a ser creditado), as outras duas manifestam um claro propósito autoral e um discurso conceptual que são reforçados pelos contextos das respectivas produ es e enquadramentos em corpos de trabalho mais vastos, adquirindo assim uma nova aura e operando uma espécie de sublima o do real ao elevá-lo à esfera artística.

Os artistas dependem dos seus sentidos e do seu engenho criativo para analisarem a realidade que os rodeia e irem além da superfície do real, além da sua *aparência*. Através dos mecanismos da imagina o, um autor é capaz de seleccionar, reorganizar e transformar os elementos extraídos do real e construir assim uma nova visão do mundo. Neste sentido, o aparelho fotográfico não deve ser reduzido a uma mera extensão do olhar, mas entendido como um elemento potenciador que permite ir além da superfície visível das coisas. É comum associar a fotografia do real e dos assuntos do banal quotidiano   fotografia amadora, que, de um modo geral, é encarada como desprovida de intenc o artística. A este tipo de fotografias subjaz a ideia de uma certa invisibilidade do autor, o qual se abst m de juízos críticos ou de interven o no real, criando assim imagens dotadas de uma certa aura de «pureza».

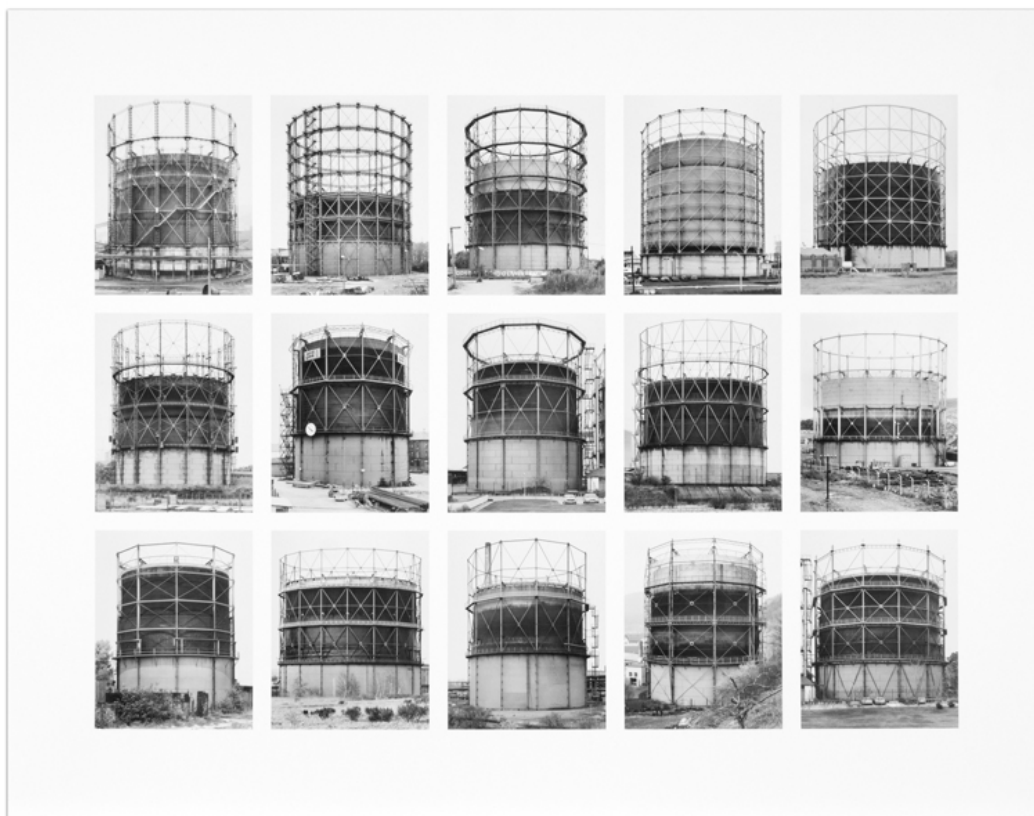


Barton Silverman (1974).

Tomemos como exemplo as imagens de estruturas industriais fotografadas com intenc es completamente distintas: a imagem de Barton Silverman (para ilustrar um artigo jornal *The New York Times*), mostra-nos a estrutura dos tanques de gás captadas num contexto urbano, de modo a reforçar

¹¹¹ Nesta série, Brian Ulrich retrata espaços comerciais encerrados ou prestes a encerrar em consequência da crise econ mica na América e da concorrência feroz de grandes superfícies comerciais como o Wal-Mart.

a ideia de inadequação dessa estrutura naquele espaço suburbano e, assim, «justificar» visualmente as razões para a sua demolição.



Gas Tanks, Bernd e Hilla Becher (1983-1992).

A segunda imagem pertence ao casal de fotógrafos Bernd e Hilla Becher, que começaram a fotografar a arquitectura industrial alemã em 1959 com a intenção de criar um arquivo visual de estruturas industriais obsoletas e em riscos de desaparecimento. O lado formal e a serialidade das fotografias destes reservatórios de gás resgatam as imagens da sua mera mundanidade e conferem-lhes uma certa aura e um valor estético. Para os Bechers, a categorização e colecção de estruturas da era industrial, realizadas num estilo aparentemente documental e minimal e posteriormente alinhadas em grelhas, partilha dos princípios estéticos da produção em série da Arte Minimal, ao mesmo tempo que anuncia os processos da arte conceptual. A ausência de qualquer contextualização, para além da sua categoria industrial (tanques de gás, torres de água, etc.), acentua a obsolescência intrínseca destas estruturas.

Para além de um evidente propósito documental, os Bechers estavam interessados no lado estético e arquitectural deste tipo de estruturas. Na apresentação destas tipologias industriais, os autores recorrem frequentemente a uma grelha formal bastante rígida e clássica: todas as imagens têm a mesma dimensão e são impressas a preto e branco; a captura das imagens com uma máquina de grande formato era realizada, sempre que possível, a partir do mesmo ponto de vista frontal e, idealmente, sob as

mesmas condições atmosféricas (céu encoberto ou sem nuvens), permitindo assim que as semelhanças arquitectónicas saíssem reforçadas quando analisadas no seu conjunto. Este tipo de apresentação formal, aliada à riqueza e detalhe da informação visual, resultava em intrincadas tipologias que funcionam como registos arqueológicos e também como uma espécie de enciclopédia visual de estruturas industriais.



Shaft Towers; Forderturme, 1966-79, Bernd e Hilla Becher.

A abordagem tipológica é um tema recorrente na fotografia desde a sua génese, sendo a exploração da fotografia enquanto parte de uma série ou tipologia um motivo recorrente em muitas das práticas fotográficas contemporâneas, nas quais a investigação sistemática e sequencial de determinado conceito permite estabelecer relações entre as imagens e construir uma maior consistência conceptual. A tipologia constitui a parte elementar das ciências que têm por princípio a ordenação da diversidade: aquilo que é especificamente individual torna-se visível através da diferenciação e da comparação. Tomemos como exemplo o trabalho August Sander, reconhecido como um dos mais importantes retratistas do século XX. Sander é responsável pela criação de um arquivo com mais de 40 000 imagens através do seu projecto denominado *People of the 20th Century*, uma espécie de atlas humano da República

de Weimar onde podemos observar camponeses, artesãos, mulheres, classes e profissões, artistas, a cidade e aqueles que o próprio designou como *The Last People* (os sem-abrigo, veteranos de guerra e outras categorias sociais marginalizadas).



Young Farmers, August Sander (1914).

Publicado em 1929, *Antlitz der Zeit* (Face of Our Time) consistia numa selecção de sessenta fotografias retiradas do corpo de trabalho mais vasto de Sander.¹¹² Embora fosse um fotógrafo comercial de estúdio, o aspecto formal do seu projecto distanciava-se formalmente das convenções visuais então vigentes, renegando aquilo o autor que considerava serem os elementos *kitsch* do retrato convencional. Sander opunha-se às manipulações formais típicas da fotografia *avant-garde*, defendendo uma espécie de «fotografia exacta», recusando qualquer manipulação, montagem ou efeitos conseguidos através de perspectivas angulares ou *close-ups*, razão pela qual o seu trabalho é tradicionalmente associado

¹¹² O Ministério da Cultura nazi ordenaria a apreensão de todas as cópias do livro *Antlitz der Zeit*, bem como de todas as chapas de impressão, ordenando ainda o confisco dos arquivos e negativos do fotógrafo, sendo este forçado a suspender o seu projecto.

à estética *Neue Sachlichkeit*,¹¹³ por oposição às práticas associadas à fotografia designada por *New Vision*¹¹⁴ defendida por fotógrafos como László Moholy-Nagy. Apesar das diferenças formais, estas duas correntes da fotografia tinham em comum o interesse pela «realidade» e pela «verdade», um posicionamento que Moholy-Nagy resumia como a procura da «[...] ausência de ambiguidade do real, a verdade em cada situação do dia-a-dia [...]. A higiene do óptico, a saúde do visível, depura-se lentamente.»¹¹⁵ Sander partilhava desta «obsessão» pela verdade (ou objectividade), procurando alcançá-la através de um rigoroso formalismo e do uso de uma estrita tipologia de imagens, em que a sequência de rostos e figuras permitia estabelecer comparações em termos de fisionomia, vestuário, pose, etc.

Um dos aspectos formais mais interessantes de *People of the 20th Century* de Sander é precisamente a elaborada sobreposição de sequências narrativas: embora a série fosse constituída na sua maioria por retratos individuais, de forma a consolidar a abordagem tipológica, Sander organizou-os em diferentes secções: 45 portefólios com 12 imagens cada, num total de 540 imagens, reforçando assim a leitura do conjunto em detrimento da imagem individual. Cada sujeito é fotografado frontalmente, dando-lhe a oportunidade de escolher a pose (embora sempre com um olhar mais ou menos sério), tendo o autor o cuidado de fotografar os seus sujeitos no contexto do seu ofício ou de um enquadramento social, alcançando assim um efeito que Rosalind Krauss descreve como o «ritmo repetitivo da acumulação»,¹¹⁶ tão característico da *Neue Sachlichkeit*.

Tal como Sander, também Karl Blossfeldt explorou o conceito de tipologia fotográfica e, no seu livro intitulado *Urformen der Kunts: Photographische Pflanzenbilder* [Formas Primitivas das Artes: Imagens Fotográficas de Plantas] procedeu à ordenação simétrica de plantas fotografadas frontalmente sobre um fundo neutro, reforçando assim a singularidade das formas através da aparente repetição do assunto.

¹¹³ A Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) foi um movimento artístico surgido na Alemanha nos princípios da década de 1920 como reacção ao expressionismo. O movimento terminou em 1933, com a queda da República de Weimar e a tomada do poder pelo partido nazista. O termo é normalmente aplicado a obras de arte pictórica, literatura, música, arquitectura, fotografia ou cinema.

¹¹⁴ Em alemão *Neues Sehen*, também conhecido como *Neue Optik*, foi um movimento artístico não exclusivo da fotografia que se desenvolveu na década de 1920. Este movimento estava relacionado diretamente a Bauhaus. Os princípios deste movimento defendiam a fotografia como uma prática artística autónoma com as suas próprias leis de composição e de iluminação; em consequência, a lente da câmara afigurava-se como um segundo olho para poder observar o mundo.

¹¹⁵ Citado por PHILLIPS, Christopher, «*Resurrecting Vision: The New Photography in Europe between the Wars*» In: *The New Vision*. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 38.

¹¹⁶ KRAUSS, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1985, p. 144.



Mulberry, Ash and Dogwood, Karl Blossfeldt (1928).

O fotógrafo americano Walker Evans viria a elogiar Sander e classificaria a sua «montagem fotográfica da sociedade»¹¹⁷ como um imperativo cultural, garantindo-lhe assim o reconhecimento futuro entre os seus pares.¹¹⁸ Walker Evans viria a escrever o seguinte sobre o trabalho de Sander: «Este é um dos futuros da fotografia pressagiados por Atget. Trata-se de um ordenamento fotográfico da sociedade, um processo clínico; trata-se, inclusive, de uma necessidade cultural que nos leva a pensar por que razão os ditos países avançados do mundo também não foram examinados e registados desta forma.»¹¹⁹ Este método comparativo e fragmentador da realidade assenta na ideia de que as coisas são mais importantes naquilo que as diferencia do que na sua individualidade. Este tema viria a revelar-se fundamental para muitas das práticas artísticas que marcariam o século XX, dando origem a importantes conceitos artísticos como o anonimato do artista, a serialização e a exploração e acumulação de objectos do quotidiano enquanto assuntos artísticos. A influência dos princípios estéticos de Sander é visível, por exemplo, nos *readymade* de Marcel Duchamp ou na ideia do artista enquanto colecionador «obsessivo» como viria a ser explorada por Christian Boltanski, Hanne Darboven ou Hans Peter Feldmann, entre outros.

¹¹⁷ EVANS, Walker, «The Reappearance of Photography». *Hound & Horn*, número 5 (Outubro/Dezembro de 1931), p. 128.

¹¹⁸ Para uma melhor compreensão do contexto do sistema formal de Sander, consultar o artigo de Ute Eskildsen, intitulado «Photography and the Neue Sachlichkeit Movement», *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*. Londres: Hayward Gallery, 1979.

¹¹⁹ EVANS, «The Reappearance of Photography», p. 128.

CAPÍTULO III

A Promessa do Real

3.1. Paisagens Alteradas pelo Homem: *The New Topographics*

O termo «topografia» provém do grego *topographia* e é constituído por *topos* («lugar» ou «região») e *graphia* («descrição»), significando, portanto, «a descrição ou representação de um lugar». A partir de meados do século XIX, a imagem topográfica torna-se um dos modos mais prolíficos de produção fotográfica e o meio de eleição para o registo de novos territórios, monumentos, expedições geográficas, bem como das marcas do progresso urbano, industrial e tecnológico. As fotografias topográficas funcionavam simultaneamente como documentos factuais e ferramentas de propaganda e aculturação. A suposta factualidade da imagem fotográfica levou a que a imagem topográfica ficasse associada à sua inerente datação histórica, como um registo de determinado espaço ou acontecimento num certo espaço temporal.



Snow and timber line, Laramie Mountains, Andrew J. Russel (1868).

A tradição fotográfica topográfica encontra as suas raízes nas expedições fotográficas do século XIX, principalmente no modelo fotográfico de Timothy H. O'Sullivan, cujo trabalho procurava construir uma grelha cartográfica com fins científicos. Alan Trachtenberg argumenta que os levantamentos topográficos no Oeste selvagem, financiados pelo governo americano, tinham como principal objectivo não uma perspectiva histórica e documental, mas o propósito de investigar e acelerar o processo de exploração dos recursos naturais necessários para a industrialização:

«As fotografias representam um aspecto essencial da do empreendimento, uma forma de consignar a informação. Contribuíram para a política do Estado federal, que tinha por meta responder às necessidades fundamentais da industrialização, às necessidades de informações seguras sobre as matérias-primas, e encorajaram a opinião pública a apoiar a política de conquista, colonização e exploração proposta pelo Estado.»¹²⁰

À semelhança destes pioneiros da fotografia topográfica, também «a modernidade de Eugène Atget, a perseverança de August Sander e a infinita capacidade de apropriação de Walker Evans constituíram na primeira metade do século XX os momentos de transição e de consolidação da herança fotográfica do século anterior.»¹²¹ Deste modo, a tradição da fotografia topográfica tornar-se-ia significativa para uma geração de artistas que viria a marcar as práticas fotográficas entre as décadas de 1960 e 1970, possibilitando a validação da paisagem enquanto assunto visual e perpetuando uma determinada forma de captação fotográfica cujos princípios seriam posteriormente recuperados na exposição *The New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*.

Esta exposição, realizada em 1975 no George Eastman Museum em Rochester, Nova Iorque, representa um importante ponto de viragem na história fotografia. Comissariada por William Jenkins, a exposição apresentou trabalhos de Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd e Hilla Becher, Stephen Shore, Henry Wessel, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicolas Nixon e John Schott. Curiosamente, apesar de apresentar trabalhos de autores já reconhecidos, a mostra colheu pouco sucesso em termos do número de visitantes, sendo o seu impacto mediático bastante reduzido na altura.¹²² A este propósito, Frank Gohlke comenta:

«O que recordo mais nitidamente da exposição original é que quase ninguém gostou. Acho que não estou a exagerar quando digo que foi uma exposição que despoletou ódios acérrimos. Algumas pessoas consideraram-na mesmo incrivelmente aborrecida. Outras nem acreditavam que aquilo fosse uma exposição a sério, com fotografias daquele género. E, na verdade, essa atitude continua muito presente nos dias de hoje.»¹²³

Os pressupostos conceptuais da exposição resultaram de um contexto específico e em consonância com o período social, político, cultural e artístico vigente na América. Assim, factores como a crescente consciência da devastação da paisagem natural da América, a emergência do estudo

¹²⁰ TRACHTENBERG, Alan, *The Incorporation of America*. Nova Iorque: Hill and Wang, 1982, p. 20.

¹²¹ CATRICA, Paulo, *Gabriele Basílico: Arquitectura em Portugal*. Porto: Dafne, 2006, p. 7.

¹²² Em 2016, o Los Angeles County Museum of Art (LCAMA) realizou uma reedição da exposição, com mais de 100 das 168 fotografias da mostra original, apresentando cerca de dez imagens de cada autor. A nova versão da exposição resulta da colaboração com o George Eastman Museum e o Center for Creative Photography da Universidade do Arizona.

¹²³ <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-photos15-2009nov15-story.html>

(Consultado a 04 de Novembro de 2014)

da paisagem como uma disciplina académica, a valorização da arquitectura vernacular epitomizada em 1972 com a publicação *Learning From Las Vegas* de Robert Venturi e Denise Scott Brown, bem como os livros que Ed Ruscha publicou no início da década de 1960 — como *Twenty-six Gasoline Stations* ou *Some Los Angeles Apartments* —, criariam as bases para a estética minimal e *deadpan*¹²⁴ que poderia ser encontrada nos trabalhos dos autores em exposição. A própria obra de Walker Evans, que tinha sido alvo de uma importante retrospectiva em 1971, revelar-se-ia uma influência seminal, sobretudo através do seu levantamento fotográfico da arquitectura vernacular americana, segundo um estilo que o próprio autor defendia como «documental» e de aparente neutralidade. É precisamente esta convergência de interesses e influências que concorre para a unidade dos trabalhos dos artistas presentes na exposição, sendo o denominador comum a forte presença do real reproduzido por via dos motivos do banal quotidiano — os quais, segundo os propósitos da exposição, eram as *verdadeiras* manifestações da realidade. As imagens expostas não invocavam uma atitude voyeurística, revestindo-se de uma dimensão histórica que procurava reflectir os comportamentos sociais e culturais da época, através de um olhar mais pessoal, autoral e atento ao real. Ao centrarem a sua atenção no real e no quotidiano, estes fotógrafos rejeitavam a imagem idealizada da paisagem, expandindo assim o próprio género da paisagem ao estabelecerem a sua inerente ligação com a Natureza, mas também com o contexto social e cultural que a rodeia e a transforma.

No ensaio redigido para o catálogo da exposição, William Jenkins descreve o conceito da exposição da seguinte forma: «O contexto estilístico no âmbito do qual todos os trabalhos expostos foram produzidos é tão coerente e tão aparente que isso parece ser o aspecto mais relevante das fotografias [...], muito mais rico em significado e alcance do que a mera afirmação de uma intenção estética.»¹²⁵ Jenkins centra o seu argumento na questão do estilo e negligencia o contexto histórico e o significado cultural das imagens, citando Lewis Baltz para reforçar este posicionamento: «O documento fotográfico ideal é aquele que aparenta não ter autor ou intenção artística.»¹²⁶ Como que a reforçar este argumento, o próprio Baltz defende que as imagens são abstracções cuja informação é selectiva e incompleta e refere o seguinte: «A análise crítica do contexto proporciona-nos linhas de orientação para a escolha dos assuntos e para o posicionamento do fotógrafo, suprimindo todos os aspectos

¹²⁴ Charlotte Cotton define a estética *deadpan* como «um tipo de fotografia distanciada e particularmente acutilante [...] aquilo que pode ser visto de um relance», em *The Photograph as Contemporary Art*. Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 81.

¹²⁵ Lewis Baltz citado por JENKINS, William, *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Rochester: George Eastman Museum, 1975, p. 7.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 6.

sentimentais e a subjectividade.»¹²⁷ A tradição documental de exploração do real, e mais concretamente do tema da paisagem, pressupunha uma determinada neutralidade autoral no acto de realização da imagem, uma tomada da paisagem desprovida de qualquer espécie de julgamento ou crítica. Ao defender um modo de fotografar descritivo, informativo e «relativamente» neutro, os pressupostos para esta exposição advogavam precisamente um posicionamento autoral distanciado em relação ao assunto fotografado. Esta pretensa «objectividade» reabilita, de certo modo, o enunciado de Gustave Flaubert de que o artista deveria ser simultaneamente onnipotente e invisível, afigurando-se a fotografia como o meio por excelência para alcançar essa ausência. A este propósito, Mark Ruwedel, cujo trabalho fotográfico é herdeiro da estética de *The New Topographics*, afirma:

«As imagens são tão reticentes. Pelos padrões actuais, são pequenas e mesquinhas. São fotografias de coisas que a maior parte das pessoas acha desinteressantes. Parecem desprovidas de inflexão pessoal. Sei que isso não passa de uma ilusão, mas não deixa de ser muito interessante [...] O exemplo desses fotógrafos sugeria a possibilidade de a paisagem ser um local viável para explorar. Na verdade, era um lugar onde se podia proceder a um inquérito social e reflectir sobre questões de arte contemporânea.»¹²⁸

A ideia do anonimato do autor figurava já no trabalho de Ed Ruscha, que, embora não participasse na exposição, é referenciado por Jenkins devido às suas imagens topográficas de Los Angeles, todas elas desprovidas de artifícios artísticos ou preocupações estéticas e reduzidas a meros repositórios de informação visual. Ruscha destaca-se como uma referência polarizante entre os autores de *The New Topographics*, através da sua estética de apropriação dos motivos do banal quotidiano e através da própria ideia de acumulação e repetição dos assuntos, reforçando assim a sensação da (aparente) banalidade das imagens. A propósito da sua série intitulada *Real Estate Opportunities*, Ruscha refere:

«Às vezes, são as coisas mais feias que apresentam um maior potencial. Apreciei imenso toda essa tarde enquanto produzia estas imagens. É uma sensação magnífica estar por conta própria, à procura de motivos para captar. Saí de carro e fui a pequenas cidades, Santa Ana, Downey, lugares desse género. Sentia-me extasiado, ao mesmo tempo que sentia uma certa repulsa por tudo aquilo.»¹²⁹

Na obra de Ruscha, bem como nos trabalhos expostos em *The New Topographics*, depreendem-se uma certa ironia e distanciamento perante os assuntos fotografados, pois, de uma forma geral, os autores centram a sua atenção na repetitividade e monotonia da paisagem urbana. A este propósito, a obra de

¹²⁷ Lewis Baltz em conversa com SALVESEN, Britt, *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, Göttingen: Steidl, 2009, p. 19.

¹²⁸ <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-photos15-2009nov15-story.html> (Consultado a 04 de Novembro de 2014)

¹²⁹ RUSCHA, Ed, *Leave any information at the signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*. Massachusetts: The MIT Press, 2002, p. 44.

Robert Adams, à semelhança da de Ruscha, debruça-se sobre locais aparentemente banais e desprovidos de um aparente potencial estético:

«O que procurei fazer em *The New West* [...] foi incluir objectos que trouxemos para a paisagem e que, por comum acordo, são os mais hediondos, mas que também sugerem que a luz pode transformar as coisas mais grotescas e desumanas em mistérios dignos da nossa atenção.»¹³⁰

Adams serve-se de um registo documental para sustentar a sua visão crítica face à destruição da paisagem natural, adoptando um posicionamento moral e filosófico que ainda hoje é uma das marcas da sua obra: a denúncia da destruição dos espaços naturais em resultado da necessidade de expansão das zonas urbanas e consequente ocupação e desbravamento de novos territórios naturais. Neste sentido, interpretar a obra de Adams como sendo neutra e objectiva — segundo o pressuposto conceptual inerente à exposição *The New Topographics* — é um ponto de partida claramente questionável e erróneo. No texto da introdução do catálogo da exposição, Jenkins advoga um «enquadramento passivo» comum ao trabalho de todos estes autores, em que as imagens sugerem uma espécie de atestado de presença, como se os fotógrafos — e, por sua vez, os espectadores — reafirmassem a existência daquelas realidades: «Se *The New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* tem um propósito central, é a simples postulação, pelo menos por enquanto, do que significa fazer uma fotografia documental.»¹³¹ De facto, as imagens de Adams em *The New West* evitam quaisquer artifícios estéticos e revelam de forma objectiva as consequências da intervenção humana na paisagem. No entanto, quer a escolha do assunto, quer o modo como estas imagens se articulam com o restante corpo do seu trabalho denunciam um claro posicionamento autoral.

A leitura errónea e a consequente distorção dos princípios conceptuais desta exposição resultam de uma desvirtuamento dos propósitos dos trabalhos expostos e das leituras críticas que foram avançadas sobre a exposição. Lewis Baltz afirma o seguinte em relação às suas imagens realizadas em Park City, no Utah, entre 1978 e 1979: «Quero que o meu trabalho seja neutro e livre de qualquer posicionamento estético ou ideológico.»¹³² Esta declaração, tomada fora do seu contexto original, parece reafirmar a ideia de um suposto posicionamento neutral de *The New Topographics*. Nessa mesma entrevista, Baltz argumenta ainda:

«No entanto, não será demasiado incorrecto encarar a vastidão da natureza como uma imensidão moral; ela é, pelo menos, moralmente neutra e, por conseguinte, comporta a maior parte dos sistemas de crença que nela projectamos. Uma das perspectivas mais comuns da sociedade sobre a natureza é rigorosamente secular e absolutamente desprovida de apelo: a paisagem como um bem imobiliário [...] Esta atitude assume toda a terra não produtiva

¹³⁰ ADAMS, Robert, *Landscape: Theory*. Nova Iorque, Lustrum Press, 1980, p. 10.

¹³¹ JENKINS, p. 7.

¹³² BALTZ, Lewis, *Landscape: Theory*. Nova Iorque, Lustrum Press, 1980, p. 29.

como sendo marginal; a natureza é o que resta após todas as outras necessidades terem sido satisfeitas. O facto de a terra oferecer à nossa sociedade uma arena tão excelente para a sua venalidade deveria ser suficiente para nos alertar para aquilo que é claramente “moderno” na paisagem.»¹³³

As imagens de Lewis Baltz reafirmam aquilo que Gilles Deleuze classifica como *time-images*:¹³⁴ imagens que conseguem transcender a distinção entre objectividade e subjectividade, em que o factual e a ficção se misturam. Este tipo de imagens parece condensar instantes resgatados do real e reafirmar a sua intemporalidade. A ideia de tempo cristalizado em detrimento do instante decisivo era uma característica comum a todos os autores presentes em *The New Topographics*, mas a escolha do tema e do espaço físico também adquire primazia no momento da construção da imagem, como se pode comprovar pela ausência do elemento humano na maior parte das imagens apresentadas. A presença do homem, é apenas sentida através dos seus «artefactos», pois trata-se de paisagens alteradas pelo homem como o próprio subtítulo da exposição refere: *man-altered landscapes*. A noção de fotografia enquanto ferramenta privilegiada de documentação é defendida por Jenkins: «Embora a fotografia seja capaz de fazer muitas coisas aos seus assuntos e em prol deles, aquilo que sabe fazer melhor é descrevê-los.»¹³⁵ Esta nova forma de olhar e tratar a paisagem suburbana representou um importante ponto de viragem no género da fotografia documental em voga no período do pós-guerra, marcado pela realização de importantes exposições como *Toward a Social Landscape*, comissariada por Nathan Lyons, na George Eastman House em 1966, e na qual participaram nomes como Bruce Davidson, Lee Friedlander, Garry Winogrand, Danny Lyon ou Duane Michals; ou a exposição *New Documents*, comissariada por John Szarkowski no MoMA em 1967, na qual constavam Garry Winogrand, Lee Friedlander e Diane Arbus.

Apesar de algumas imagens presentes em *The New Topographics* sugerirem denúncia e revolta perante essa alteração do mundo natural pelo homem, ainda assim encontramos uma alusão a uma possível convivência pacífica e respeitosa com o mundo natural por via da preservação da paisagem para as gerações futuras — um legado que Frank Gohlke define como «o mundo que gostaríamos de ver.»¹³⁶ De certo modo, todas as fotografias de paisagem remetem directamente para a Natureza e para a nossa própria relação com ela. A este propósito, Baltz afirma: «A Natureza desperta-nos respostas, respostas que expõem as contradições entre as nossas acções e a imagem que temos de nós mesmos.»¹³⁷

Na maior parte das imagens presentes em *The New Topographics*, o tempo presente surge retratado

¹³³ *Ibidem*, p. 29.

¹³⁴ DELEUZE, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. 23.

¹³⁵ JENKINS, William, *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, Göttingen: Steidl, 2010, p. 6.

¹³⁶ GOHLKE, Frank citado por JUROVICS, Toby, *Reframing the New Topographics*. Chicago: Columbia College Chicago Press, 2013, p. 12.

¹³⁷ BALTZ, Lewis, *Landscape: Theory*, p. 29.

de um modo pouco risonho ou luminoso: por exemplo, nas imagens de Robert Adams, os novos complexos habitacionais surgem desprovidos de quaisquer sinais de conforto ou individualidade e parecem confinar os seus moradores a uma espécie de isolamento em relação ao mundo natural. A sensação transmitida pelas fotografias de Adams é a de que estes novos complexos parecem já condenados ao fracasso.



Park City #52, Lewis Baltz (1979).

Esta mesma sensação de desolação perdura nas imagens de Lewis Baltz e no modo como este autor centra a sua atenção na precariedade e na desumanização destas estruturas — em alguns casos, encontram-se já em avançado estado de decadência, como se fossem ruínas do tempo presente. O predomínio das imagens a preto e branco (à exceção das imagens de Stephen Shore) reforça ainda mais esta marca de desolação presente na exposição *The New Topographics*. Mesmo as estradas, que supostamente possibilitam a circulação e uma maior proximidade entre os habitantes, assumem aqui um papel bastante diferente e parecem estabelecer uma espécie de perímetro de delimitação e separação entre os habitantes dos subúrbios. Apesar da aparente neutralidade normalmente vinculada ao trabalho de Baltz, as suas imagens revelam uma apurada, e por vezes mordaz, reflexão sobre a realidade.

A exposição *The New Topographics* é comumente associada ao momento em que a estética *deadpan* — um modo neutro de tratamento da paisagem — entrou na categoria de fotografia documental artística. William Jenkins procurou validar o conceito curatorial da exposição no âmbito de uma perspectiva estética, reforçando o rigoroso tratamento do real como um posicionamento conceptual

dos autores presentes na exposição. Neste sentido, a suposta neutralidade advogada por Jenkins parece resultar mais de uma interpretação pessoal do que de um pressuposto partilhado pelos fotógrafos expostos, pois, para além da apurada sensibilidade estética e do elevado domínio técnico, os trabalhos também veiculam um forte envolvimento moral dos autores com os seus assuntos. Questionado sobre o facto de ter sido associado aos chamados Urban Topographers (entre os quais se incluem Stephen Shore, Frank Gohlke, Joel Deal ou Nicholas Nixon,) Adams respondeu: «O termo é demasiado limitado para abarcar todos os nossos pecados. E, na verdade, sugere uma atitude científica que, segundo suspeito, a maior parte de nós nem sequer partilha.»¹³⁸ Com efeito, a maior parte dos discursos teóricos em torno desta exposição optou por valorizar o potencial «descritivo» das imagens em detrimento do seu potencial «interpretativo», privilegiando a componente documental e topográfica da fotografia na sua relação com o real. O facto de os artistas presentes na exposição serem já autores com corpos de trabalhos sólidos e consistentes exigira um enquadramento autoral mais além do mero contexto específico da exposição. Na realidade, a exposição é construída a partir de «fragmentos» das obras individuais de cada um dos autores presentes, tendo sido escolhidas as imagens que melhor poderiam ilustrar ou articular os pressupostos conceptuais do comissário da exposição. Robert Adams tinha publicado a sua monografia intitulada *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range* um ano antes da exposição, em cuja introdução apresenta o seguinte depoimento, que parece contrariar a suposta neutralidade das suas imagens, pois, mesmo perante a adulteração da paisagem, o autor opta por destacar a beleza e importância da luz:

«[...] Precisamos de ver a geografia no seu todo, natural e artificial, de forma a vivenciar a paz; todo o território, independentemente das alterações a que foi submetido, possui uma graciosidade, uma beleza absoluta, persistente. Neste sentido, o assunto destas fotografias não são as casas pré-fabricadas nem as auto-estradas, mas a fonte de toda a Forma, a luz.»¹³⁹

Gohlke manifesta igualmente uma reacção emocional perante as paisagens presentes na sua monografia *Measure of Emptiness: Grain Elevators in the American Landscape*:

«Sentia-me frustrado com a discrepância entre a vulgaridade dos factos que circundavam os silos de grão e a intensidade da minha reacção emocional a esses objectos [...] Para mim, as fotografias que estava a fazer argumentavam que existem impulsos mais profundos algures à espreita nas superfícies funcionais e nos pormenores dos silos de grão, e que a escolha subjectiva e a necessidade objectiva têm um papel na determinação da sua forma.»¹⁴⁰

Nas suas imagens de estruturas industriais condenadas ao esquecimento e ao abandono, Gohlke revela uma certa melancolia que ultrapassa o mero intuito de catalogação objectiva e formal. Apesar da rigidez da sua linguagem formal, os próprios Bechers defendiam o seu fascínio pelas estruturas que

¹³⁸ *Ibidem*, p. 2.

¹³⁹ ADAMS, Robert, *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*. Nova Iorque: Aperture, 2008, p. 12.

¹⁴⁰ GOHLKE, Frank, *Measure of Emptiness*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 17.

fotografavam, opondo-se a leituras demasiado unilaterais sobre a neutralidade das suas imagens.

Apesar das polémicas relativamente aos pressupostos conceptuais da exposição, é inegável o contributo de *The New Topographics* para a reinvenção de uma linguagem fotográfica clássica da paisagem até então dominada por nomes como Ansel Adams, Edward Weston, Aaron Siskind ou Minor White. A exposição possibilitou não só a descoberta (ou redescoberta) de um outro tipo de beleza e fascínio em locais onde os padrões estéticos mais tradicionais normalmente não se aplicavam, permitindo novas abordagens do real e a criação de imagens cujo significado ultrapassa o seu potencial estético, numa espécie de troca do sublime pelo subtil.



Grain elevator, near Kinsley, Kansas, Frank Gohlke (1973).

A recuperação da tradição topográfica implicou uma mudança nos paradigmas visuais, pois a tradição das fotografias de paisagem deixou de estar limitada à esfera da tradição meramente documental e passou a ser valorizada como uma linguagem artística válida que estabelecia importantes conexões entre determinadas práticas fotográficas alicerçadas no real e as esferas artísticas. De facto, muitos dos princípios associados a esta prática fotográfica — o fascínio pelo vernacular arquitectónico, o teor claramente descritivo, uma certa ironia no olhar sobre a realidade, a recusa de uma assinatura pessoal, por exemplo — são hoje temas recorrentes nas obras de fotógrafos contemporâneos como Andreas Gursky ou Thomas Struth, entre muitos outros. Segundo Frank Gohlke, a influência destes princípios estéticos está longe de se esgotar:

«O trabalho inspirado por esta ideia, mesmo que não se concretize numa imagem grandiosa, tem pelo menos a vantagem de ser uma imagem do mundo [...] O mundo em si, cuidadosamente observado e transformado da forma como as fotografias transformam as coisas, não só é suficiente, como é mais do que conseguimos compreender no espaço de uma vida.»¹⁴¹

A secção seguinte estudará com maior detalhe a relação da fotografia com a cidade e a sua arquitectura, através do estudo das obras de alguns dos autores presentes na seminal exposição *The New Topographics* e do seu impacto na consagração da fotografia do real enquanto uma prática artística válida. Também serão abordados os assuntos do vernacular arquitectónico e do banal quotidiano como temas fulcrais na história da fotografia.

¹⁴¹ <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-photos15-2009nov15-story.html>

(Consultado a 04 de Novembro de 2014)

3.2. Fotografia, Cidade e a Imagem Arquitectural

No século XIX, a fotografia funcionava como uma ferramenta de demonstração «positivista» ao serviço das Ciências Exactas, operando como uma espécie de método de investigação racional e desinteressado que pressuponha a observação objectiva de uma realidade externa por parte de um observador neutro, como declara Allan Sekula:

«Para o positivismo, a câmara proporciona "dados" mecânicos que, por consequência, são "cientificamente" objectivos. As fotografias são consideradas fontes de conhecimento factual e positivo, e são, portanto, documentos adequados para a História, que reclama um lugar entre as ciências supostamente objectivas que estudam o comportamento humano.»¹⁴²

Geoffrey Batchen comenta o seguinte sobre este posicionamento de Sekula:

«Para Sekula, a fotografia parece confirmar a subjectividade individual dos sujeitos retratados, mesmo apesar de reduzir esses sujeitos e as suas relações sociais a um objecto visual, a um objecto-imagem comercializado e igual a todos os outros. Enquanto resultado de um aparelho mecânico de representação aparentemente neutro, infundido pelos valores de verdade empírica do positivismo, a fotografia faz com que esta objectificação pareça natural e inquestionável.»¹⁴³

Nesta perspectiva, a fotografia é encarada como estando dependente de determinado(s) discurso(s) que reflectem um posicionamento autoral, nunca podendo, pois, almejar à neutralidade. Durante a década de 1960, a fotografia sofreu uma transformação radical e os novos discursos fotográficos passaram a valorizar a subjectividade da interpretação autoral em detrimento da mera possibilidade de classificação ou ilustração de determinados assuntos. Ou seja, a fotografia passou a ser perspectivada como uma ferramenta de mediação entre a realidade física e a sua representação artística.

É a partir da imagem da cidade e da sua arquitectura que a fotografia tentou alcançar uma certa utopia de objectividade que passava pela produção de «documentos» do real. Ao possibilitar a reprodução de edifícios e dos respectivos contextos urbanos, a fotografia rapidamente se transformou numa valiosa e imprescindível ferramenta de trabalho para historiadores, arquitectos ou planeadores urbanos. Embora a fotografia não se equipare à vivência física de um edifício ou espaço, funciona como um substituto válido dessa experiência ao permitir a sua interpretação e análise, atribuindo-lhe assim um determinado valor cultural. A este propósito, Walter Benjamin argumenta o seguinte: «Todos já terão reparado como é muito mais fácil decifrar uma pintura, e particularmente uma escultura, e ainda

¹⁴² SEKULA, Allan, «Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital», *The Photography Reader*. Londres: Routledge, 2002, p. 447.

¹⁴³ BATCHEN, *Burning with desire*, p. 8.

mais especialmente uma arquitectura, numa fotografia do que na própria realidade.»¹⁴⁴

A popularização da fotografia de arquitectura e a rápida expansão de revistas e livros especializados nessa área possibilitaram a descoberta (ou redescoberta) de certos arquitectos e a valorização das respectivas obras enquanto artefactos culturais, contribuindo assim para a estetização da imagem arquitectónica. Determinadas obras transformaram-se em verdadeiros ícones, não só pela obra arquitectónica em si, mas também graças à sua representação fotográfica, como aconteceu no caso da residência Fallingwater de Frank Lloyd Wright ou da casa Farnsworth de Mies van der Rohe, duas obras arquitectónicas amplamente conhecidas através das respectivas fotografias mas raramente visitadas *in loco*. Curiosamente, apesar do enorme contributo da fotografia para a valorização da arquitectura em geral, o reconhecimento destes autores só sucederia muito posteriormente: grandes nomes da fotografia de arquitectura, como Julius Shulman, Ezra Stoller ou Lucian Hervé, que acompanharam toda a evolução do modernismo na arquitectura do século XX, só a partir da década de 1980 alcançariam o devido reconhecimento.



Bailey House, Julius Shulman (1960).

A omissão da autoria das fotografias de arquitectura era uma prática habitual em resultado de uma opção editorial, embora por vezes também autoral, pois alguns fotógrafos preferiam centrar a atenção na obra em si e não na autoria das imagens. Ezra Stoller defendia que uma boa fotografia de arquitectura dependia largamente de uma boa arquitectura:

«A arquitectura, sendo um fenómeno de espaço e tempo, pode apenas denotar aspectos

¹⁴⁴ BENJAMIN, Walter, «A little history of photography», *Selected Writings: 1931-1934*. Harvard: Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 523

limitados quando apresentada em duas dimensões. [...] O forte impacto inicial de uma fotografia não é suficiente [...], precisamos de aprender a ler uma fotografia tão cuidadosamente quanto um texto ou um conjunto de desenhos. De seguida, [...] é possível conseguirmos experienciar o prazer pessoal, em primeira mão, de perceber uma ideia.»¹⁴⁵

A fotografia de arquitectura era vista como o resultado de um contexto específico ao serviço de um fim meramente ilustrativo. A invisibilidade do fotógrafo permitia realçar a primazia da obra arquitectónica em si, embora esta opção pareça paradoxal, pois essa invisibilidade implicava uma mestria técnica e o domínio de composição de modo a não deturpar a imagem nem, consequentemente, a própria obra arquitectónica. O reconhecimento dessa mestria é comprovado pela preferência de inúmeros arquitectos pelo trabalho de certos fotógrafos com os quais colaboraram quase em exclusivo.

O uso da cor na fotografia de arquitectura padecia do mesmo preconceito que afectava a fotografia a cores enquanto arte. A fotografia de arquitectura era dominada pelo preto e branco, que permitia explorar as formas e os contrastes de luz de modo a reforçar a obra arquitectónica e evitar as «distracções» formais introduzidas pela cor. Uma outra razão para o uso do preto e branco prendia-se com factores económicos, pois as reproduções e as publicações monocromáticas eram consideravelmente mais baratas. A rejeição do uso da cor resultava também da desconfiança dos fotógrafos de arquitectura em relação ao próprio método de revelação da cor, pois o recurso a um laboratório profissional implicava uma perda de controlo na revelação das películas e no próprio processo de reprodução das cores. Eric de Maré, um dos mais consagrados fotógrafos britânicos de arquitectura, defendia em 1968 que a fotografia a preto e branco formalizava e parafraseava mais prontamente do que a cor, resultando num processo mais pessoal e selectivo: «O preto e branco reforça as formas, os tons e as texturas; por seu lado, a cor pode distrair o olhar e enfraquecer a entidade estrutural.»¹⁴⁶ No entanto, nem todos os fotógrafos de arquitectura recusavam a fotografia a cores e entre eles destaca-se um dos nomes fundamentais da fotografia de arquitectura: Julius Shulman, que realizava a maior parte das suas encomendas tanto a preto e branco como a cores. As fotografias a preto e branco eram geralmente preferidas pelas revistas exclusivamente dedicadas à arquitectura, enquanto as imagens a cores eram publicadas em revistas mais genéricas como a *House & Garden* ou a *Architectural Digest*, nas quais a arquitectura tinha uma função mais ilustrativa e funcionava como uma espécie de pano de fundo para a promoção de determinados estilos de vida. Tomemos como exemplo a imagem *Case Study House Nr. 22*, provavelmente uma das mais icónicas imagens de arquitectura de Shulman: duas mulheres conversam em pose descontraída no interior de uma casa modernista, tendo como fundo a cidade de Los Angeles. Esta imagem, aparentemente casual é, na realidade, uma encenação para a qual foram contratadas duas modelos.

¹⁴⁵ STOLLER, Ezra, *Modern Architecture Photographs by Ezra Stoller*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1999, p. 44.

¹⁴⁶ MARÉ, Eric de, *Architectural Photography*. Londres: B. T. Batsford, 1975, p. 10.



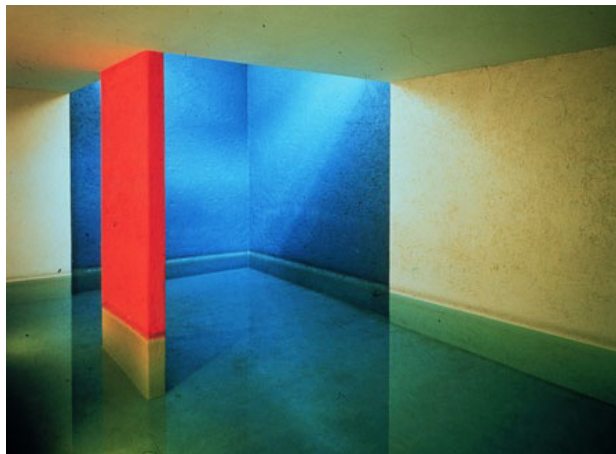
*Case Study House Nr. 22, Los Angeles, CA (Pierre Koenig),
Julius Schulman (1960).*

Na imagem, a ficção não se resume às duas personagens, mas também à própria mobília, uma vez que todos os equipamentos e adereços não constavam do recheio original da casa, tendo sido cedidos por uma empresa de decoração. A imagem idílica deste espaço interior fazia parte da habitual estratégia publicitária do editor da revista *Art & Architecture*, que privilegiava fotografias muito estilizadas, como a de Shulman, para promover um estilo de vida moderno no qual a arquitetura desempenhava um papel fulcral. Shulman estava ciente deste risco da glamorização da fotografia de arquitetura: «Uma das queixas ocasionais a propósito da fotografia de arquitetura é que glamoriza os edifícios; mas isto não tem de ser necessariamente verdade [...], às vezes a câmara consegue revelar um olhar mais criterioso e mais crítico do que o do próprio espectador.»¹⁴⁷

¹⁴⁷ SCHULMAN, Julius, *Photographing architecture and interiors*. Califórnia: Balcony Press, 2000, p. 47.



Julius Shulman Photography Archives / J. Paul Getty Trust.



Casa Gilardi, Luis Barragan (1975-77), Armando Salas.

A validação da cor nos meios artísticos através dos trabalhos de autores como William Eggleston, Stephen Shore ou Joel Meyerowitz conferiu uma nova respeitabilidade à fotografia a cores, que rapidamente se tornou uma prática corrente na fotografia urbana (através das máquinas de 35mm) e infiltrou-se progressivamente na fotografia de arquitectura. A popularização da fotografia a cores e as tendências pós-modernistas conduziram a uma redescoberta de arquitectos cujas obras não se prestavam tão facilmente aos jogos formais do preto e branco: arquitectos como o mexicano Luis Barragan viram a sua reputação crescer devido à difusão das imagens vívidas dos seus edifícios, nos quais a cor e a representação bidimensional detêm um papel fulcral. De igual modo, a própria renovação

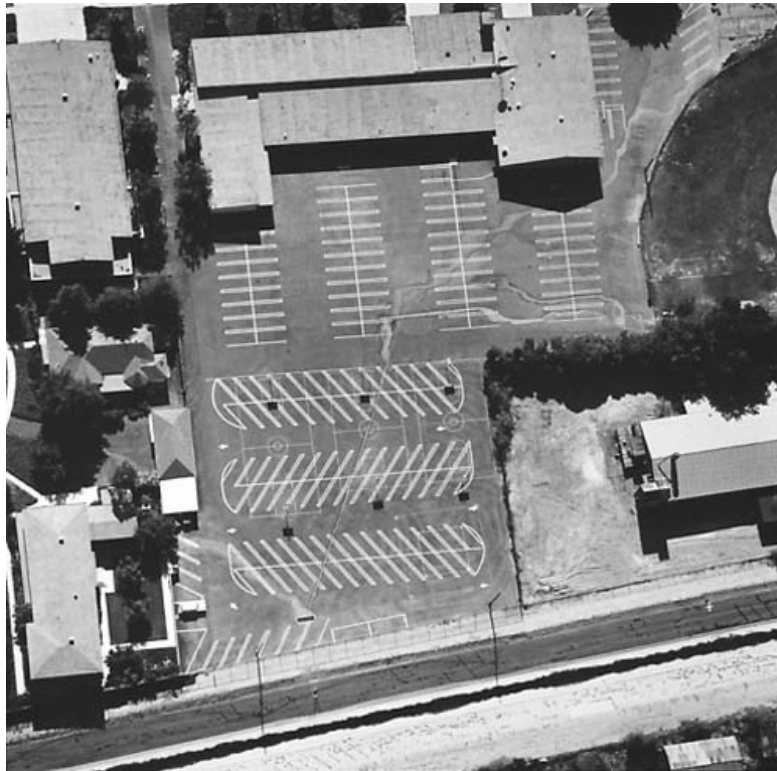
dos discursos fotográficos originou imagens que não resumiam a arquitectura à obra em si mas eram mais abrangentes, pois a criação arquitectónica deixava de estar isolada do respectivo contexto paisagístico para passar a ser parte integrante da cidade e do seu contexto socioeconómico. Esta mudança estética implicou também uma viragem conceptual porque, através do uso da cor, os discursos da fotografia de arquitectura aproximavam-se do cidadão comum e mostravam os edifícios tal como eram vistos na realidade, e não apenas através de elaborados jogos formais de luz, sombra e composição, como se a arquitectura se despojasse de maneirismos estéticos e se tornasse mais acessível. Esta aura de mundanidade associada ao uso da cor levou autores como Robert Venturi a reflectir sobre a relação da fotografia com a cidade e a arquitectura urbana. No livro *Learning from Las Vegas*, publicado em 1968 em parceria com Denise Scott Brown e Steven Izenour, Venturi empreendeu um importante estudo visual e teórico sobre as novas realidades urbanas americanas, marcadas por fortes contradições em termos de escala e pela justaposição de diferentes estéticas. Esta publicação desencadeou uma acesa controvérsia entre os arquitectos e os académicos, pois apelava aos arquitectos para que reconhecessem a importância da arquitectura vernacular e do seu contributo para a renovação dos processos criativos e dos próprios discursos da arquitectura. No ensaio incluído na publicação, Venturi defende que os arquitectos deveriam ser «mais receptivos aos gostos e valores das pessoas "comuns" e menos imodestos nas suas edificações de monumentos “heróicos” com vista ao seu enaltecimento pessoal»,¹⁴⁸ defendendo o valor simbólico desta arquitectura urbana aparentemente desorganizada e celebrando o seu eclectismo e organização espacial.



Big Donut Drive-in, Los Angeles, California, Denise Scott Brown e Robert Venturi, (1970).

¹⁴⁸ VENTURI, Robert, *et al.*: *Learning from Las Vegas.: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Massachusetts: The MIT Press, 1988 (texto da contracapa).

À semelhança de Venturi, outros autores, como Ed Ruscha ou William Eggleston, demonstraram o seu fascínio pela paisagem urbana. Na obra de Ruscha, a paisagem e arquitectura urbanas, principalmente da cidade de Los Angeles, apresentadas como um ícone da Pop Art e um emblema de uma certa idealização da cidade americana, repleta de sinalética urbana e de néones publicitários que apelam ao consumismo.



Parking Lots (6), Ed Ruscha (1967).

A fotografia urbana apresenta um forte vínculo com a cultura automóvel, em particular as infraestruturas directamente relacionadas com o automóvel: parques de estacionamento, estações de serviço e a própria espacialidade das avenidas projectadas para acomodar os veículos. A cultura automóvel é também uma parte indissociável da iconografia americana, e sobretudo do sonho americano, ao propor uma certa ideia de liberdade, evasão e rebeldia, que viria a ser naturalmente assimilada por artes visuais como o cinema ou as artes plásticas. De certo modo, o automóvel passou a fazer parte do léxico da fotografia urbana, funcionando como um importante elemento iconográfico que permitia não só estabelecer a escala da imagem (na ausência do elemento humano nas imagens), mas também datar as imagens e deduzir determinados aspectos socioeconómicos a partir de uma simples observação. Este modo específico de construção das imagens da cidade, em que elementos visuais como a arquitectura, a sinalética urbana e o parque automóvel detêm igual importância, viria a

tornar-se uma espécie de léxico visual constante nas obras de fotógrafos como Robert Frank, William Eggleston, Stephen Shore e Lee Friedlander, entre muitos outros.¹⁴⁹



Montana, Lee Friedlander (2008).

As cidades modernas são construídas para os carros circularem e, nesse sentido, o automóvel contribuiu para uma maior dispersão espacial e arquitectural. De igual modo, a contemplação da paisagem através de um carro em movimento assemelha-se à experiência cinematográfica, com a cidade a desfilar perante os olhos numa sucessão ininterrupta de formas arquitectónicas — daí a popularidade dos *road movies* no final da década de 1960 e no início da década de 1970, principalmente nos Estados Unidos, cuja vastidão paisagística é propícia à contemplação. Tanto a câmara de filmar como a câmara

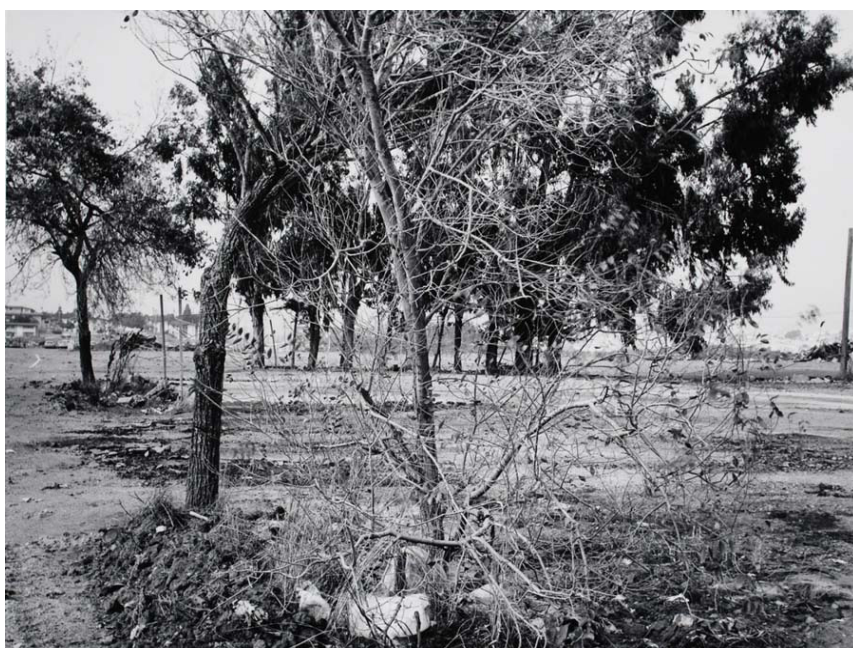
¹⁴⁹ Nas obras fotográficas de autores americanos como Walker Evans, Robert Frank, Stephen Shore ou Ed Ruscha encontramos uma idealização da paisagem urbana americana. Desta idealização derivou um importante léxico e legado visual que viria a estabelecer-se como paradigma na representação da cidade americana, marcada pela amplitude espacial e pelo predomínio da arquitectura vernacular. Este paradigma formou escola e é visível hoje nos dois lados do Atlântico, nas obras de autores como Thomas Struth, Joachim Brohm ou Adam Bartos, entre outros.

fotográfica cedo se revelaram as ferramentas ideais para a contemplação da paisagem, criando uma fragmentação visual da cidade em que todas as partes detêm igual importância. Neste sentido, as imagens da cidade assumem um potencial estético em que todas as suas imperfeições, inclusive a sua aparente banalidade, se tornam parte integrante de um renovado léxico visual que tem como ponto de partida o cotidiano.

O conceito de sequência e repetição revelar-se-ia fundamental para os artistas pós-modernistas, que no final da década de 1960 exploraram a natureza fragmentária da fotografia. As seguintes seções deste capítulo abordam os diferentes modos através dos quais a prática da fotografia documental contribuiu para a renovação de posicionamentos conceituais na abordagem do real e do tema do banal cotidiano.

3.3 O Banal Quotidiano Enquanto Motivo Fotográfico: Lewis Baltz e Robert Adams

Após um longo e sinuoso percurso ao longo da sua história, as práticas documentais e arquivísticas em fotografia tornaram-se recorrentes tanto na *praxis* artística contemporânea como na teoria e crítica do *medium* fotográfico. A influência de vários movimentos artísticos, sobretudo a partir de meados da década de 1960, permitiu a consolidação da fotografia documental e o devido reconhecimento de determinados fotógrafos enquanto artistas.

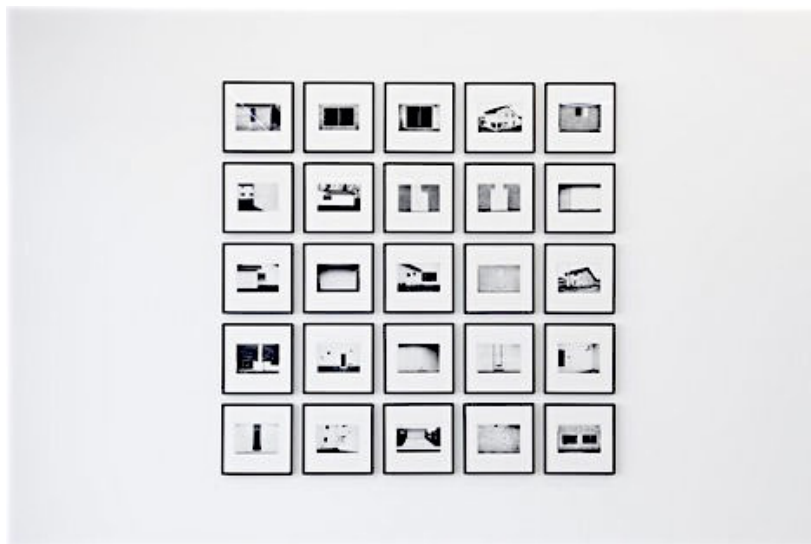


Candlestick Point #45, Lewis Baltz (1989).

Lewis Baltz fotografou os seus primeiros «protótipos» de acordo com um conjunto de interesses visuais e uma terminologia muito própria: carros, fachadas de prédios e casas pré-fabricadas, janelas, letreiros e cartazes, imagens apropriadas do real que o autor agrupava e expunha em rígidas grelhas formais. Séries como *The Tract Houses* (1969-1971) e *Maryland* (1976) são compostas por 25 imagens e apresentam tipologias em grelhas de cinco filas com cinco imagens cada e cujo alinhamento perfeitamente geométrico reforça a leitura do trabalho. Na sua obra, a imagem individual é preterida a favor do conjunto agrupado sob um tema específico, reforçando assim o seu poder simbólico, como o próprio artista refere ao propor um *modus operandi* que denota uma recusa do pictorialismo da imagem em si e opta pela primazia do conceito sobre as imagens:

«É muito limitado o poder de imagens individuais para definir o mundo. Mas se imagens individuais não conseguem definir o mundo, talvez um número suficiente de imagens consiga, pelo menos, abarcar o mundo e, assim, incorporar partes dele. A minha própria solução para a

veracidade das fotografias é tornar a série, e não a imagem individual, a unidade de trabalho. [...] Pode ser desenvolvida uma sintaxe visual coerente, de forma a revelar uma série de facetas de um mesmo assunto geral. A capacidade de um tal grupo de fotografias para descrever um assunto é comparável à de um filme não narrativo.»¹⁵⁰



Vista da série *The Tract Houses*, Lewis Baltz,
em contexto de exposição na Galeria Thomas Zander, Colónia, Alemanha, 2010.

Ao longo da década de 1980, Baltz continuou a fotografar as zonas periféricas de grandes centros urbanos, seguindo uma metodologia de trabalho semelhante à de um investigador ou antropólogo do quotidiano: concentrava o seu olhar nos novos parques industriais, nos subúrbios residenciais e nos baldios, construindo um complexo catálogo visual das consequências do progresso e do capitalismo. Segundo o académico Jeff Ryan, Baltz nunca demonstrou um interesse particular pela fotografia populista nem pela produção de «fotografias agradáveis»,¹⁵¹ privilegiando antes um sentido funcional das imagens, como se a fotografia fosse mais uma ferramenta ao serviço da sua prática artística: «Baltz já não era mais um fotógrafo, mas um intelectual de orientação teórica, política e histórica que usava a fotografia como um método socialmente estabelecido na sua própria prática fundamentalmente conceptual.»¹⁵²

Em séries icónicas como *The Prototype Works* (1967-1976), *The Tract Houses* e *The New Industrial Parks* (1974), Baltz recuperou alguns dos princípios estéticos da tradição da fotografia documental americana e estabeleceu uma nova linguagem pictórica que viria a marcar indelevelmente a fotografia contemporânea após a década de 1970, sobretudo a partir da exposição *The New Topographics: Photographs*

¹⁵⁰ Lewis Baltz citado por GRONERT, Stefan, *Lewis Baltz*. Colónia: Walther König, 2012, p. 163.

¹⁵¹ RYAN, Jeff, *Lewis Baltz*. Viena: Albertina, 2012, p. 77.

¹⁵² Wolfgang Scheppe citado por GRONERT, Stephan, *Lewis Baltz*, p. 161.



Monterey, Lewis Baltz (1967).

O académico Stefan Gronert argumenta que a prática de Baltz ultrapassa a esfera da fotografia e que a sua obra subverte os princípios clássicos da fotografia: «É um artista que se tornou famoso pelas suas fotografias após a década de 1970, mas que anteriormente fizera mais do que meramente fotografar, e assim continuou a fazer desde então — minando, de forma subversiva, este meio visual.»¹⁵³ Recorrendo a uma linguagem formal distinta, Baltz conseguiu articular de um modo excepcional os princípios da prática documental, elevando o real captado a uma esfera quase escultórica.



¹⁵³ *Ibidem*, p. 163.

O uso da fotografia a preto e branco, aliado à rígida apresentação formal das imagens, dota as suas imagens de uma maior abstracção, num complexo jogo formal que por vezes amplia pequenos detalhes como os reflexos nos vidros das casas ou nas montras de lojas, reduzindo assim os espaços à sua materialidade. Esta abstracção dos espaços resulta também da omissão do contexto específico ou da função dos espaços fotografado, sobretudo na série *The Prototype Works* (1965-1971), que integra várias imagens de pormenores arquitectónicos que parecem testar os limites da representação. A escolha dos motivos visuais por parte de Baltz resulta numa reflexão mordaz sobre o contexto socioeconómico em que autor se inseria, pois o final da década de 1960 nos Estados Unidos foi marcado por um forte crescimento económico do qual resultou uma crescente proliferação de novos subúrbios, dando origem a novas zonas residenciais marcadas pela uniformidade de casas pré-fabricadas e espaços comerciais que rapidamente ocuparam o lugar dos territórios naturais.

A prosperidade económica deu origem a uma sociedade de consumo em que os bens materiais passaram a ser símbolos da liberdade individual e do progresso económico. Baltz sentia um misto de fascínio e desconfiança perante esta nova realidade, ao ponto de afirmar o seguinte: «Era horrível e [...] fascinante observar este tsunami que avançava na nossa direcção.»¹⁵⁴ As fotografias de Baltz reproduzem os símbolos deste crescimento económico — carros desportivos e novas vivendas —, mas também as falhas daí decorrentes, mostrando a decadência de alguns destes espaços novos: paredes rachadas ou manchadas, espaços inóspitos e pouco convidativos, alguns deles mesmo ameaçadores com as suas fachadas obscuras.



Park City, Interior, 1, Lewis Baltz (1979).

¹⁵⁴ Lewis Baltz citado por FIGNER, Susanne, *Lewis Baltz*, p. 33.

Na série *Park City* (1978-1979), Baltz expande o seu corpo de trabalho, não só em termos do número de imagens (102 fotografias produzidas ao longo de dois anos), mas passando a integrar também a própria paisagem onde as casas retratadas estão erigidas. Formada por três extensas filas de imagens de pequena escala, as fotografias centram-se no complexo residencial de Park City no final da década de 1970. As primeiras imagens da série mostram uma analogia entre pilhas de entulho e restos de material de construção com colinas ao longe, numa espécie de metáfora do nítido desfasamento entre o espaço natural e os novos complexos habitacionais. Outras imagens são de interiores de casas inacabadas, numa composição completamente despojada e formal que indicia uma metáfora visual sobre o futuro incerto daqueles espaços. Apesar da sua natureza imperfeita ou inacabada, os espaços fotografados por Baltz conseguem veicular uma delicada beleza estética.

A precisão formal com que Baltz aborda os seus assuntos fotográficos revela a influência de várias correntes artísticas como o minimalismo e a arte conceptual, bem como uma afinidade especial com os denominados Land Artists.¹⁵⁵ Em termos conceptuais, Baltz está próximo de artistas como Jeff Wall ou Robert Smithson, que também recorrem à fotografia na sua prática artística: «Nos últimos trinta anos, a esmagadora maioria das obras fotográficas de maior importância foram produzidas por indivíduos que não se consideravam fotógrafos (nem, afortunadamente, assim eram encarados pelos outros).»¹⁵⁶



Line of Wreckage, Bayonne, New Jersey, Robert Smithson (1968).

¹⁵⁵ A Land Art foi um movimento que surgiu em finais da década de 1960 nos Estados Unidos contra a crescente artificialidade e comercialização da arte. Estes artistas inspiravam-se na arte minimal e na arte conceptual, bem como em movimentos modernos como De Stijl, o Cubismo, Minimalismo e as obras de Constantin Brâncuși e Joseph Beuys. Tratava-se também uma forma de arte criada na natureza, usando materiais naturais como terra, rochas, materiais orgânicos (troncos, ramos, folhas) e água. Os Land Artists foram pioneiros de uma categoria de arte designada como *site-specific sculpture*, projectada para ser exposta em localização ao ar livre.

¹⁵⁶ Lewis Baltz citado por GRONERT, Stephan, *Lewis Baltz*, p. 113.

O trabalho de Baltz apresenta também inúmeros pontos em comum com a obra de Robert Adams, nomeadamente com a série *What We Bought: The New World (Scenes from the Denver Metropolitan Area, 1970-1974)*. Ambos usavam a fotografia para investigar as consequências da prosperidade económica e revelar o reverso (ou o perverso) desta promessa. Se em Adams estamos perante uma visão desencantada e ao mesmo tempo saudosista em relação àquilo que foi sacrificado em nome do progresso, já as imagens de Baltz são mais frias e objectivas na sua abordagem formal, embora continuem a reter a capacidade de sublimar a natureza aparentemente banal dos assuntos retratados.



Park City 19 (Prospector Village, Lot 41, looking Southwest), Lewis Baltz (1980).

Susanne Figner defende que «para Baltz o sublime pós-moderno é um meio de apontar para uma estética ideológica e contaminá-la de motivos distópicos. O sublime é, por conseguinte, submetido a uma dupla desmistificação: a continuidade de padrões ideológicos é reforçada, ao passo que a inevitabilidade do seu fracasso é denunciada.»¹⁵⁷ Neste sentido, tanto os trabalhos fotográficos de Baltz como os de Adams privilegiam a fotografia não apenas como uma janela ou espelho do mundo, mas como um meio de observação e reflexão sobre o estado do mundo.

De um modo geral, todos os fotógrafos aprendem a criar as suas imagens com os fotógrafos que os precederam. Nesse sentido, a obra fotográfica de Robert Adams é devedora do modo de fotografar de pioneiros da fotografia de paisagem como Carleton Watkins, Timothy O'Sullivan ou mesmo Dorothea Lange na sua abordagem do tema da paisagem natural, principalmente do Oeste americano, e denotando a mesma intensidade de devoção. Numa época em que uma certa consciência ecológica

¹⁵⁷ Lewis Baltz em conversa com Susanne Figner, «An Obscene Aesthetic: from the Grand Facade to the Sublime Dirt», *Lewis Baltz*, p. 43.

começava a ganhar maior preponderância em resposta aos rápidos desenvolvimentos industriais e aos novos complexos habitacionais que ameaçavam os territórios e as paisagens naturais até então inalterados, o levantamento fotográfico realizado por estes pioneiros da fotografia de paisagem produziu inestimáveis documentos visuais que serviram de suporte para a criação e preservação de parques e reservas que impedissem a destruição desse importante património natural.



Mobile home park, north edge of Denver, Colorado, Robert Adams (1973).

Seguindo uma metodologia de trabalho análoga às práticas de fotógrafos da paisagem do século XIX, Adams explora a qualidade da luz característica das grandes planícies americanas, criando um jogo de tonalidades do qual deriva uma certa beleza prosaica. Esta descrição bastante precisa e clara do espaço, aliada à sua mestria na composição e domínio da luz, elevou o sentido estético das imagens de Adams e transformou-as em algo mais do que meros documentos do real, como comenta Tod Papageorge:

«Esta noção de realidade material não nasceu, obviamente, da graça ou beleza dos assuntos de Adams, mas era uma qualidade destilada da dura prova da prática diária em que a luz servia para nomear, e destacar, o mais modesto dos assuntos das fotografias de Adams, e o acto físico da produção fotográfica confirmava essa nomeação ao encontrar aquilo que o autor outrora descreveu como [...] “uma estabilidade visual em que todos os componentes têm igual importância”.»¹⁵⁸

As fotografias de Robert Adams nascem não só das suas intuições e percepções da realidade, mas também da sua devoção pelo mundo natural. Daí a clareza dos seus assuntos, a honestidade e a transparência das suas imagens: silenciosas e exigentes.

¹⁵⁸ PAPAGEORGE, Tod, *Core Curriculum*. Nova Iorque: Aperture, 2011, p. 148.



On Humbug Mountain, Clatsop County, Robert Adams (1999).



*East from Flagstaff Mountain, Boulder County, Colorado,
Robert Adams (1975).*

Adams reconhece a importância da descrição clara dos espaços, que considera fundamental para o impacto e uma maior legibilidade das suas imagens. Como refere Papageorge: «Todo o poder contido nas fotografias urbanas está confinado à sua proximidade com a banalidade. Para uma fotografia ser eficaz — ou seja, sugerir mais do que aquilo que é —, tem de roçar perigosamente o péssimo, limitando-

se a uma mera visão das coisas.»¹⁵⁹ Mais do que alguém que capta o real, Adams trabalha como uma espécie de observador privilegiado da interação entre o ser humano e a Natureza. Entre 1968 e 1974, Adams produz as séries *The New West* (1974) e *Denver* (1977), as quais, em conjunto com o seu trabalho posterior intitulado *What We Bought: The New World – Scenes from the Denver Metropolitan Area, 1970-1974*, constituem uma espécie de trilogia sobre o avanço urbanístico e seu impacto na paisagem natural, mais especificamente ao longo das estradas do Colorado e através dos novos subúrbios em Colorado Springs e em Denver. Nesta trilogia, transparece uma visão pouco otimista face ao progresso, em contraponto com alguns vestígios da beleza pura e intocada na paisagem americana, o que torna estas imagens ainda mais veementes, pois funcionam como um retrato de um paraíso perdido.¹⁶⁰ Se em *The New West* existe apenas uma fotografia de um interior, a série *Denver* apresenta treze imagens de interiores, em que a lente da câmara, como uma espécie de *zoom*, passa a investigar os interiores das casas que até então se limitara a fotografar a partir do exterior. Na série *What We Bought*, Adams alarga o espectro do seu trabalho e produz novas fotografias de interiores: espaços comerciais, escritórios, casas suburbanas e fábricas (um total de cinquenta e oito interiores). Nesta selecção de imagens, os únicos retratos frontais são de crianças, quase sempre fotografadas isoladamente, como se tivessem sido abandonadas ou estivessem perdidas nestes novos complexos habitacionais ou comerciais; em contrapartida, todos os adultos são fotografados de costas, de perfil ou à distância, sob as luzes fluorescentes de centros comerciais ou de escritórios, ou sob a claridade intensa do sol em ruas ou em parques de estacionamento.



Spread da monografia *What We Bought: The New World – Scenes from the Denver Metropolitan Area, 1970-1974*,

Robert Adams.

¹⁵⁹ PAPAGEORGE, Tod, *Core Curriculum*, p. 148.

¹⁶⁰ Para realizar as imagens da série *The New West*, Adams recorreu a uma máquina Rolleiflex (de formato 6X6); mudou depois para o formato 6x7 na série *Denver*, talvez por sentir que tinha esgotado todas as possibilidades do formato quadrado, ou porque o novo formato horizontal lhe permitia captar uma maior abrangência da paisagem.

A paisagem, tanto urbana como natural, domina o corpo temático produzido por Adams e adquire uma maior ressonância por via da presença pontual do elemento humano, que funciona de contraponto à escala e à ordenação dos territórios fotografados. As pessoas não surgem retratadas como elementos individualizados, mas sobretudo como uma espécie de representantes anónimos dos habitantes desses espaços maioritariamente retratados no desempenho de actividades banais. Nesta intrincada reflexão visual sobre a rotina quotidiana nos subúrbios, perpassa uma denúncia da crescente uniformização cultural e social, reforçada por via de analogias entre a repetição de rotinas e a própria monotonia da arquitectura destes novos subúrbios compostos por habitações pré-fabricadas.



Eden, Colorado, Robert Adams (1968).

Em 2006, a editora Nazraeli Press editou um livro de Robert Adams intitulado *Interiors 1973-1974*, uma série de vinte e quatro fotografias de interiores de casas através das quais o autor reflecte uma vez mais sobre a natureza humana a partir do espaço doméstico, numa espécie de contraponto com a sua série *What We Bought: The New World*, na qual predominam os espaços exteriores. Nestes interiores, encontramos uma inospitalidade análoga à dos espaços exteriores, como se o autor tentasse mostrar o esforço inglório de adaptação dos novos residentes a esses novos subúrbios urbanos. No prefácio desta edição, Adams termina com um parágrafo que, de certa forma, resume o tema central da sua obra: «No espaço de alguns anos, a devastação desta área funcionaria como um testemunho de um negócio

aparentemente favorável que tentámos realizar. As imagens registam aquilo que comprámos, pagámos e também aquilo que não fomos capazes de comprar. Documentam a separação dentro de nós e, por seu turno, o nosso afastamento em relação ao mundo natural que jurámos amar.»¹⁶¹ Este desencanto face à destruição da paisagem natural é reforçado pelo ensaio do escritor e poeta W. S. Merwin citado no final do livro e que inicia com o seguinte verso: «No último dia do mundo, eu plantaria uma árvore.»

No corpo fotográfico de Adams também encontramos imagens de cidades, as quais contrastam com a visão idealizada da paisagem perpetuada por fotógrafos como Ansel Adams ou mesmo Alfred Stieglitz. No prefácio redigido para a publicação *The New West*, John Szarkowski reconhece que o ideal de paisagem natural pura ou intocada há muito que estava perdido:

«No entanto, começámos agora a tomar consciência de que já não resta nenhuma vastidão natural. Este facto é sem dúvida triste, mas reconhecer a sua veracidade é talvez salutar. [...] Como já sabemos que o homem é perigoso, na melhor das hipóteses, e tolerável no mundo rural apenas em casos de baixas densidades populacionais, nunca encaramos com grande seriedade a proposição de que uma paisagem possa ser simultaneamente bela, natural e povoada por seres humanos.»¹⁶²

Adams reconhece que o ser humano é parte integrante da paisagem, a qual funciona como um espelho da intervenção humana. O próprio Szarkowski resume esta noção do autor da seguinte forma:

«A moral a reter é que a paisagem é, para nós, um lugar onde vivemos. Se a usámos de forma errada, não podemos escarnecer dela sem escarnecermos de nós mesmos. Se abusámos dela, se lhe arruinámos a saúde e sobre ela erigimos monumentos à nossa ignorância, o facto é que continua a ser o nosso território e temos de aprender a amá-la [...]»¹⁶³

Todo o acto fotográfico pressupõe uma representação, ou seja, a transposição de uma fracção da realidade para um determinado suporte, bem como a atribuição de um sentido estético. Por conseguinte, toda a representação é um acto de selecção. A este propósito, Robert Adams estabelece uma distinção entre *beautiful photographs* e *significant photographs*, sugerindo que o significado emerge do conteúdo, enquanto a beleza é o resultado de convenções: «Por que razão a Forma é bela? Creio que é porque nos ajuda a confrontarmo-nos com o nosso maior medo, a suspeita de que a vida pode ser caos e que o nosso sofrimento não tem nenhum sentido.»¹⁶⁴

As fotografias de Adams revelam a devastação do mundo natural e demonstram ao mesmo tempo, a sua contínua demanda em descobrir aquilo que, nas suas próprias palavras, os artistas sempre procuraram celebrar nas suas obras: a beleza da vida. Adams consegue-o através de um intrincado jogo

¹⁶¹ ADAMS, Robert, *What We Bought: The New World – Scenes from the Denver Metropolitan Area, 1970-1974*. New Haven: Yale University Press, 2009, p. 5 (prefácio).

¹⁶² SZARKOWSKI, John, *The New West*, p. 9 (prefácio).

¹⁶³ *Ibidem*, p. 9.

¹⁶⁴ Robert Adams citado por WELLS, Liz, *Land Matters*, p. 47.

formal de luz, a matéria-prima por excelência da fotografia. As suas imagens revelam que um olhar mais atento e demorado permite transformar o mundo visível e encontrar significado mesmo nas coisas aparentemente mais mundanas ou insignificantes; e que, se olharmos com atenção e se formos pacientes, o mundo que nos rodeia ganhará um novo sentido e uma nova importância. Segundo Adams, «[...] caminhar ali, no silêncio e sob a luz, mudava tudo. Não precisava de operar uma alquimia — era uma oportunidade imperdível. Só precisava de estar receptivo.»¹⁶⁵ Encontramos nas imagens deste autor uma contemplação quase silenciosa e introspectiva do mundo: «As fotografias de naturezas-mortas diferem amiúde da vida mais pelo seu silêncio do que pela imobilidade dos seus assuntos. As fotografias de paisagens tendem a convergir com a vida [...]»¹⁶⁶

No prefácio à edição de *The New West*, John Szarkowski defende o seguinte:

«Como americanos que somos, ostentamos as cicatrizes do sonho da inocência. Nos nossos corações, ainda acreditamos que a única paisagem verdadeiramente bela é aquela desprovida de indícios humanos. Infelizmente, grande parte dos registos da nossa tenacidade neste continente serve para confirmar esta visão. Assim, para lavarmos o olhar desses deprimentes indícios, aventurámo-nos cada vez mais profundamente na imensidão selvagem, para lá da última paragem da diligência e do último motel, com o intuito de vermos e reclamarmos uma parcela do próprio jardim de Deus antes que os nossos conterrâneos chegassem e o devastassem.»¹⁶⁷

Adams reconhece que durante a realização do seu projecto *The New West* fora influenciado por Dorothea Lange no seu apelo à criação de um dossiê sobre a vida dos americanos durante a década de 1960, com uma ênfase particular na vida urbana e suburbana e no princípio estético de que esta investigação visual deveria concentrar-se naquilo que permanece. Ao contrário de Ansel Adams, que exclui o elemento humano nas suas fotografias de paisagem, em Robert Adams encontramos um posicionamento moral em relação à presença humana e ao progresso civilizacional.

No seu ensaio *Truth and Landscape*, Adams assinala que as fotografias de paisagem podem oferecer-nos três verdades: geografia, autobiografia e metáfora. Segundo Adams, a geografia, por si só, às vezes torna-se monótona; a autobiografia é frequentemente trivial, e a metáfora pode ser ambígua. No entanto, segundo o autor, quando unidas, essas três verdades intensificam-se e reforçam aquilo que todos nos esforçamos por manter intacto: «a paixão pela vida», como o próprio realça. Para Adams, é a coerência que define a beleza: «Se o verdadeiro objectivo da arte é, como agora acredito, a Beleza, então a Beleza que me diz respeito é a da Forma».¹⁶⁸ Adams defende que a fotografia tem uma relação especial

¹⁶⁵ Robert Adams em carta a Heinz Liesbrock, 25 de Agosto de 2009. Citado por LIESBROCK, Heinz, «Et In Arcadian Ego», ADAMS, Robert, *Gone*, Göttingen: Steidl, 2010 (posfácio).

¹⁶⁶ ADAMS, Robert, *Summer Nights*. Nova Iorque: Aperture, 2009 (prefácio).

¹⁶⁷ SZARKOWSKI, John, *The New West*, p. 5.

¹⁶⁸ ADAMS, Robert, *Beauty in Photography*. Nova Iorque: Aperture, 2005, p. 24.

com o Belo e que a beleza é sinónimo de coerência e da ordem universal subjacente à Natureza, cabendo aos artistas redescobrir e promover essa mesma estrutura natural.¹⁶⁹



Denver, Colorado, Robert Adams (1970).

Contrariamente aos princípios pós-modernistas que advogam que já não é possível um olhar inocente, as imagens de Adams denunciam uma certa sensação de desespero por tudo aquilo que já perdemos, mas denotam também esperança por aquilo que ainda permanece e uma recusa em abandonar a crença de ainda ser possível uma resposta emocional e comprometida. Mais do que um lamento ou um exercício formal de desespero, ou mesmo de nostalgia face àquilo que se perdeu, a obra de Adams denota crença num possível compromisso entre o mundo civilizado e o mundo natural, como o próprio refere na introdução do livro *Interiors 1974-1975*:

«As pessoas mudaram-se para aqui para desfrutar da natureza, mas descobriram que essa natureza era quase inacessível, a não ser aos fins de semana. Frequentemente, apenas um

¹⁶⁹ Até à invenção da fotografia, o uso da câmara escura era o meio técnico de eleição para a reprodução da paisagem, o que pressupunha uma transposição «pitoresca» do motivo retratado. O termo «pitoresco» deriva do italiano *pittresco* e significa «semelhante ou feito como uma pintura», numa referência às impressões subjectivas desencadeadas pela contemplação de uma cena paisagística. O conceito de «pitoresco» surgiu como um intermediário entre as ideias do Sublime e do Belo durante o desenvolvimento do Romantismo e proporcionou um contexto filosófico o debate das questões sobre os modos de representação, razão pela qual este modelo de representação dominava os discursos estéticos dos pioneiros da fotografia.

vislumbre dela era visível através da janela. A dificuldade seria viver no interior dessas casas. Estas divisões pareciam-me na sua maioria tristes, embora agora me dê conta dos indícios de ternura, por mais frágeis que fossem.»¹⁷⁰

As imagens de Adams revelam a sua devoção pela paisagem natural, mas evitam ser abertamente políticas, possuindo a rara capacidade de alterar e reorganizar a forma como vemos o mundo. Deste modo, a sua obra demonstra que a fotografia ainda detém o potencial de informar e de reflectir as nossas percepções, podendo mesmo influenciar e validar a nossa experiência do real; e que a arte, na sua plena fruição, possibilita uma experiência do real ao apelar à nossa sensibilidade e ao amplificá-la, despertando também respostas emocionais de difícil categorização.

¹⁷⁰ ADAMS, Robert, *Interiors 1974-1975*. Tucson: Nazraeli Press, 2006, p. 3.

3.4. O Real a Cores



U. S. 97, South of Klamath Falls, Oregon, Stephen Shore (1973).

Ao contrário da visão céptica entre o Homem e a Natureza veiculada pela maior parte dos fotógrafos participantes na exposição *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, Stephan Shore aparentava ser um observador mais neutro, direccionando o seu olhar para as superfícies da paisagem urbana e natural de um país que estava a desaparecer, criando assim uma crónica da sociedade norte-americana na década de 1970. Esse período é marcado por um revigorado interesse na exploração do real e dos assuntos do banal quotidiano e foi, nesse contexto, entre 1972 e 1973, Shore viajou pelo Sul dos Estados Unidos, percorrendo a famosa Route 66 entre Flagstaff e Chicago. Dessa viagem resultaria uma série de imagens intitulada *American Surfaces*, que viria a transformar-se num marco importante para a história da fotografia contemporânea. Enquanto a fotografia a preto e branco se prestava a um maior jogo formal, à abstracção e, por vezes, à nostalgia, Shore optou pelo uso da cor pois permitia-lhe um maior nível descritivo e informativo e, de certa forma, uma maior transparência — seguindo assim a linhagem de outros praticantes contemporâneos da fotografia a cores como William Eggleston, Joel Sternfeld ou mesmo Joel Meyerowitz.

Ao longo de *American Surfaces*, encontramos a estética do *snapshot*, não só em termos formais — composição com a intromissão de elementos estranhos à imagem, linhas distorcidas e enquadramentos pouco rigorosos —, mas também em termos técnicos: a qualidade das imagens denuncia a ausência de

um tripé, em virtude do uso de uma pequena máquina Rollei de 35mm de visor directo (precursora das máquinas *point-and-shoot*) e do uso da luz *flash* incorporada na câmara. Em termos formais, o que mais demarca este corpo de trabalho são os próprios motivos fotografados: retratos em *close-up*, quartos desolados e esparsamente decorados, refeições de *fast-food*, fachadas de lojas, carros, etc., numa estratégia estética em que o autor parece encontrar a essência das coisas nas suas superfícies, como o próprio defende: «[...] São muitas vezes os momentos e pormenores aparentemente insignificantes que nos ajudam a ligar o passado ao presente, e é através do reconhecimento comum da experiência vivida que compreendemos quem somos.»¹⁷¹



Perrine, Florida, November 11, 1977, Stephen Shore.

As imagens desta série foram reveladas num laboratório comercial da Kodak, pois a rapidez de processamento era um factor mais importante do que a própria qualidade da revelação. Shore defendia a estética do *snapshot* e a típica qualidade de impressão destes laboratórios como um elemento fundamental para a essência conceptual deste corpo de trabalho. Exposta pela primeira vez na Light Gallery, em Nova Iorque, *American Surfaces* representou um contraste acentuado com a estética perfeccionista e formal da fotografia que era considerada arte nesse período, o que de certo modo justifica a sua fraca recepção crítica. A série funcionava como uma espécie de *road movie*, em que o ritmo cinematográfico de vinte e quatro *frames* por segundo dá lugar ao ritmo pausado e singular de cada fotografia: a exposição de Shore apresentou cerca de 220 imagens impressas em tamanho padrão de 10x15cm. Nesta série, Shore mostrou-se pouco interessado em registar momentos particularmente

¹⁷¹ SHORE, Stephen, *American Surfaces*. Londres: Phaidon, 2005, p. 6.

intemporais ou sequer decisivos, sendo as suas imagens marcadas por uma mundanidade fortemente arreigada na experiência do dia-a-dia.



Church Street and Second Street, Easton, Pennsylvania, June 20, 1974, Stephen Shore.

American Surfaces e a série posterior, intitulada *Uncommon Places*, reflectem um olhar nostálgico e uma determinada idealização da paisagem americana, a qual chegou a ser um tema em voga na produção de Hollywood, em filmes como *Easy Rider* (1969), de Dennis Hooper, ou *Noivos Sangrentos* (1973), de Terrence Malick, entre outros. Se em *American Surfaces* prevalece uma sensação de imediatismo e liberdade formal (em resultado do uso da reduzida dimensão da máquina Rollei), na série *Uncommon Places* Shore passa a fotografar com uma máquina de grande formato 8x10, em que um maior rigor técnico e uma preparação mais prolongada de cada captura em virtude das dimensões físicas e do peso da máquina (o formato 8x10 implica obrigatoriamente o uso de um tripé) lhe possibilitam não só uma visão mais abrangente da paisagem, mas também um maior detalhe de informação em cada imagem, como o próprio artista argumenta:

«Quando via alguma coisa interessante, não precisava de fazer disso o cerne da imagem. Podia deixar esse pormenor algures na fotografia — o que é diferente de apontar para uma coisa e dizer: *observem isto!* Trata-se mais de dizer: observem este objecto que estou a criar. Trata-se de pedir ao espectador que aprecie não algo do mundo, mas a imagem em si.»¹⁷²

¹⁷² Stephen Shore citado em <http://www.labreamatrix.com/thePicture.html> (Consultado a 15 de Junho de 2015)



Beverly Boulevard and La Brea Avenue (21 June, 1975), Stephen Shore.

Um olhar atento permite-nos descobrir em Shore imagens repletas de ínfimos detalhes, envoltas num silêncio que evoca um enigma visual cuja decifração exige ao espectador o mesmo tempo e atenção que o fotógrafo dedicou à sua captação. Através da cor e de uma enorme profundidade de campo (e da conseqüente uniformidade de foco), estas fotografias provocam uma sensação de total transparência, em que todos os elementos são tornam igualmente relevantes, alcançando uma densidade de informação hiper-realista, como acontece na icônica imagem *Beverly Boulevard and La Brea Avenue (21 June, 1975)*. A dominar o primeiro plano, vemos o símbolo da Chevron e o cartaz STANDARD em letras garrafais num fundo azul forte, que se torna ainda mais carregado por via do contraste com o azul-claro do céu. O enquadramento permite-nos ver também carros em movimento ou estacionados no que parece ser uma oficina automóvel. A estrada prolonga-se até à linha do horizonte constituída pela cordilheira de montanhas no fundo da imagem. Através de um enquadramento rigoroso, a imagem forma uma complexa matriz de composição por via de uma grelha dinâmica de linhas horizontais e verticais e da multiplicidade de cartazes que se sobrepõem na superfície bidimensional da imagem numa intrincada exploração formal entre espaço, profundidade e superfícies. Para Shore, o acto de fotografar é uma forma de resolver problemas visuais, cabendo ao observador decifrar o próprio processo de construção da imagem:

«Creio que o que me ocorre quando estou a tirar uma fotografia é que estou a pensar, sem recorrer às palavras, como todos esses elementos se relacionam entre si, e estou a pensar,

novamente sem palavras, como encontrar um equilíbrio a partir de um ponto central da imagem, e, quando o encontro, esse ponto diz-me onde devo posicionar-me exactamente com a câmara.»¹⁷³

Os motivos pictóricos de Shore remetem-nos para a obra de Walker Evans, nomeadamente para a série *American Photographs*, mas também para os quadros do pintor norte-americano Edward Hopper, que, tal como Shore, nutre um enorme fascínio pelos motivos do vernacular arquitectónico da América: na obra de ambos, é comum vermos representações de estações de serviço, lojas, restaurantes, alpendres, entre outros motivos.



Gas, Edward Hopper (1940).

Shore defende que a exploração dos assuntos do banal quotidiano lhe permite edificar uma imagem da experiência do real; ou seja, a exploração sistemática de determinados temas ajuda-o a criar e a reforçar uma certa sensação de reconhecimento e familiaridade. Na sua obra, encontramos uma pletora de motivos do banal quotidiano que evocam a influência de vários autores, entre os quais Eugène Atget (as fotografias das montras criadas por Shore remetem para as fotografias que Atget criou de fachadas de lojas) e Walker Evans (a mesma abordagem documental da paisagem e do território americanos), ou mesmo Ed Ruscha. As imagens de Shore desafiam os nossos mecanismos de percepção e de apreensão do mundo:

«Uma obra pode significar muitas coisas ao mesmo tempo. Uma exploração do meio, uma exploração dos mecanismos de percepção e uma exploração de outros níveis psicológicos.

¹⁷³ *Ibidem.*

Creio que todos estes níveis operam em simultâneo através da obra, de maneira que não sinto necessidade de limitar aquilo que estou a fazer, e assim posso abordar todas estas coisas.»¹⁷⁴



Biloxi, Mississippi, William Eggleston (1972).

Tal como Shore, William Eggleston fazia parte de uma comunidade de fotógrafos que incluía nomes como Garry Winogrand, Lee Friedlander e Diane Arbus, que fotografavam quase exclusivamente a preto e branco. Independentemente da técnica utilizada, estes fotógrafos encontraram em John Szarkowski um acérrimo defensor que advogava a primazia da forma sobre o conteúdo. Embora Szarkowski admitisse que as fotografias estivessem inevitavelmente relacionadas com determinados factos e lugares, reivindicava que as imagens deveriam procurar transcender a mera condição figurativa e desligarem-se do contexto da sua produção. Tal como acontece com as imagens de Stephen Shore, o fascínio das imagens de Eggleston não é de fácil explicação ou teorização. Na sua recusa em capturar «instantes decisivos», Eggleston retira imagens do seu quotidiano e com elas constrói um catálogo visual de objectos ou lugares banais, mas que ao mesmo tempo se afiguram intemporais.

Apesar de Eggleston ter viajado e trabalhado por todo o mundo, a sua obra fotográfica alicerça-se sobretudo nas imagens que realizou nos Estado Unidos. O exemplo mais paradigmático é a sua monografia intitulada *William Eggleston's Guide* (constituída por imagens captadas no Mississippi, no

¹⁷⁴ Stephen Shore em conferência no MoMA de São Francisco,

in: <http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/484>. (Consultado em 22 de Fevereiro de 2015)

Tennessee, na Louisiana e no Alabama) publicada aquando da realização da exposição *Photographs by William Eggleston* no MoMA de Nova Iorque, em 1976, que inclui um prefácio da autoria de John Szarkowski. Szarkowski, então director do Departamento de Fotografia do MoMA, teve um papel fulcral no percurso de Eggleston, sendo o responsável pela selecção das setenta e cinco imagens da exposição e pelas quarenta e oito imagens que integram o livro, que funciona como uma espécie de *road map* americano, simulando a experiência de uma viagem não através das paisagens monumentais americanas mas da sua arquitectura vernacular. Estas fotografias funcionam como um importante contraponto aos motivos clássicos de representação pictorialista ou formalista, patentes em artistas como Edward Weston, Edward Steichen e Ansel Adams. Apesar de a exposição ter sido realizada numa instituição de renome como o MoMA, a obra fotográfica de Eggleston não granjeou consenso geral e o artista foi alvo de ataques veementes, tanto por parte da crítica especializada, como por parte de alguns dos seus pares. Ansel Adams, um dos grandes nomes da fotografia americana desse período, endereçou uma carta a Szarkowski na qual afirmava: «Considero que [as fotografias de Eggleston] têm pouca "substância". Para mim, parecem ser "observações" a flutuar no oceano da sua consciência [...] A maior parte delas não me suscita nada.»¹⁷⁵

Eggleston reconhecia a influência de mestres da fotografia a preto e branco como Walker Evans ou Henri Cartier-Bresson, desvalorizando, no entanto, a obra de Ansel Adams ou Edward Weston, como se depreende destas suas palavras:

«A fotografia a preto e branco que fazia no início da minha carreira era, na sua essência, designada fotografia artística, consistindo geralmente em paisagens pela mão de pessoas como Ansel Adams e Edward Weston. Mas as fotografias de pessoas como Adams não me interessavam. E o chamado fotojornalismo, as fotos que se viam em publicações como a revista *Life*, também não me interessava. Simplesmente não prestavam — não havia nada de artístico nelas. A primeira pessoa que respeitei imenso foi Henri Cartier-Bresson. E ainda hoje continuo a respeitá-lo.»¹⁷⁶

A primeira exposição de fotografia a cores do MoMA seria realizada em 1962, com o trabalho de Ernst Haas, um dos pioneiros da fotografia a cores. Em 1974, dois anos antes da exposição de Eggleston, o MoMA havia organizado uma exposição intitulada *Looking at photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*, na qual foram expostos os *slides* a cores de Helen Levitt, uma autora que, embora fosse reconhecida principalmente pela sua obra a preto e branco, também produziu um importante trabalho fotográfico a cores.

¹⁷⁵ Carta de Ansel Adams a John Szarkowski, *Southern Cultures*, Vol. 17, n.º. 2, 2011.

¹⁷⁶ William Eggleston em conversa com Harmony Korine, *Vanity Fair*, Dezembro de 2008.



New York, Helen Levitt (1971).

Em termos históricos, a exposição de Eggleston no MoMA em 1976 viria a confirmá-lo como precursor de autores como Stephen Shore, Joel Meyerowitz ou William Christenberry, entre outros, contribuindo para a legitimação da fotografia a cores como um meio válido de expressão artística. Num contexto onde a cor era já omnipresente — na imprensa escrita, na publicidade e na televisão —, o único espaço que continuava a ser-lhe vedado eram as esferas da fotografia artística, que tinha no preto e branco o seu porta-estandarte, e nos fotógrafos clássicos os seus mais acérrimos defensores.

Desde cedo que Eggleston revelou um enorme fascínio pela cultura popular e pela fotografia amadora, na qual a cor era a linguagem predominante. Um dos passatempos deste autor consistia em assistir à revelação de rolos de fotógrafos amadores num laboratório comercial onde um amigo seu trabalhava; talvez seja por esse motivo que, numa primeira leitura, as suas imagens aparentem ser *snapshots*, tal como eram realizados por milhares de fotógrafos amadores. Apesar deste fascínio por imagens anónimas, e apesar da enganadora aparência da estética *snapshot*, a escolha do sofisticado e complexo processo *Dye Transfer* para a impressão das imagens revela-nos Eggleston como um autor interessado na criação de uma hiper-realidade a cores: na sua interpretação pessoal e «poética», a própria cor transforma-se num assunto visual. Embora a fotografia a cores já existisse comercialmente desde a década de 1930, e apesar dos sucessivos aperfeiçoamentos técnicos permitirem já resultados bastante satisfatórios a nível das tonalidades e detalhe das imagens, a maior parte dos chamados fotógrafos artistas da década de 1960 e do início da década de 1970 continuavam a recusar a cor devido aos problemas implícitos no seu uso: diferentes tonalidades, demasiado contraste e a associação imediata às imagens comerciais ou editoriais. Curiosamente, Walker Evans, uma das maiores influências de Eggleston, considerava a fotografia a cores o meio ideal para fotografar os assuntos do banal quotidiano:

«[...] Invoco o seguinte num sussurro: a fotografia a cores é vulgar. [...] Quando o objectivo de uma imagem é precisamente a sua vulgaridade [...], só então a película a cores pode ser usada de forma válida [...] Quase sempre, a cor só pode ser usada com eficácia por um fotógrafo que seja um artista de gosto apurado.»¹⁷⁷

Ao contrário de Ansel Adams, Eggleston nunca se considerou um fotógrafo documental nem considerava as suas imagens como documentos, eximindo-se assim ao acérrimo debate entre formalismo estético e tradição documental.



Sumner, Mississippi, Cassidy Bayou in Background,
William Eggleston (1969-1970).

Com efeito, apesar de viver numa época marcada por tumultos sociais e constantes conflitos raciais, a obra de Eggleston não aborda nenhum destes temas em específico, embora um observador mais atento possa encontrar sugestões sociais nas suas imagens — por exemplo, em *Sumner, Mississippi, Cassidy Bayou in Background* vemos duas figuras que, embora semelhantes na postura corporal, denotam classes sociais bastante distintas e uma relação de hierarquia (as pessoas na fotografia são, na realidade, um tio de Eggleston e um empregado de longa data da família). Numa outra imagem, *Untitled (Neon Confederate Flag) from the Troubled Waters*, vemos a bandeira da confederação sulista, mas Eggleston parece

¹⁷⁷ Walker Evans citado por KRONEMBERGER, Louis, *Quality; Its Image in the Arts*. Nova Iorque: Atheneum, 1969, p. 208.

mais interessado no seu potencial estético, por via dos néones a azul e a vermelho, do que em estabelecer qualquer leitura da bandeira enquanto símbolo de nacionalismo. Apesar da forte presença do Sul nas suas fotografias, Eggleston recusa que as suas imagens sejam interpretadas como uma mera ilustração de determinado assunto ou de um contexto geográfico específico, defendendo que se trata sempre de uma visão subjectiva: «Pessoalmente, não vejo nada de sulista nesta imagem em particular. Não a vejo como uma dessas fotografias tiradas no Sul. É o que acho. Mas, claro, vivo lá, sou de lá — do Sul dos Estados Unidos. Portanto, não me parece ser um lugar estranho.»¹⁷⁸



Untitled (Neon Confederate Flag) from the Troubled Waters,
William Eggleston (1971-1973).

Na sua obra, o engenho técnico é relegado para um plano secundário, dá lugar à criatividade e à espontaneidade, por via de um processo que, à semelhança da popularização da marca Kodak, quase pode ser designado como um processo «kodakiano» de democratização da imagem. Ao fotografar desta forma democrática, Eggleston recusa-se a criar hierarquias e defende a sua obra como um todo:

«Também nunca tive fotografias favoritas. Ou assuntos. Tenho por disciplina tratar tudo com a mesma igualdade — "democraticamente", como eu costumava dizer [...] Partia do princípio de que iria trabalhar com este material de que dispunha no momento e me

¹⁷⁸ Stephen Shore citado por KIVLAN, Anna Karrer, «An eye for vulgarity: how MoMA saw color through Wild Bill's lens», *in*: <http://issuu.com/bintphotobooks/docs/173314799>

esforçaria ao máximo para o descrever por via da fotografia, sem pretender tecer qualquer comentário particular sobre o seu grau de qualidade ou se eram ou não do meu apreço. Esse material estava simplesmente ali e interessava-me. É isso o que faço ainda hoje.»¹⁷⁹

A década de 1980 foi muito importante para Eggleston, não só porque o seu trabalho começou a ser reconhecido internacionalmente, mas também porque durante este período produziu novas séries de imagens, entre as quais *The Louisiana Project* (1980), *Southern Suite* (1981) e *Graceland* (1984). Em 1989, foi editada uma das suas mais importantes monografias, *The Democratic Forest*,¹⁸⁰ um registo visual de uma viagem imaginária através da América, apresentada como uma *road trip* fictícia que constrói uma intrincada narrativa autobiográfica. Ao longo da sua prolífica carreira, Eggleston foi capaz de compreender e explorar as especificidades próprias do seu *medium* ao organizar as suas imagens como ensaios visuais, quer inserindo-as numa série temática, quer apresentado-as isoladamente, permitindo ao espectador a possibilidade de associações livres entre imagens diferentes, como o próprio autor chegou a referir: «O seu significado está diante dos nossos olhos, na impressão fotográfica ou no slide».¹⁸¹ A exploração dos motivos do real dava origem a imagens que não se limitavam a questionar o mundo de uma forma analítica, factual e distanciada do espectador, mas permitindo-lhe uma maior identificação, reconhecimento e interpretação. Para Eggleston, todas as coisas detêm igual importância. Neste sentido, o seu maior contributo para a fotografia foi precisamente o conceito de *câmara democrática*, segundo o qual os motivos do banal quotidiano constituem fontes de inspiração e de criação. Ao assumir um olhar quase inocente e directo sobre o mundo, Eggleston foi precursor de autores que passariam a abordar a fotografia como um meio para trabalhar o real e os motivos do banal quotidiano nos seus processos artísticos.

¹⁷⁹ William Eggleston em conversa com Harmony Korine, *Vanity Fair* (Dezembro de 2008).

in: <http://www.interviewmagazine.com/art/william-eggleston/> (Consultado a 10 de Janeiro de 2016)

¹⁸⁰ Esta monografia seria posteriormente reeditada em 2015 pela editora Steidl, numa versão revista e completa, composta por dez volumes e contendo mais de mil fotografias retiradas de um corpo de trabalho de mais de doze mil imagens produzidas por Eggleston durante a década de 1980.

¹⁸¹ William Eggleston em conversa com Harmony Korine, *Vanity Fair* (Dezembro de 2008).

CAPÍTULO IV

Do Verosímil ao (Im)possível

4.1. Do Pictórico ao *readymade*



Untitled (Donkey), Paola Pivi (2003).

A recuperação dos motivos da pintura e da escultura que se operou por volta de 1940 foi fundamental para o surgimento de correntes artísticas mais radicais que culminariam nos discursos pós-modernistas e, mais precisamente, na Arte Conceptual. O final da década de 1960 e o início da década de 1970 também viriam a ser marcados por uma profunda mudança no paradigma da fotografia urbana nos Estados Unidos. A estética da fotografia urbana de 35mm, celebrada por autores como Robert Frank, William Klein ou Garry Winogrand, deu lugar a uma nova estética que era mais formal, menos dependente do instante da sua realização, menos instintiva e mais cerebral. Os artistas começaram a explorar novos meios e novas soluções para as suas práticas, recorrendo à fotografia e ao vídeo como ferramentas privilegiadas para a rejeição de princípios modernistas como o artifício e formalismo estético. Este posicionamento serviria de base para aquilo que os críticos viriam a definir como o pós-modernismo, definido por um importante reposicionamento da função e da importância da arte na cultura popular. A fotografia impôs-se como a ferramenta ideal para a concretização dos propósitos conceptuais desta nova vaga de artistas, pois era um meio de fácil reprodução e manipulação e permitia técnicas de apropriação, sobreposição ou fragmentação, revolucionando assim a própria natureza da prática fotográfica. Muitos destes artistas recusavam ser reconhecidos como fotógrafos, evitando mesmo serem associados a qualquer corrente ou tradição da fotografia e optando por adoptar a cultura das massas e a omnipresença

das imagens — desde as revistas ilustradas à televisão e ao cinema — como ponto de partida para as suas criações. Um dos conceitos do pós-modernismo era precisamente este hibridismo, esta mistura de meios, por oposição à ideia modernista do meio como sendo a mensagem (a pintura a referenciar-se a si própria, a fotografia a referenciar-se a si mesma), como argumenta a ensaísta Rosalind Krauss:

«No âmbito do pós-modernismo, a prática não é definida em relação a um determinado meio [...] mas em relação às operações lógicas dependentes de um conjunto de termos culturais, para os quais qualquer meio — fotografias, livros, espelhos ou esculturas — poderia ser usado.»¹⁸²

A década de 1970 é marcada por uma forte disseminação da fotografia como meio de eleição (juntamente com o vídeo) para a documentação de inúmeras práticas artísticas, destacando-se os trabalhos de autores como Cindy Sherman, Laurie Simmons, John Baldessari, James Welling, David Hockney, Robert Rauschenberg, Ed Ruscha, Sherrie Levine, John Baldessari ou Richard Prince. Este último é um caso paradigmático do artista pós-modernista que trabalha a partir das imagens de outros, refotografando e recontextualizando essas imagens independentemente do seu contexto original. A matéria-prima para o seu trabalho é a cultura popular, pois apropria-se de imagens retiradas de revistas, da televisão ou do cinema, seleccionando delas pequenos pormenores ou alterando-lhes a escala original, como fez na sua série *Cowboys* (1980-1992), onde se apropriou da figura icónica do *cowboy* da Marlboro. Nesta série, Prince questiona a função e o valor das imagens quando isoladas do contexto ao qual pertencem, interpelando assim o sentido de criar novas imagens quando vivemos já numa sociedade hipersaturada de imagens.



Untitled (Cowboy), Richard Prince (1989).

¹⁸² KRAUSS, Rosalind, «Sculpture in the Expanded Field», *October* 8 (1979), p. 42.

A apropriação ou manipulação de imagens não foi uma invenção exclusiva do pós-modernismo, dado que derivou de algumas experimentações surgidas dos movimentos modernistas ao longo do século XX. O movimento europeu vanguardista da Internacional Situacionista no final da década de 1950 foi marcado por uma crítica acérrima à sociedade consumista, inspirando-se nos escritos de Guy Debord, principalmente no seu livro *A Sociedade do Espectáculo*. Este movimento artístico procurou subverter a profusão de imagens nos *media* através da apropriação e reutilização de imagens da cultura popular e do vernacular arquitectónico em contextos que evidenciavam a superficialidade e a hipocrisia dos meios publicitários e televisivos. Em Inglaterra, o movimento artístico Independent Group, do qual faziam parte artistas como John McHale, Nigel Henderson e Richard Hamilton, seria precursor da Pop Art. Estes artistas adoptaram os princípios da Internacional Situacionista e procederam a uma sistemática reapropriação e colagem de imagens, numa atitude claramente antiacadémica e de renúncia dos temas clássicos de representação, sendo o anonimato autoral e a efemeridade das obras uma das suas características mais distintivas.



Just what is it that makes today's homes so different? Richard Hamilton (1956).

A obsessão pelas imagens num período fortemente marcado pela agitação política, social e artística deu origem a uma cultura visual da qual surgiria a Pictures Generation. Para os Picture Artists, entre os quais encontramos nomes importantes como Cindy Sherman, Laurie Simmons, Louise Lawler ou Sherrie Levine, a fotografia era um importante meio de experimentação. O trabalho de Cindy Sherman, em particular, pode ser definido como uma intersecção entre a memória colectiva e a memória

pessoal, recorrendo a artista a temas da sua época, como o *film noir* na sua seminal série *Untitled Film Stills* (1977-1980). Por seu turno, nas suas séries *After Edward Weston* e *After Walker Evans*, Sherrie Levine refotografou as fotografias de Edward Weston e Walker Evans e apresenta-as como originais seus, pois advogava que o público em geral parecia mais familiarizado com as reproduções do que com as imagens originais. Tanto para Sherman como para Levine, as imagens funcionavam como exercícios epistemológicos sobre o modo como vivemos e criamos a nossa própria realidade por via de uma intermediação visual que raramente é experienciada na primeira pessoa.

Para muitos dos artistas da Pictures Generation, era o próprio espectador que deveria completar as obras de arte através das suas próprias experiências e interpretações. Esta ideia invoca a influência de Roland Barthes, que acreditava que a autoria individual já não existia e que era a própria sociedade que atribuía significado às obras. No seu manifesto intitulado *A Morte do Autor*, de 1967, Barthes questiona a possibilidade de existência de qualquer originalidade ou autenticidade ao afirmar que qualquer texto (ou imagem), mais do que conter um significado derivado de uma voz singular, faz parte de um corpo de citações, e que estas, por sua vez, são referências de outros textos. Para alguns críticos, este posicionamento conceptual representou o fim do modernismo e o início da mercantilização da arte moderna, além de exercer uma forte repercussão nos movimentos pós-modernistas, em que os artistas procuravam desafiar as noções tradicionais de individualidade e autoria, tornando cada vez mais ténue a separação entre a arte e a cultura popular.

Este período também é marcado pelo estilo designado por fotorrealismo, que dedica especial atenção aos temas da arquitectura vernacular e do banal quotidiano.



Double Self-Portrait, Richard Estes, óleo sobre tela (1976).

A corrente do fotorrealismo teve o seu apogeu na década de 1970, sobretudo nos Estados Unidos, e nela destacam-se autores como Chuck Close, Don Eddy, Richard Estes, Ralph Goings, Robert Bechtle, Audrey Flack, Denis Peterson ou Malcolm Morley. O termo fotorrealismo é uma referência aos pintores cujos trabalhos tinham como base fotografias projectadas sobre as telas de forma a serem reproduzidas com elevada precisão, ao ponto de muitas destas pinturas chegarem a ser confundidas como verdadeiras fotografias. Esta precisão resultava do uso da *airbrush*, que curiosamente era mais usada para o retoque de fotografias. O fotorrealismo é contemporâneo de outros movimentos que marcaram a segunda metade do século XX, como a Arte Conceptual, a Pop Art e o Minimalismo, apresentando como traço comum um forte interesse pelos motivos do real. Por sua vez, os artistas da Pop Art adoptaram uma atitude menos condenatória em relação à «sociedade do espectáculo», integrando-a na sua arte e apropriando-se de imagens de jornais e revistas sensacionalistas (os chamados tablóides), reforçando assim a omnipresença da imagem fotográfica. Artistas como Andy Warhol, Robert Rauschenberg ou Roy Lichtenstein integraram na sua obra temas da iconografia popular americana, trazendo para a sua arte símbolos como a bandeira americana ou os logótipos de grandes marcas comerciais como a *Coca-Cola* ou a *Brillo*.

Desde o advento da fotografia que os artistas usaram a fotografia como ponto de partida para as suas pinturas, mas ocultavam esse facto pois consideravam a fotografia um mero suporte de valor inferior ao engenho artístico e à técnica da pintura. Conscientes da omnipresença da imagem na vida moderna, os fotorrealistas assumiam a fotografia como o meio privilegiado para as suas criações, num posicionamento conceptual que evocava o seminal ensaio *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, de 1936, em que Walter Benjamin questionava o posicionamento do autor em relação aos meios de produção, bem como o posicionamento das artes dentro da esfera dos *mass media*. Benjamin debatia também a noção de original e de reprodução, defendendo que, na sua essência, a obra de arte sempre fora reproduzível e que todos os artefactos podiam ser imitados ou reproduzidos.

A reprodução técnica da obra de arte representou um processo novo que se foi desenvolvendo ao longo da história e cujo aperfeiçoamento técnico viria a levantar novos problemas como a perda da aura da obra original. Segundo Benjamin, mesmo na reprodução mais perfeita há sempre um elemento ausente: o aqui e agora da obra de arte, a sua existência única no lugar em que se encontra. Segundo Benjamin, no momento em que o critério da autenticidade deixava de ser aplicado à produção artística, toda a função social da arte era transformada. O movimento do fotorrealismo veio questionar as noções vigentes da percepção do real dado que os artefactos dos fotorrealistas consistiam na reprodução de um real que, por seu turno, derivava de uma cópia (fotografia). Com efeito, muitos dos artistas deste movimento procuravam introduzir certos efeitos da fotografia, como distorções ópticas ou o desfoque pontual, em determinadas áreas da imagem. Embora a imagem aparentasse um grande realismo, permanecia distante do real devido à sua dependência da imagem original, levantando-se assim a questão da complexa relação entre o real e o artificial, a qual originou uma necessidade premente de novos

discursos sobre a natureza da fotografia que permitissem reavaliar as imagens na sua natureza autónoma, para além do seu referente, valorizando assim a capacidade intrínseca da fotografia em potenciar o real.

A apropriação e valorização do vernáculo arquitectónico por parte da fotografia tornou-se um tema comum durante este período. A obra do artista norte-americano Dan Graham é um exemplo paradigmático desta exploração do real enquanto assunto artístico, ao reequacionar a natureza da linguagem fotográfica enquanto arte e documento, nomeadamente através da sua série *Homes for America*, de 1966.



Homes for America, Dan Graham (1966-1967).

Recorrendo a uma pequena máquina amadora *Instamatic* da Kodak, Graham procedeu à catalogação dos novos complexos habitacionais suburbanos de Nova Jérсия, num registo documental puramente fotográfico, mas eivado de um olhar crítico sobre as políticas sociais e culturais da década de 1960 na América. Nesta série, o autor procede a uma exploração visual da tipologia arquitectónica de casas típicas dos subúrbios, cuja monotonia arquitectónica, aparentemente reproduzida *ad infinitum*, era apenas quebrada pelo uso da cor nas respectivas fachadas. Ao fotografar estas casas pré-fabricadas como um exemplo de arquitectura estereotipada, Graham elevou a arquitectura mundana a um novo patamar estético e conceptual, sobretudo por via de uma elaborada sátira às formas estandardizadas da arquitectura vernacular, atribuindo a estas construções uma aura escultórica. A sua premissa inicial consistiu em apresentar estas fotografias sob a forma de um *slide-show* no âmbito de uma exposição intitulada *Projected Art*, que teve lugar no Finch College Museum of Art, em Nova Iorque. Graham tinha

Curiosamente, apesar do seu propósito de subversão da materialidade do objecto artístico, a peça de Graham acabou por se tornar ela própria um objecto expositivo, sendo apresentada ou comercializada em diferentes formatos sem qualquer menção ao texto original. A propósito da série *Homes for America*, Jeff Wall escreve o seguinte no seu ensaio intitulado *Marks of Indifference*: «Este modelo é uma paródia, uma imitação meticulosa e distanciada, cuja finalidade é questionar a legitimidade do seu original, e assim legitimar-se a si próprio como arte.»¹⁸⁴ É precisamente por recusar assumir-se como obra de arte, mas acabando por adquirir esse estatuto de um modo quase «acidental», que a série *Homes for America* se transformou numa obra seminal na arte contemporânea. A este propósito, David Company comenta o seguinte:

«Com a sua promessa inicial de não-arte há muito desaparecida, mas com o cerne desse potencial ainda latente no *layout* da página, tornou-se "uma obra de história de arte" singular, por assim dizer. Faz desabar os contextos, bem como as distâncias, entre a obra e o comentário, mas reconhece, de certa maneira, que os contextos nunca poderiam ser iguais. Ao mesmo tempo, a sua insistência num tema popular sublinha a renúncia que tantas vezes eleva a publicação de arte e a separa da cultura consumista em geral.»¹⁸⁵

Com efeito, enquanto ensaio fotográfico, cada imagem de Graham detém a mesma importância, o que significa que a estas imagens não possuíam autonomia nem valor comercial enquanto artefactos isolados. Curiosamente, até 1960, a fotografia ainda não era colecionável nos moldes que conhecemos hoje. No entanto, graças ao advento do fotoconceptualismo,¹⁸⁶ a fotografia como suporte visual artístico beneficiou de um *boom* comercial em resultado da procura por parte de instituições públicas e de colecionadores privados. Segundo Wall,

«a fotografia só poderia emergir socialmente como arte no momento em que os seus pressupostos estéticos parecessem estar submetidos a uma crítica radical e fulminante, uma crítica que aparentemente visava impedir qualquer estetização adicional do *medium* ou qualquer tentativa de o dotar de um maior estatuto artístico. O fotoconceptualismo abriu caminho para uma aceitação total da fotografia enquanto arte — arte autónoma, burguesa e colecionável —, em virtude da insistência para que este *medium* pudesse ser privilegiado e tornar-se assim a negação de toda essa intenção artística. Ao ser essa negação, são quebradas as derradeiras barreiras.»¹⁸⁷

¹⁸⁴ WALL, Jeff, «Marks of Indifference», *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003, p. 38.

¹⁸⁵ COMPANY, David, *Rewriting Conceptual Art*. Londres: Reaktion Books, 1999, pp. 123-124.

¹⁸⁶ Movimento artístico originado em Vancouver, no Canadá, nas décadas de 1960 e 1970. Caracterizava-se pelo uso de imagens em grande formato, dotadas de uma *mise-en-scène* rigorosa e estilizada. O termo fotoconceptualismo foi usado para descrever o estilo fotográfico de uma geração que incluía autores como Jeff Wall, Rodney Graham, Ken Lum, Ian Wallace, Stan Douglas, Roy Arden ou Scott McFarland.

¹⁸⁷ WALL, Jeff, «Marks of Indifference», *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, p. 35.

Servindo-se da obra de Andy Warhol como exemplo, Jeff Wall reivindicava que o conceito de artista como produtor qualificado deveria ser substituído pela noção do artista enquanto um consumidor de *gadgets* de produção de imagens, ou seja, propunha uma desvalorização do engenho do autor. Esta noção libertaria os artistas das limitações impostas pela técnica, permitindo-lhes escolher o *medium* independentemente das respectivas mestrias e sempre de forma a servir os seus interesses conceptuais. Segundo Wall, era possível testar o meio em relação aos seus elementos indispensáveis, sem pôr de lado a representação e procurando formas de legitimação das imagens que demonstrassem a ausência das marcas convencionais da distinção pictórica desenvolvida por grandes autores como Eugène Atget ou Diane Arbus, numa transgressão dos limites entre arte «refinada» e arte «vulgar», entre artistas e o resto das pessoas, entre «arte» e «vida». A fotografia surgia marcada por esta dualidade aparentemente inconciliável: compelida a ser anti-estética mas, em simultâneo, ambicionando alcançar uma legitimação estética.



Walking a Circle in Mist Scotland, Richard Long (1986).

O *readymade* surgiu associado a uma ideia de reducionismo e aos princípios da Arte Minimalista no final da década de 1950. A pintura e a escultura eram assim associadas a um novo estatuto que o artista Don Judd designaria por *objectos específicos*: objectos genéricos que procuravam assumir-se como uma nova forma de arte — a arte como tal. Apesar de professarem o contrário Judd e outros artistas como Dan Flavin, Carl Andre mantiveram-se sempre próximos dos cânones da escultura, ao passo que artistas como Sol Lewitt, Lawrence Weiner, Michael Baldwin ou Joseph Kosuth adoptaram o conceito

de *objectos específicos* num sentido que ultrapassava a esfera meramente material e aplicaram-no ao conceito genérico de arte. O conceito de *readymade* e a sua tentativa de se afastar dos cânones tradicionais de representação e das artes descritivas tornar-se-iam centrais para este grupo de artistas ao atestarem o potencial de cada objecto em transcender a sua condição utilitária e adquirir um novo valor artístico. A natureza do *readymade* não era descritiva mas centrava-se no objecto em si e, segundo as formas canónicas, aproximava-se dos discursos estéticos da escultura. No entanto, os *readymades* não podem ser reduzidos a meras peças escultóricas, pois trata-se de objectos que transcendem as classificações tradicionais e funcionam como um discurso ou prática artística em si. Este posicionamento conceptual teve profundas repercussões nos novos discursos fotográficos em que os motivos do banal quotidiano passaram a revestir-se de um novo potencial estético: o tradicional objecto artístico podia agora dar origem a novas formas de expressão artística, em que o próprio texto podia suplantar ou substituir o objecto (tela, escultura, etc.).



One and Three Chairs, Joseph Kosuth (1965).

Um exemplo paradigmático deste tipo de práticas é o trabalho *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth, que atribui igual importância à palavra (a transcrição da definição do termo «cadeira»), ao objecto físico em si (a cadeira) e à sua representação (a fotografia). Autores como Sol Lewitt ou Lawrence Weiner, entre outros, aliam a palavra à imagem nas suas práticas artísticas, sempre numa relação complementar que tenta tirar partido do carácter inerentemente social da palavra e da fotografia em si. De igual modo, ao recorrer às palavras nas imagens, ou ao usar as fotografias para ilustrar

conceitos, Ed Ruscha parecia negar o poder narrativo das imagens e reduzi-las à sua função utilitária ou ilustrativa:

«Tive aquela visão de ser um grande repórter quando realizei a série das estações de serviço [...] Era uma forma simples e directa de registar as notícias e reportá-las. Creio que essa é uma das melhores formas de apresentar o que existe no mundo exterior. Não era minha intenção ser alegórico, ou místico, ou algo do género.»¹⁸⁸

Uma das características da arte conceptual era a tentativa de desmaterialização do objecto artístico recorrendo a materiais baratos e acessíveis, e daí que a fotografia se impusesse como um meio de eleição, não só devido à sua fácil reprodução, mas também devido à sua massificação na cultura popular. Artistas plásticos como John Baldessari, Marcel Broodthaers ou Bruce Nauman viriam a explorar o potencial narrativo do uso da palavra em conjugação com as imagens. O uso de legendas ou a sobreposição de textos sobre as imagens tornar-se-iam práticas comuns no âmbito deste enquadramento conceptual, conferindo assim novas leituras e significados às imagens para além do seu potencial visual. Segundo David Company,

«o exame rigoroso da fotografia mundana do conceptualismo foi levado a cabo sobretudo por artistas que, na maioria dos casos, nada se importavam com o *medium* tal como ele é definido pelos critérios modernistas. Para muitos, a fotografia parecia ser o melhor meio para atingir diversos fins e a crítica da fotografia de arte especializada era quase um seu subproduto.»¹⁸⁹



Actual Size, Ed Ruscha, 1962.

¹⁸⁸ BRUNON, Bernard, «Ruscha as a Publisher», *Leave any information at the signal*. Massachusetts: The MIT Press, 2002, p. 41.

¹⁸⁹ COMPANY, David, *Rewriting Conceptual Art*. Londres: Reaktion Books, 1999, p. 123.

Estas propostas exigiam que os artistas repensassem as suas práticas artísticas e procurassem o seu assunto fora do âmbito daquilo que era considerado arte, adoptando assim um novo paradigma artístico que estabelecesse relações com o mundo e com a sua própria experiência do real e dos motivos do banal quotidiano. A este propósito David Company argumenta o seguinte:

«Enquanto continuava a formular novas questões e evitava os *media* carregados de história, o conceptualismo projectou a sua sombra sobre o pequeno, mas bem defendido, território da fotografia de arte, permitindo que ele fosse marginalizado pela prática artística de vanguarda no virar da década de 1970. Foi por diversas razões que a fotografia se tornou o *medium* de eleição na transição do esteticismo para uma preocupação com o estatuto e a função social da arte.»¹⁹⁰

De facto, as vanguardas ocidentais perspectivavam a fotografia e o cinema como um sistema de representação ou como uma ferramenta de transformação social (em oposição, por exemplo, à pintura, ao desenho ou à escultura), desencadeando o debate sobre as funções da fotografia. Segundo Wall,

«a peculiar, embora familiar, ambiguidade política das manifestações artísticas experimentais em torno do Conceptualismo, sobretudo no contexto de 1968, é o resultado da fusão, ou mesmo confusão, de tropos de fotografia artística com aspectos da sua crítica. Longe de ser uma anomalia, esta fusão reflecte precisamente a estrutura interna da fotografia como meio potencialmente vanguardista ou mesmo neovanguardista. Isto implica que as novas formas de prática e experimentação fotográficas nas décadas de 1960 e 1970 não derivaram exclusivamente de uma revisitação das tendências anti-subjectivistas e anti-formalistas.»¹⁹¹

A arte conceptual é especialmente rica em produtos que exploram as questões da linguagem. As obras de vultos como Douglas Huebler, Robert Smithson, Bruce Nauman, Richard Long ou Joseph Kosuth denotam a influência de abordagens prévias como a factografia, entre outras abordagens mais formalistas já presentes nas obras dos seus precursores nas décadas de 1940 e 1950. Os produtos e as acções deste período apresentam semelhanças com outras manifestações artísticas como o Minimalismo, a Land Art ou as *performances* do movimento Fluxus, sobretudo através da exploração da questão da desmaterialização do objecto artístico, que em muitos casos passou a assumir uma natureza efémera, sendo a sua permanência e materialidade asseguradas através da reprodução fotográfica. Para os artistas conceptuais que marcaram o contexto artístico das décadas de 1960 e 1970, a fotografia revelou-se a ferramenta de eleição enquanto meio de registo de acções efémeras: *performances*, *happenings*, instalações temporárias, etc. Artistas como os americanos Robert Smithson ou Richard Long, entre muitos outros, recorreram inicialmente à fotografia como meio de documentação das suas *performances* ou de registo visual de esculturas efémeras, mas acabaram por adoptar a fotografia como um meio em si. Hoje, o seu legado artístico é reconhecido e promovido sobretudo através da sua reprodução fotográfica.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 123.

¹⁹¹ WALL, Jeff, «Marks of Indifference», *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, p. 34.

Segundo Wall, a fotografia é um inevitável processo de representar aparências. As imagens de artistas como Smithson, Long ou mesmo Bruce Nauman permitem-nos analisar de que modo a ideia de *documentação* mudou ou foi apropriada por parte dos artistas conceptuais. Uma vez que estas *performances* eram realizadas especificamente para ficarem registadas em fotografia ou em vídeo, este registo documental passou a estar inevitavelmente associado à ideia de encenação ou simulacro. Um dos exemplos mais paradigmáticos do uso da fotografia enquanto documento artístico talvez seja a imagem *Leap into the void*, de Yves Klein, na qual o artista regista uma *performance* que posteriormente seria adulterada através da montagem fotográfica: a sua condição de mero meio de reprodução do real era assim ultrapassada, impondo-se como um meio de criação de um novo real.



Leap into the Void, Yves Klein (1960).

Em Outubro de 1960, Klein contratou os fotógrafos Haru Shunk e Jean Kender para realizarem uma série de imagens que supostamente reencenavam um salto — a partir de uma janela de um segundo andar de um prédio — que o artista afirmava ter realizado no princípio desse ano. Na verdade, a fotografia é composta por duas imagens: na primeira, vemos o artista saltar para uma lona suportada por um grupo de pessoas, e a segunda apresenta uma vista da rua, resultando a montagem das duas numa imagem alegadamente documental.



Leap into the Void (negativos originais).

O facto de muitos destes artistas não terem uma formação clássica em fotografia obrigava à edificação de novos discursos visuais libertos dos maneirismos dominantes da fotografia mais clássica. A fotografia surgia então como o principal meio de comunicação das novas práticas artísticas, contribuindo para a sua inevitável validação na esfera das artes, como David Company argumenta:

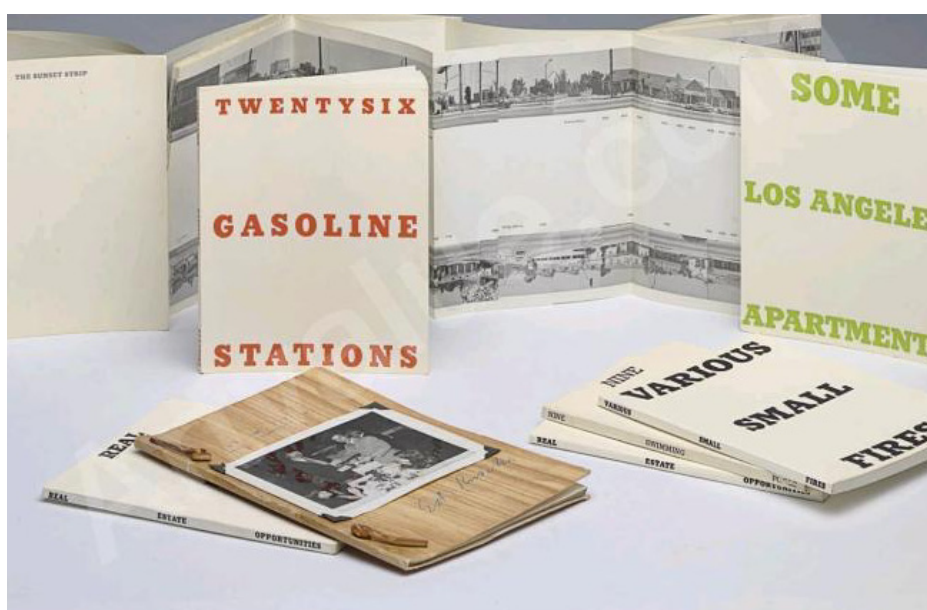
«O entendimento da fotografia por parte da arte bifurcou-se claramente no momento em que a sua pluralidade radical começou a persistir. Embora actualmente se atribua ao Conceptualismo um lugar cada vez mais importante (se bem que obscurecido) nas novas histórias de arte, não admira que ele raramente se inscreva nas histórias de arte dominantes que defendem a pureza contra uma esmagadora maré de utilização. Isso é um sintoma da distinção problemática entre fotógrafos de arte e artistas que usam a fotografia.»¹⁹²

O cerne do problema residia não no questionamento da validade dos discursos inerentes à prática de determinados fotógrafos, mas nos próprios mecanismos teóricos usados pela crítica especializada para validar certas práticas artísticas. Partindo deste pressuposto, torna-se fundamental analisar os diferentes modos de validação da prática artística, tomando como exemplo ilustrativo a obra fotográfica de Ed Ruscha.

¹⁹² CAMPANY, David, *Rewriting Conceptual Art*, Londres: Reaktion Books, 1999, p. 129.

4.2. Ed Ruscha: o Não-Fotógrafo

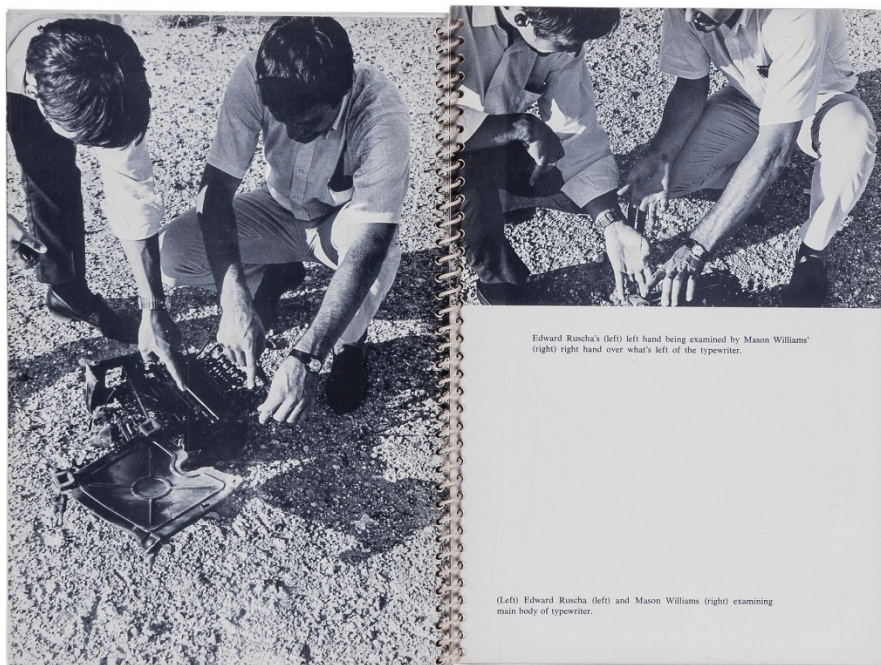
A obra de Ed Ruscha é paradigmática desta problemática da aceitação do valor intrínseco da fotografia e não como um mero instrumento ao serviço de determinadas ideias ou conceitos. A exploração do real é um dos motivos da sua primeira publicação, intitulada *Twenty-six Gasoline Stations*, de 1962, uma série de fotografias de estações de serviço situadas entre Los Angeles e Oklahoma. As suas fotografias não apresentavam qualquer pretensão artística, assemelhando-se mais ao levantamento visual de um topógrafo ou agente imobiliário na aparente neutralidade das composições e na ausência de um motivo específico para a criação destas imagens.



Uma selecção de livros de artista publicados por Ed Ruscha.

Este livro pertence a uma série produzida entre 1960 e 1970, que inclui os títulos *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Thirty-four Parking Lots in Los Angeles* (1967) e *Real Estate Opportunities* (1970). Existem semelhanças relativas entre os assuntos tratados por Ruscha e o motivo do banal *pop* explorado por artistas seus contemporâneos como Andy Warhol ou John Baldessari. Neste conjunto de publicações, Ruscha explora a arquitectura e a paisagem urbanas de Los Angeles, procurando diluir a fronteira entre a cidade e a periferia através de uma complexa alegoria visual da paisagem pós-urbana marcada pelo betão de novos complexos de escritórios e habitações. Ruscha apropriava para a sua obra temas da cultura popular como a arquitectura vernacular (por exemplo, na publicação *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, de 1968), a exploração das iconográficas palmeiras de Los Angeles em *A Few Palm Trees* (1971), ou ainda através de fotografias de cactos em *Colored People* (1972). Nas suas imagens de avenidas, estações de serviço e estradas, este autor revelava o seu fascínio pelo tema da paisagem urbana americana

e pelo ideal de vida *on the road* celebrado por fotógrafos como Robert Frank em *The Americans* ou por escritores da Beat Generation como Jack Kerouac e Allen Ginsberg. A influência destes movimentos artísticos e literários é particularmente visível na sua publicação *Royal Road Test* (1967), que documenta a destruição de uma máquina de escrever Royal que tinha sido atirada de um carro em movimento.



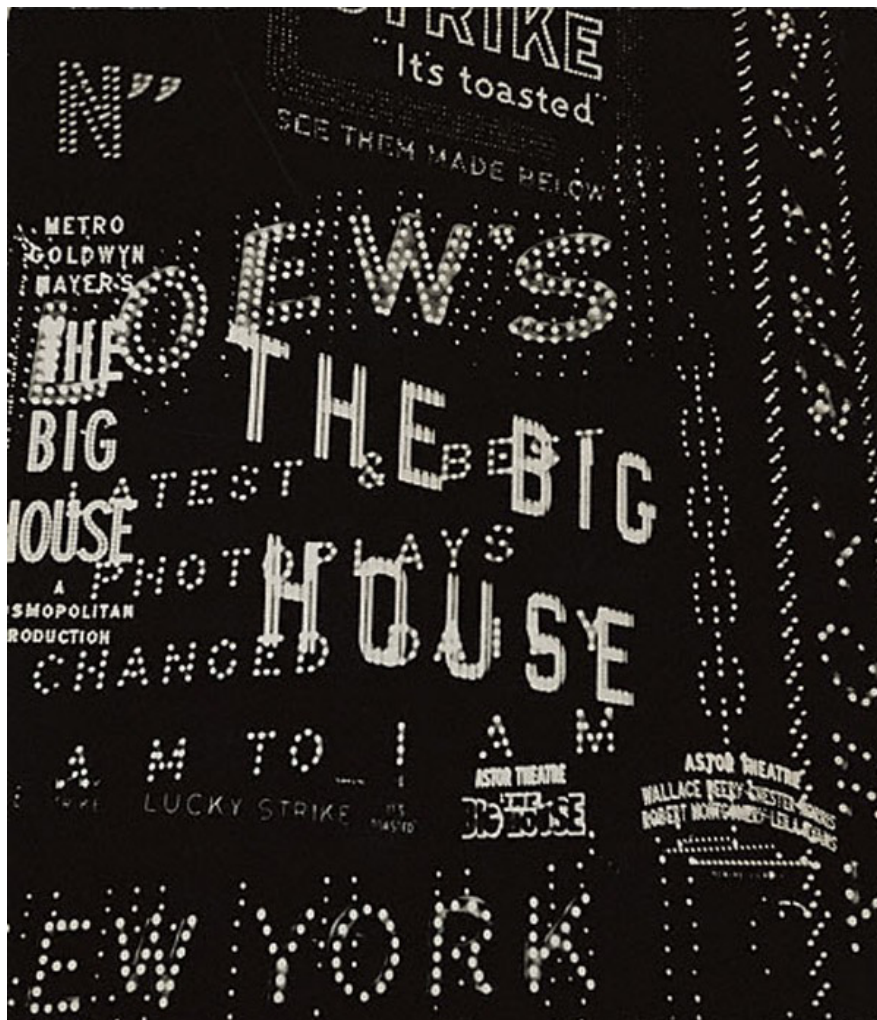
Royal Road Test, Ed Ruscha (1967).

Um dos conceitos fundamentais nestas publicações é a exploração de jogos de palavras nos respectivos títulos, que dão o mote para a exploração das imagens. Na obra de Ruscha, a ideia e a palavra têm primazia sobre a imagem, a qual se apresenta como um mero suporte ao serviço dos seus conceitos como artista: «Assim como uso o machado quando preciso de abater uma árvore, pego na câmara e saio para o exterior para captar as imagens que quero fazer, e a fotografia final é valorizada mais pelas suas qualidades evidenciais do que estéticas.»¹⁹³ Ruscha chegou ao ponto de se intitular um «não-fotógrafo» em virtude do seu entendimento da prática artística: «Nunca faço fotografias pelo mero acto de as fazer; não tenho nenhum interesse nisso. Não estou assim tão intrigado com o meio [...] O que me interessa é o produto final, é esse o meu verdadeiro interesse. Não passa de um meio a ser usado ou não, e só o uso quando preciso de o fazer.»¹⁹⁴ Mais do que um interesse específico pelo tema da cidade ou da sua

¹⁹³ FOGLE, Douglas, «I'm not really a photographer», *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, p. 23.

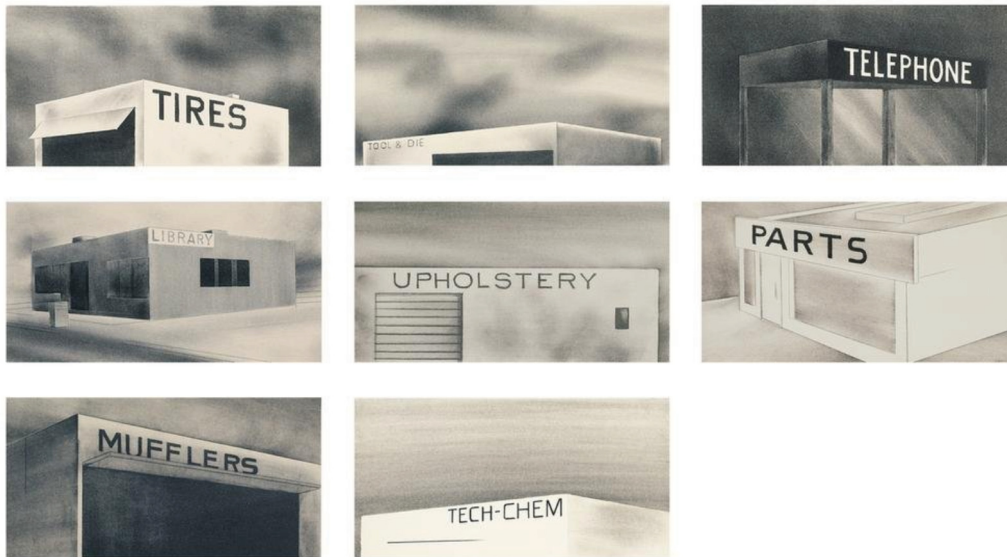
¹⁹⁴ Ed Ruscha em conversa com A. D. Coleman, *Various Small Books: Referencing Various Small Books*. Massachusetts: The MIT Press, 2013, p. 12.

arquitectura, Ruscha explorava estes assuntos enquanto arquétipos de determinada ideia. Partilhando semelhanças estéticas com os princípios conceptuais da Pop Art, a escolha de Ruscha centrava-se nos motivos do banal quotidiano e evita o excêntrico e o peculiar, como o próprio afirmou a propósito da sua publicação *Twenty-six Gasoline Stations*: «Não estou sequer interessado no estilo de vida americano. As estações de serviço mais pictóricas foram as primeiras a serem rejeitadas. Não era necessariamente minha intenção criar um inventário marcado pela diversidade. Queria que o livro fosse austero»¹⁹⁵ As obras fotográficas iniciais de Ruscha remetem para o legado visual de Walker Evans, um dos precursores da prática de apropriação de imagens da cultura popular. A exploração simbólica da iconografia do vernacular arquitectónico na América por parte de Evans tornar-se-ia uma referência fundamental, não só para o trabalho de Ed Ruscha, mas também para toda uma nova geração de fotógrafos, entre os quais se incluíam Robert Frank, Lee Friedlander, Stephen Shore ou mesmo Lewis Baltz, entre outros.



Broadway, Walker Evans (1930).

¹⁹⁵ RUSCHA, Ed, *Leave any information at the signal*. Massachusetts: The MIT Press, 2002, p. 28.



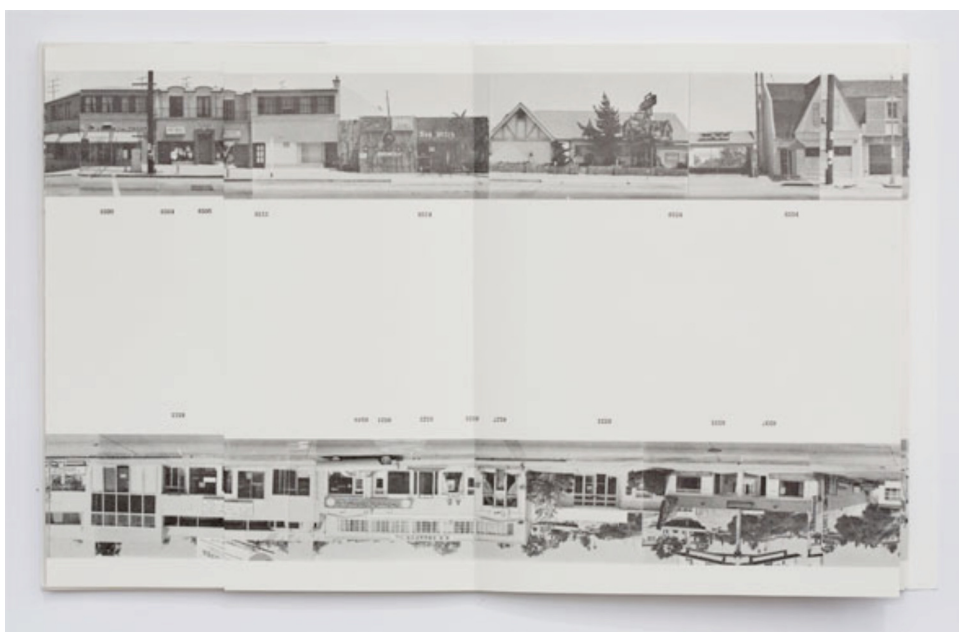
Archi-props, Ed Ruscha (1993-1997).

A título de exemplo, analisemos o conjunto de litografias de Ruscha intitulado *Archi-props* em comparação com a imagem *Broadway*, da autoria de Evans. A imagem de Evans apresenta-nos uma complexa sobreposição de néones, criando uma espécie de fusão de diferentes planos de imagem; tanto na imagem de Ruscha, como na de Evans, as letras adquirem uma nova leitura que se sobrepõe à sua funcionalidade comercial, originando assim uma imagem gráfica modernista. Esta apropriação de imagens retratando motivos do banal quotidiano permitiu construir um retrato complexo da América através da omnipresença da sua imagética visual, como se a imagem do real desse lugar à sua representação simbólica.



Santa Fe, New Mexico, Robert Frank (1955).

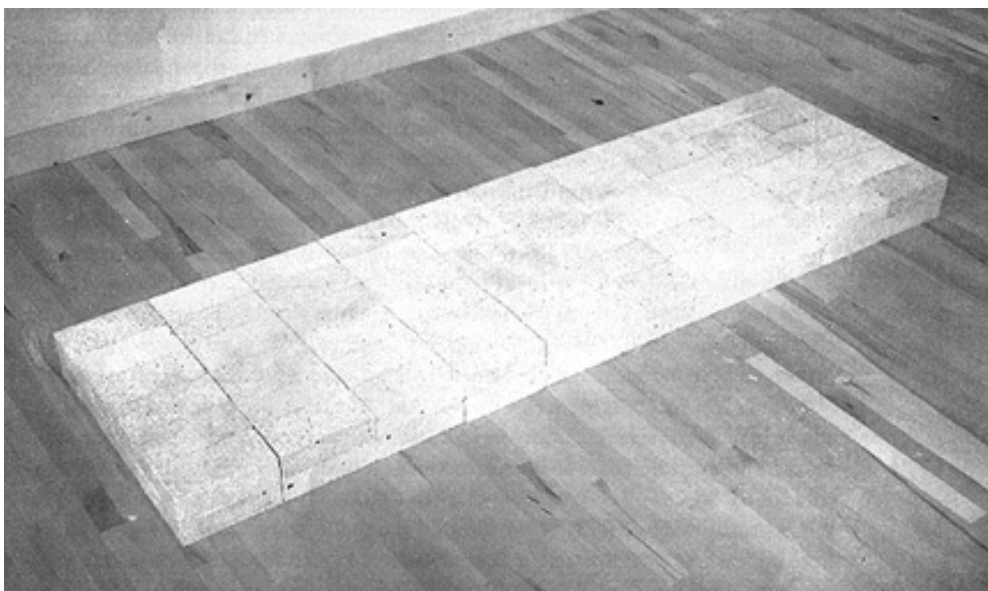
Em vez de fotografias que glorificam as paisagens espectaculares e todo o «ruído» visual do consumismo e estilo de vida na América, as paisagens de Ruscha são aparentemente neutras e banais, veiculando um estilo fotográfico semelhante à fotografia *deadpan* — cujo referente são os motivos do banal quotidiano —, num registo do real que pretendia ser o mais objectivo e factual possível. Em conversa com John Coplans a propósito do seu livro *Various Small Fires and Milk* de Ruscha refere o seguinte: «As minhas imagens não são particularmente interessantes, nem os seus assuntos. São, simplesmente, uma colecção de "factos"; o meu livro é sobretudo uma colecção de *readymades*».¹⁹⁶ Este posicionamento aproximava-o mais de artistas conceptuais como Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Lawrence Weiner ou Andy Warhol. Outra sua publicação intitulada, *Every building on the Sunset Strip*,¹⁹⁷ editada em 1966, é paradigmática da relação entre a fotografia e a apropriação do real enquanto assunto artístico. Este livro, paginado em formato acordeão e com quase oito metros de comprimento, apresenta duas tiras contínuas de vistas de cada um dos lados da Sunset Strip, a icónica avenida de Los Angeles. Esta obra partilha semelhanças estéticas e conceptuais com o trabalho *Equivalent III* (1966), do escultor Carl Andre: uma linha de tijolos sobrepostos, que também explora o conceito de *readymade* e a ausência da primazia de um material ou de um assunto sobre outro.



Every building on the Sunset Strip, Ed Ruscha (1966).

¹⁹⁶ RUSCHA, Ed, *Ed Ruscha and Photography*. Nova Iorque: Steidl/Whitney Museum of American Art, 2004, p. 122.

¹⁹⁷ Esta publicação, em conjunto com outras que viria a desenvolver durante a década de 1960, permitiu a Ruscha reinventar de forma radical o conceito de livro de artista. Ao renegar o lado artesanal e luxuoso, típico das edições limitadas de livros artista, abriu a possibilidade de edições marcadas por uma maior tiragem e distribuição.



Equivalent VIII, Carl Andre (1966).

Ed Ruscha desvalorizava a técnica fotográfica e alegava que as suas fotografias poderiam ter sido criadas por qualquer fotógrafo amador, ou mesmo que os seus livros poderiam ter sido realizados com imagens apropriadas de outros fotógrafos (por exemplo, as imagens dos parques de estacionamento que constam do livro *Thirty-four Parking Lots* não foram captadas por Ruscha mas por um especialista em fotografia aérea). A desmaterialização do objecto artístico revela um autor reticente em reconhecer o valor da fotografia como arte: «Em vez de dizer que uma estação de serviço é "arte", afirmo que a sua imagem é que é arte. A fotografia por si só não significa nada para mim; a coisa importante é a estação de serviço.»¹⁹⁸

A recusa de Ruscha em ser classificado como fotógrafo é característica dos discursos de muitos artistas da década de 1960 que privilegiavam o uso da palavra nas suas obras e consideravam a própria fotografia não como um fim, mas como um entre muitos outros meios de produção artística. No entanto, em virtude da importância e do predomínio da fotografia nas suas obras, e em resultado dos princípios estéticos presentes em livros como *Every Building on Sunset Strip* (1966) ou *Some Los Angeles Apartments* (1965), os trabalhos de Ruscha denotam um registo muito próximo da fotografia documental e, sobretudo, a influência de Walker Evans, como o próprio reconhece: «No início da década de 1950, fui despertado pelas fotografias de Walker Evans e pelos filmes de John Ford, sobretudo *As Vinhas da Ira*.»¹⁹⁹ Esta posição de Ruscha é ilustrativa de duas perspectivas diferentes em relação à fotografia: se, por um lado, os fotógrafos reclamavam o valor da fotografia como arte, por seu lado os artistas valorizavam a fotografia precisamente pelo seu «não valor» artístico. Este posicionamento autoral, de que a ideia (o conceito) continuava a deter primazia sobre a técnica está directamente associado aos

¹⁹⁸ RUSCHA, Ed, *Ed Ruscha and Photography*, p. 123.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 250.

princípios estéticos da Arte Minimal e da Arte Conceptual e tem vindo a ser continuamente recuperado, ao ponto de se impor como um dos temas recorrentes nas práticas fotográficas contemporâneas. A secção seguinte irá analisar de que modo a herança da fotografia conceptual após a década de 1970 foi recuperada nas práticas fotográficas do princípio do século XXI.

4.3. A Fotografia no Início do Século XXI

A questão da fotografia enquanto arte é uma problemática em debate desde o século XIX, centrada na definição do campo de acção da fotografia para além da sua natureza técnica e da sua função enquanto uma nova tecnologia. No seu ensaio intitulado *Towards a Newer Laocoön*, publicado em 1940, Clement Greenberg defendia que «Sempre houve, há e haverá coisas como a confusão das artes»,²⁰⁰ argumentando que cada época era marcada por uma arte dominante, a qual, por sua vez, originava algum movimento de contracorrente. Na visão de Greenberg, o Modernismo nasceu da tentativa de um grupo de artistas em rejeitar os princípios estéticos dominantes — como o mimetismo — e valorizar o carácter único e inimitável de cada forma de expressão artística. Esta nova ênfase na singularidade de cada expressão artística foi fulcral para a criação das obras mais significativas da pintura no período compreendido entre 1875 e 1940, ou seja, desde Paul Cézanne até ao advento do Expressionismo Abstracto.

Em 1967, Michael Fried viria a radicalizar a argumentação de Greenberg no seu ensaio *Art and Objecthood*, onde introduz o tema da «teatralidade», que se revelaria fulcral para a criação de novos discursos e paradigmas artísticos: Fried desconfiava de académicos e críticos que insistiam em criticar a arte moderna dentro de um contexto histórico e/ou cultural, em vez de examinarem formalmente a obra de arte nos seus próprios termos. Outra das notáveis contribuições de Fried foi a sua firme oposição ao que ele considerava a falta de diferenciação entre a própria obra de arte e a experiência da sua observação, um fenómeno que descreveu como «teatralidade».

Douglas Crimp refere que o período da aproximação da fotografia às esferas artísticas foi longo, estendendo-se desde a invenção da fotografia até à sua aceitação museológica, sobretudo a partir de 1960: «Se a fotografia foi inventada em 1839, então só foi descoberta nas décadas de 1960 e 1970 — isto é, a fotografia como essência, a fotografia em si.»²⁰¹ De uma forma geral, os discursos da fotografia centram-se principalmente em questões de natureza visual e nos modos possíveis de representação, razão pela qual esta problemática interessa sobretudo a investigadores, críticos e filósofos ligados à linguística e à teoria literária. Por seu lado, os fotógrafos mais ligados ao real ou à fotografia documental defendem que o cerne do seu trabalho reside precisamente na sua relação com o real e na forma como a fotografia possibilita essa experiência do mundo (ainda que mediada). É nesta perspectiva que Andy Grundberg defende que não há lugar no mundo pós-moderno para a crença numa experiência autêntica, a crença na integridade da visão, génio ou originalidade de um artista:

«Em última instância, o que a arte pós-moderna nos diz é que as coisas se esgotaram por via

²⁰⁰ <http://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/laocoön.pdf> (Consultado em 7 de Janeiro, 2016)

²⁰¹ CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995, p. 54.

do seu uso, de que nos encontramos no fim da linha, de que somos todos prisioneiros daquilo que vemos. Trata-se, claramente, de ideias desconcertantes e radicais, e não é necessária muita imaginação para perceber que a fotografia, na sua produção quase indiscriminada de imagens, é em grande parte responsável por tais noções.»²⁰²

Mais do que aprofundar as questões conceptuais inerentes ao modernismo ou ao pós-modernismo,²⁰³ o cerne da questão reside sobretudo no modo como a fotografia foi continuamente usada ou referenciada na criação artística, quer como um meio em si, quer como suporte físico para os princípios defendidos por cada um destes movimentos. A este propósito, Sérgio Mah refere:

«De forma gradual, o carácter distinto e distintivo da fotografia (positivista, verista, arquivista) foi sendo considerado por muitos como um constrangimento da expressão autoral do fotógrafo e das potencialidades simbólicas da imagem, factos que ajudam a explicar o aparecimento de projectos fotográficos que reclamam uma outra dimensão fotogénica, e, por consequência, um estatuto artístico.»²⁰⁴

Durante a década de 1970, inúmeros artistas recorreram à fotografia e ao espaço expositivo para contrariar os princípios instituídos pela lógica modernista. A estratégia que utilizavam pretendia testar a validade de determinados conceitos, como a autoria e a subjectividade artística, através dos actos de se apropriarem, manipularem e refotografarem imagens independentemente do seu contexto histórico, num posicionamento que evidenciava uma crítica mordaz à sociedade de consumo e aos processos artísticos contra os quais se rebelavam. Nas artes plásticas, o processo de diluição das fronteiras entre as práticas artísticas e a experiência do real originou uma validação dos motivos do banal quotidiano, ao ponto de os elevar à categoria de *readymade* de reconhecido valor artístico. Este processo de transfiguração do estatuto da fotografia é um processo gradual, como argumenta Mah:

«[...] Entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, é possível constatar que — quer através de um primeiro impulso pictorialista, e, mais tarde, pela autonomização de uma estética especificamente fotográfica, como também pela emergência de novas combinações, organizações e manipulações da fotografia com outras disciplinas artísticas no contexto das vanguardas modernistas — o desenvolvimento sociocultural da fotografia e a sua afirmação enquanto Arte evidencia a aspiração (entre outras) de poder extravasar o campo da referencialidade para aceder a processos mais complexos de significação e de

²⁰² GRUNDBERG, Andy, *Crisis of the Real: writings on photography*. Nova Iorque: Aperture, 2010, p. 18.

²⁰³ Falar do pós-modernismo implica uma reacção aos princípios do modernismo. No entanto, há autores que defendem que não se trata de uma ruptura mas de uma continuação dos próprios princípios modernistas. A propósito desta questão, o filósofo francês Jean-François Lyotard escreve: «O que é, então, o pós-moderno? [...] É sem dúvida uma parte do moderno. [...] Uma obra pode tornar-se moderna se primeiro for pós-moderna. O pós-modernismo assim entendido não é o modernismo no seu fim, mas no seu estado nascente, e este estado é constante.» (Jean-François Lyotard, citado por Andy Grundberg, *Crisis of the Real: writings on photography*, p.17.)

²⁰⁴ MAH, Sérgio, «Sobre a Fotografia e a experiência ficcional», p. 254.

experiência do olhar e da reflexão.»²⁰⁵

A substituição da mediação artística entre o mundo e o espectador por uma experiência mais directa desse real desencadeou inflamados debates sobre a «pureza» e a crença na veracidade das imagens. A crescente ubiquidade dos *mass media* e a omnipresença das imagens — não só na esfera das artes plásticas, mas também na nossa experiência diária do real — contribuíram para que a nossa percepção da realidade passasse a ser moldada e condicionada pela sua própria representação. A este propósito, Jeff Wall argumenta: «Talvez seja frustrante que aquilo a que chamamos arte ocidental se revele tão limitado, sem capacidade de [...] substituir a mundanidade do mundo por algo mais belo e satisfatório. A arte só pode fazê-lo por sugestão — através da representação.»²⁰⁶ Um dos fascínios da fotografia reside precisamente na validação de um conhecimento do mundo, mas também na subjectividade do respectivo criador. Para Rosalind Krauss, a aceitação museológica permitiu que a fotografia deixasse de ser discutida apenas em função daquilo que representava, emergindo, assim, como um «objecto teórico». ²⁰⁷ Esta visão é corroborada por Andy Grundberg, que alega o seguinte:

«Grande parte da atenção crítica dedicada à fotografia dirigia-se ao seu papel funcional na cultura contemporânea, e ao seu papel crucial na formação dessa cultura. Por outras palavras, as fotografias eram reconhecidas como sendo reflexos e produtoras do mundo em que vivemos. A ideia generalizada de que as capacidades documentais da fotografia lhe permitiam reproduzir objectivamente a realidade social (como, por exemplo, as práticas do fotojornalismo e do retratismo) foi substituída pela convicção de que as suas capacidades fictícias (como na publicidade e na fotografia de moda) lhe permitiram criar um falso sentido de realidade, uma realidade substituta que obscurecia e/ou obviava àquilo que era verdadeiramente real. O termo de Baudrillard para esta condição era “simulacro” — genericamente, um mundo dominado pelas representações das coisas e não pelas coisas em si.»²⁰⁸

A questão do reconhecimento da fotografia enquanto arte continua a ser hoje uma questão pouco relevante, uma vez que a fotografia se encontra plenamente representada nas colecções dos grandes museus de arte (por exemplo, em 1984, o Museu J. Paul Getty em Los Angeles adquiriu nove colecções privadas de fotografia pelo valor estimado de vinte milhões de dólares), bem como em reputados leilões, festivais e feiras de arte, rivalizando com os valores pagos por outras formas de arte mais clássicas. A validação por parte da crítica de arte é também comumente aceite, e a prova disso são as inúmeras publicações teóricas exclusivas ao tema da fotografia. Sobretudo a partir da década de 1970, o campo

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 254.

²⁰⁶ WALL, Jeff, *Depiction, Object, Event*, Hermeslexing Hermes Lecture, 2006, p. 39.

²⁰⁷ KRAUSS, Rosalind, «Reinventing the Medium: Introduction to Photography», *October Files*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, p. 192.

²⁰⁸ Andy Grundberg citado por WOLF, Sylvia «A Medium No More (or Less): Photography and the transformation of Contemporary Art», Nova Iorque: Prestel, 2002, p. 29.

da teoria da fotografia começou a tornar-se mais prolífico devido ao trabalho de autores de renome como Susan Sontag (com a sua série de artigos fundamentais iniciados em 1973 e que dariam origem à publicação seminal *On Photography*, de 1977), Roland Barthes, Walter Benjamin, André Malraux, Jean Baudrillard ou Michael Foucault, todos eles responsáveis por importantes ensaios teóricos sobre a fotografia. Para além do livro de Susan Sontag, Geoffrey Batchen destaca outros importantes exemplos desta viragem no estudo da história da fotografia:

«A edição especial do *Nouvel Observateur* sobre fotografia, publicada em Novembro de 1977, o estabelecimento de uma colecção de fotografia no Museu d'Orsay em Paris, em 1978, a edição especial da revista *October* dedicada à fotografia, em 1978, a série de palestras organizadas em 1979 pelo Art Institute de Chicago, intitulada "Towards the New Histories of Photography", a edição especial dos *Cahiers de la Photographie*, publicada em 1981 sob o título *Quelle Histoire la Photographie!*, e a criação do Centre de la Photographie em Paris, em 1982.»²⁰⁹

Se, por um lado, a maior parte dos textos ou ensaios críticos sobre a estética da fotografia tendem a definir não só o que é a fotografia mas também como esta deveria ser produzida ou analisada (tentando persuadir o leitor a encará-la de determinado modo e a apreciar certo tipo de fotografias em detrimento de outros), por outro lado, há ensaístas que defendem que a crítica fotográfica está demasiado presa à sua componente estética e propõem uma maior abrangência temática, de forma a valorizar a fotografia fora do contexto e da validação das artes plásticas, por via das suas características intrínsecas, ou seja, por via daquilo que a distingue das outras artes. Esta dificuldade em compartimentar as diferentes facetas da prática fotográfica demonstram a pertinência e a vitalidade da fotografia e torna evidente que os actuais discursos teóricos em torno da fotografia acabam por se revelar interpretações parciais, incompletas e, acima de tudo, fragmentadas. Em 1988, Richard Woodward escreveu um artigo intitulado *It's Art, but Is It Photography?*,²¹⁰ optando por uma designação nitidamente provocatória, pois, através da legitimação da fotografia como Arte, o debate passou a centrar-se no que constituía a essência da fotografia. Perante esta disputa em relação ao sentido da fotografia, Woodward afirma: «Deixou de ser claro como a fotografia pode ser valorizada ou observada, se deveria ser exibida nos nossos museus — e mesmo aquilo que é ou não é uma fotografia.»²¹¹ A corroborar esta ideia, o MoMA lançou em 2015 uma publicação com o título *Photography at MoMA: 1960 To Now*²¹², onde procede a uma recapitulação das obras da colecção do museu desde 1960 até às aquisições mais recentes. Nesta publicação, é perceptível uma mudança de paradigma na orientação da linha temática das imagens adquiridas

²⁰⁹ BATCHEN, Geoffrey, *A Câmara Clara: Outra Pequena História da Fotografia*, p. 26.

²¹⁰ WOODWARD, Richard B., «It's Art, but Is It Photography?», *New York Times Magazine*, (9 de Outubro de 1988), p. 42.

²¹¹ *Ibidem*, p. 42.

²¹² Company, David (editor), *Photography at MoMA: 1960 to Now*. Nova Iorque: MoMA, 2015.

recentemente pela instituição, havendo um maior destaque para as imagens que privilegiam a ideias e conceitos em detrimento das imagens em si. No prefácio da obra é postulado o seguinte: «[...] uma nova perspectiva crítica mais do que necessária sobre os artistas mais proeminentes que trabalham com o meio fotográfico desde o final do século XX e início do século XXI. Num período em que a fotografia está a sofrer mudanças a um ritmo acelerado e os artistas estão a tentar redefinir os seus limites de formas novas e empolgantes, *Photography at MoMA: 1960 To Now* revela-se num excelente recurso para a compreensão do vasto campo da fotografia contemporânea.»

Se os modernistas defendiam as características intrínsecas do meio, os pós-modernistas desvalorizavam a imagem fotográfica em si, num discurso que continua a permear muitas das práticas fotográficas contemporâneas — como esta publicação do MoMA parece atestar. É neste sentido que Mark Steinmetz escreve:

«Muitas das fotografias [...] parecem ilustrações de ideias. Várias delas interrogam, de uma forma ou outra, o meio da fotografia ou o papel das representações dos *mass media* na sociedade. Poucas delas poderiam ser consideradas interrogações acerca do mundo onde vivemos, e um número ainda mais reduzido delas poderia ser considerado uma interrogação do “Eu”. A selecção pende mais para as fotografias sobre pensamentos e não sobre sentimentos; trata-se, sobretudo, de fotografias que veiculam ideias.»²¹³

Na publicação do MoMA, a selecção de imagens denota uma tentativa de demarcação em relação ao legado de John Szarkowski e ao seu entendimento da fotografia. Embora Szarkowski rejeitasse a fotografia enquanto uma mera ilustração ao serviço de determinado conceito ou sentimentalismo romântico, reconhecia a reticência com que as esferas artísticas lidavam com as imagens directas ou não-manipuladas do real, preferindo as fotografias onde a presença ou a intervenção do autor era mais evidente. Curiosamente, Szarkowski era também um defensor dos fotógrafos enquanto autores, embora advogasse que as marcas da sua presença nas respectivas imagens deveriam tender para uma certa invisibilidade poética — para Szarkowski, o paradigma deste modo de construir imagens era perfeitamente ilustrado pelas práticas fotográficas de Atget e Evans. A selecção de autores presentes em *Photography At MoMA: 1960 To Now* advoga, na sua maioria, precisamente o contrário, ao privilegiar o que podemos designar de *photo-based art*, pois apresenta capítulos sobre arte conceptual, arte performativa, fotografia encenada, fotografia arquivo, fotografia abstracta ou fotografia experimental.

Através da afirmação destas práticas, a publicação procura redefinir o uso e a própria materialidade da fotografia enquanto ferramenta artística. O conceito de *photo-based art* é característico de uma prática fotográfica que tem alcançado uma maior proeminência na esfera das artes plásticas e partilha certas afinidades conceptuais que têm granjeado imensa recepção junto da crítica especializada. A *photo-based art* e as novas correntes da fotografia artística apresentam como denominador comum o

²¹³ <http://time.com/4110250/photography-at-moma-has-photo-based-art-become-too-dominant/>
(Consultado a 22 de Janeiro de 2016)

privilegio das ideias em detrimento do virtuosismo dos autores ou mesmo da própria execução técnica das imagens. A lista dos artistas que participaram no ciclo de exposições sob o tema *New Photography* no MoMA no período compreendido entre 2009 e 2015 enquadram-se neste entendimento da fotografia como um suporte visual dos conceitos inerentes à sua prática artística.²¹⁴



Arm, Plant, Bottles, Wood, Michele Abeles (2011).

Um bom exemplo destas novas práticas é o trabalho da dupla Taiyo Onorato e Nico Krebs, ou mesmo a obra da dupla portuguesa João Maria Gusmão e Pedro Paiva, dois artistas contemporâneos que não trabalham em exclusivo com a fotografia, mas cuja obra é marcada por um hibridismo de meios: vídeo, instalação, *performance*, escultura, etc.

As tentativas de categorização destas novas práticas têm dominado os discursos da crítica especializada e deram azo a nomenclaturas como «Novo Formalismo» ou *The New Synthetics*. Curiosamente, nenhuma destas categorias se revelou especialmente frutífera ou consensual ao tentarem resumir a multiplicidade das novas práticas fotográficas. Independentemente da categorização, a complexidade e riqueza multidisciplinar destas novas práticas permite-nos visitar o estado da cultura contemporânea, na qual a omnipresença da televisão, do vídeo e da Internet forçaram artistas, estudiosos de arte e comissários de arte a interrogar e a reavaliar as características distintivas da

²¹⁴ Desta lista fazem parte nomes como Walead Beshty, Daniel Gordon, Leslie Hewitt, Carter Mull, Sara VanDerBeek, Roe Ethridge, Elad Lassry, Amanda Ross-Ho, Moyra Davey, Deanna Lawson, Michele Abeles, Anne Collier, Zoe Crosher, Shirana Shahbazi, Brendan Fowler, Annette Kelm, Lisa Oppenheim, Anna Ostoya, Eileen Quinlan, Ilit Azoulay, Lucas Blalock, Natalie Czech, DIS Collective, John Houck e Anouk Kruithof, entre muitos outros.

fotografia, como Christopher Bedford refere:

«Embora a especificidade do meio já não seja uma questão relevante na prática artística contemporânea, o discurso do modernismo *greenberguiano*, e as várias posições discordantes que surgiram na sua esteira, forneceu aos críticos actuais a linguagem e as ferramentas críticas para descreverem e avaliarem o uso que um artista faz dos meios, permitindo-lhes aplicar esta compreensão na interpretação da forma como determinado objecto adquire sentido. Assim, o legado do discurso greenberguiano é obsoleto e inestimável.»²¹⁵



The Third Donkey, João Maria Gusmão & Pedro Paiva (2013).

Se a categoria modernista do *medium* fotográfico se revela obsoleta, a verdade é que muitas práticas da fotografia contemporânea continuam a revelar um antagonismo face aos cânones tradicionais, procurando antes investigar formas de «materializar a cultura contemporânea da imagem fotográfica, as suas tecnologias, os seus modos de consumo e distribuição, as suas tendências para a automatização, a repetição e o versionamento.»²¹⁶ As novas práticas fotográficas são marcadas não só por uma resistência aos princípios modernistas, mas também por uma atenção ao complexo estatuto das imagens na vida pós-moderna. Perante estes dois pólos opostos sobre o entendimento da fotografia, a questão já não se prende mais com o valor artístico da fotografia, mas com os géneros fotográficos que podem reivindicar esse estatuto. Numa resposta crítica ao recente posicionamento do MoMA, Charlotte Cotton argumenta o seguinte:

²¹⁵ BEDFORD, Christopher, «Qualifying Photography as Art, or, Is Photography All It Can Be?», *Words Without Pictures*, Nova Iorque: Aperture, 2010, p.8.

²¹⁶ COTTON, Charlotte, *Photography is Magic*. Nova Iorque: Aperture, 2015 (prefácio).

«Os conhecimentos de Szarkowski criaram inevitavelmente um conjunto bastante hermético e isolado de ideais para a fotografia no âmbito de um período específico (Szarkowski foi o principal comissário entre 1962 e 1991) em que a fotografia passou da condição de necessitar de um isolamento seguro e de uma atenção especial — como uma criança adoentada — para outra em que a sua identidade como um meio e disciplina sofreram uma fabulosa implosão pela mão dos artistas, a par de outras técnicas artísticas».²¹⁷

Esta argumentação de Charlotte Cotton está muito próxima dos discursos pós-modernistas e vanguardistas que reivindicavam uma maior abertura das práticas fotográficas à experimentação, às novas ferramentas digitais e aos novos *media* (imagens manipuladas digitalmente, colagens, imagens retiradas da Internet, etc.), abandonando assim o classicismo que Cotton associa ao legado de Szarkowski na instituição do MoMA. Como contraponto a esta visão, Steinmetz postula o seguinte em relação à selecção de imagens proposta por Cotton:

«[...] São poucas as fotografias desta colecção que poderíamos classificar de sensuais. A capacidade de ver beleza onde outros não a encontram foi relegada para um lugar secundário em relação a outras preocupações. Pouca atenção é prestada ao fotógrafo como *auteur*, que encara a fotografia como uma espécie de literatura cinemática. [...] Há mais de um género de fotografia e estas diferentes abordagens merecem ser examinadas; mas ao atribuir tanta ênfase à *photo-based art* e não às fotografias despretensiosas que descrevem as reacções do fotógrafo perante o mundo, o museu atenua demasiado o seu legado.»²¹⁸

Confrontada com o dilema de definição do estatuto da fotografia, a própria crítica da fotografia debateu-se com a definição de um campo próprio de investigação e com a necessidade de estabelecer novos critérios de apreciação crítica. O universo da crítica fotográfica passou a incluir não só os críticos de arte, os historiadores, os comissários de exposições ou os responsáveis por departamentos de fotografia, mas também os próprios fotógrafos e artistas plásticos, elevados à categoria de autores de referência no estudo da fotografia — por exemplo, Allan Sekula, Victor Burgin, Martha Rosler ou Jeff Wall, entre outros, são reconhecidos pela sua formulação teórica sobre a natureza da fotografia. Segundo Andy Grundberg, existem duas abordagens para a análise crítica da fotografia: a crítica aplicada (*applied criticism*) e a crítica teórica (*theoretical criticism*). A crítica aplicada diz respeito ao trabalho fotográfico em si, enquanto a crítica teórica é mais filosófica, pois procura teorizar sobre a fotografia e usa-a apenas como exemplo para clarificar a sua argumentação. Este problema do posicionamento e reconhecimento de determinada(s) fotografia(s) na esfera das artes resulta de uma clara insuficiência de críticos de arte detentores de formação académica na área da fotografia. Na sua maior parte, os discursos críticos ainda são dominados pelos princípios da Estética e da Filosofia, resultando naturalmente num

²¹⁷ <http://time.com/4110410/photography-at-moma-redefining-the-mediums-identity/>

(Consultado a 22 de Janeiro de 2016)

²¹⁸ <http://time.com/4110250/photography-at-moma-has-photo-based-art-become-too-dominant/>

(Consultado a 22 de Janeiro de 2016)

maior entendimento da fotografia enquanto prática conceptual. Como não existe um modelo para avaliar a fotografia como um meio específico nos círculos da crítica de arte, a maior parte dos críticos de arte carece hoje do indispensável vocabulário descritivo e da compreensão técnica para avaliar a aparência da fotografia e relacionar essas observações com a retórica crítica da imagem. Esta ideia é reforçada por Bedford, que defende:

Este défice de compreensão é facilmente explicável, pois deriva em parte do simples facto de os aspectos técnicos da prática fotográfica avançada serem inapreensíveis para todos excepto para aqueles que constantemente usam uma câmara e produzem imagens. Mais importante ainda, talvez, a relativa opacidade da produção fotográfica — a ausência da intervenção do artista — significa que a tão apregoada consonância (ou dissonância) de assunto e forma, tão amiúde consideradas os alicerces da pintura e da escultura bem-sucedidas, é muito mais difícil de ser apreendida e avaliada no caso de uma fotografia.»²¹⁹

Por conseguinte, torna-se fulcral aumentar o espectro da crítica especializada em fotografia, de forma a permitir um diálogo mais construtivo e enriquecedor sobre o potencial do *medium* fotográfico em todas as suas manifestações criativas. A proliferação de publicações especializadas e de novas plataformas (especialmente na Internet) para a crítica e a teoria da arte, implica uma reavaliação dos tradicionais critérios estéticos de validação das artes e a procura de novos modelos e padrões estéticos que possibilitem acompanhar e avaliar as mais recentes formas de expressão artística, no âmbito das quais a fotografia tem vindo a ocupar um lugar cada vez mais proeminente. Só assim o debate em torno da fotografia pode evoluir para além da sua natureza técnica, funcional ou artística e centrar-se nos modos diferentes como a fotografia não só regista mas também interroga, decifra e reinventa o mundo.

²¹⁹ BEDFORD, «Qualifying Photography as Art, or, Is Photography All It Can Be?», p. 9.

CAPÍTULO V
STILL THERE

*Make visible what,
without you,
might perhaps never have been seen.*
– Robert Bresson

A componente prática desta tese é constituída por um corpo de trabalho fotográfico intitulado *Still There* (2011-2016), desenvolvido ao longo do período da sua redacção. Através do respectivo enquadramento teórico, este trabalho prático funcionará como suporte visual dos pressupostos teóricos aqui defendidos, oferecendo um estudo prático da fotografia enquanto uma possível experiência do real. A fotografia, como meio de interpretação do real, também possibilita experienciá-lo por via da fragmentação da realidade, pois o fotógrafo cria relações entre coisas que existem no mundo; por sua vez, estes fragmentos captados do mundo decorrem de pressupostos autorais que criam a possibilidade de novas leituras sobre o real. A prática fotográfica funciona, assim, como uma espécie de *storytelling*.



Untitled (1), da série *Still There*, Carlos Lobo (2011).

Se uma fotografia vale pelo que nela vemos e reconhecemos, a sua leitura e análise estarão sempre condicionados pelas ideias pré-concebidas que temos de determinados assuntos. Uma das marcas do meu trabalho é a tentativa de criar imagens resultantes de uma relação não mediada com o real e a exploração de diferentes e possíveis abordagens dessa representação. Consciente das limitações inerentes ao discurso fotográfico, interessa-me sobretudo investigar as funções e as possibilidades da fotografia enquanto «documento» no contexto das práticas artísticas contemporâneas. O desafio da

fotografia reside, precisamente, em distinguir os diferentes modos de transformação do real: se todas as imagens são, por natureza, fragmentárias e relativamente opacas, umas das soluções para a sua decifração é através do conhecimento do posicionamento autoral e do contexto da sua produção. Nesse sentido, a realização das minhas imagens raramente obedece a uma localização geográfica específica, sendo o meu território de trabalho dependente da especificidade e dos objectivos de cada série (um livro de autor, uma encomenda institucional, etc.).

Ao contrário de autores cuja obra se centra exclusivamente num assunto específico, a minha prática fotográfica resulta da procura de novos assuntos fotográficos, genericamente condensados em quatro categorias recorrentes: objectos, espaços (arquitectura), lugares (paisagem) e pessoas (retrato). No caso específico da série *Still There*, o corpo de imagens foi captado no Líbano, mais especificamente entre Beirute e Trípoli, no período compreendido entre 5 e 14 de Janeiro de 2011. Este corpo de trabalho partilha pontos em comum com a série da minha primeira monografia intitulada *Unknown Landscapes* (2007), que resultou de quatro de anos de pesquisa e recolha fotográfica em diferentes cidades da Europa como Berlim, Milão, Nápoles, Londres, Madrid, etc. À semelhança de *Unknown Landscapes*, as imagens realizadas para a série *Still There* não incidem sobre os espaços típicos ou turísticos, mas sobre os seus locais aparentemente banais — através de um registo documental, procuro construir uma espécie de paisagem anónima que possa ser interpretada independentemente da sua localidade específica.

O ponto de partida para esta série nasceu de uma ideia bastante fragmentada de Beirute em resultado de um mosaico de informações díspares em termos estéticos e artísticos, tendo como principal referência as fotografias de Robert Frank e Gabriele Basilico produzidas em Beirute.²²⁰ Na representação fotográfica criada por estes autores, Beirute surgia como um território devastado, marcado por edifícios destruídos e crivados de balas em consequência das ofensivas militares de Israel. Em Novembro de 1991, Robert Frank viajou até Beirute acompanhado de outros fotógrafos numa encomenda para fotografar o centro da cidade profundamente devastado. Grande parte deste trabalho foi publicado em livro pelas Editions du Cypres, em 1992.

²²⁰ Gabriele Basilico e Robert Frank faziam parte de um grupo de fotógrafos (entre os quais se contavam Raymond Depardon, René Burri, Fouad Elkoury e Joseph Kudelka) cuja missão era registar as marcas do fim da guerra no centro da cidade. Este projecto dedicado à memória da guerra é uma profunda reflexão visual sobre a destruição de uma cidade e tem como objectivo criar um arquivo visual de modo a preservar as marcas e consequências do conflito, funcionando assim não só como uma memória do que se perdeu e foi destruído, mas também como um aviso para as gerações futuras.



Beirut 1991-2003, Gabriele Basilico.

No âmbito das premissas da encomenda inicial, Frank realizou inúmeras polaróides no centro e arredores de Beirute, embora grande parte destas imagens só viesse a ser exibida com a publicação da monografia intitulada *Come Again*, sob a forma de uma reedição fac-símile das colagens que Frank fez no seu bloco de notas. Tendo como ponto de partida as imagens de Basilico e de Frank, o desafio consistiu em criar uma série de fotografias *in loco*, num território fortemente marcado pela guerra civil e que já fora o palco de captação de imagens que viriam a conquistar o prémio da World Press Photo por duas vezes (em 1982 e em 2006).



Beirut, Lebanon, 1982, Robert Moyer.

Em 1983, o fotógrafo americano Robert Moyer venceu o World Press Photo com uma imagem de vítimas de um massacre durante a guerra civil libanesa. Em 2006, o prémio seria atribuído ao fotógrafo americano Spencer Platt pela sua imagem realizada a 15 de Agosto — data do primeiro dia do cessar-fogo entre Israel e o Hezbollah, quando milhares de libaneses começaram a regressar a suas casas, muitas delas destruídas durante os bombardeamentos. A imagem parece mostrar um grupo de jovens libaneses de classe alta a passear de carro, quais turistas, num bairro bombardeado em Beirute.

Representada como um espaço simbólico por via de imagens e narrativas criadas por artistas exteriores à realidade libanesa, a cidade de Beirute parecia-me demasiado mediatizada e abstracta e, por conseguinte, o desafio consistia não só em fotografar uma realidade que me era completamente estranha, mas, ao mesmo tempo, procurar evitar os clichés visuais normalmente associados a territórios marcadas por conflitos bélicos. É nesse sentido que importa abordar o conceito de ruína no âmbito da minha série *Still There*.



Beirut, 15 August 2006, Spencer Platt.

No contexto das artes, existiu sempre um enorme fascínio pela estética da ruína, sobretudo como um importante contraponto à estética do sublime. A estética da ruína é, quase sempre, a ruína do «outro», muitas vezes revestida de uma sensação de nostalgia e perda, e outras vezes afigurando-se como um exercício de abstracção, mas contribuindo sempre para uma espécie de memória colectiva de determinado espaço ou evento histórico. As memórias desencadeadas por uma imagem podem despoletar certas emoções, como a empatia, em virtude das nossas próprias crenças e valores. A este propósito, Susan Sontag argumenta:

«A familiaridade de certas fotografias edifica o nosso sentido do presente e do passado imediato. As fotografias estabelecem referências e funcionam como totens de causas: os sentimentos podem cristalizar-se mais facilmente em torno de uma fotografia do que em torno de um *slogan* verbal. E as fotografias ajudam a construir — e a revisitar — o passado distante com o choque póstumo criado pela divulgação de imagens até agora desconhecidas.»²²¹

A viagem a Beirute permitiu-me descodificar estes símbolos e criar a minha própria representação da cidade. No entanto, mais do que a ideia de ruína, na série *Still There* interessava-me explorar sobretudo a ideia de vestígio — não como um mero artefacto histórico, mas como resultado de determinado contexto cultural, social, político e económico. Na sua obra *A Câmara Clara*, Roland Barthes reflecte sobre as questões da representação fotográfica e descreve o paradoxo da obsessão com os objectos e a complexidade de uma abordagem meramente científica:

«Decidi então que esta desordem e esse dilema, evidenciados pela vontade de escrever sobre a Fotografia, reflectiam uma espécie de desconforto que sempre me fora conhecido: o de ser um sujeito dividido entre duas linguagens: uma expressiva, outra crítica; e, dentro desta última, entre vários discursos, os da sociologia, da semiologia e da psicanálise — mas que, pela insatisfação em que por fim me encontrava tanto em relação a uns como a outros, eu prestava testemunho da única coisa segura que existia em mim (por mais ingénua que fosse): a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor.»²²²

Numa tentativa de evitar um sistema redutor ou sintético da complexa realidade que testemunhei no Líbano, a série *Still There* é marcada por diferentes abordagens às possíveis representações fotográficas da cidade, tendo como fio condutor as várias imagens de edifícios que ostentam os vestígios (cicatrizes) de conflitos bélicos e funcionam como um testemunho visual daquilo que resta ou persiste (*still there*), em contraponto com imagens de edifícios novos ou em processo de construção. Esta representação híbrida entre o que persiste e a nova cidade em construção resulta de uma tentativa de mostrar uma cidade (e, metaforicamente, uma sociedade) em constante mutação e renovação.

A minha interpretação visual de Beirute tem algo de voyeurístico, no sentido em que surge de um contexto do qual possuo um vago conhecimento histórico, estando, por conseguinte, dependente dos meus próprios códigos visuais e estéticos para identificar «imagens potenciais» e o seu significado no âmbito da minha prática artística. O acto de fotografar resulta deste misto de reconhecimento e contemplação, de um acto que na maior parte dos casos, não depende de um momento específico, pois procuro introduzir sempre nas imagens uma certa qualidade de «suspensão» do tempo, como se os objectos ou os espaços fotografados permanecessem imutáveis e independentes do instante fotografado — salvo algumas excepções, muitas das fotografias que realizei podem ser reproduzidas em qualquer momento, criando assim um certo estado de permanência e imutabilidade.

²²¹ SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*. Londres: Picador, 2003, p. 83.

²²² BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, p. 8.



Untitled (2), da série *Still There*, Carlos Lobo (2011).

A minha prática artística procura revelar algumas das idiossincrasias da paisagem que fotografo, e tento posteriormente encontrar a forma mais eficaz de as resolver visualmente dentro dos princípios estéticos definidos para o projecto. Os discursos visuais daí resultantes veiculam uma experiência pessoal, e finita, do mundo. Mais do que registar vivências pessoais, a fotografia é para mim uma ferramenta analítica que possibilita uma exploração subjectiva do mundo e a captação de determinada impressão pessoal sobre o real. Toda a prática fotográfica resulta de um exercício especulativo e reflexivo. Ao ser interpretada e idealizada em imagens, a cidade de Beirute é transformada num território simultaneamente real e imaginado, subjectivado pelo autor. No meu caso, ao fotografar em Beirute, estava interessado na história da cidade, em explorar as idiossincrasias do dia-a-dia naquele território e os diferentes modos em que o conflito se torna visível e parte integrante da cidade, quer através dos seus vestígios nas ruas e nos edifícios, quer na própria ordenação do território, pois a cidade é delimitada por zonas militares, étnicas, políticas e religiosas.

Neste contexto, torna-se importante analisar algumas das imagens da série. A imagem *Untitled (3)* foi realizada num dos bairros de Beirute controlados pelo grupo militante Hezbollah. Fotografada de um ponto de vista frontal, numa perspectiva ao nível do olhar de um transeunte, esta tomada de vista aparentemente casual é umas das impressões que pretendo transmitir no meu trabalho, como se a fotografia não revelasse de imediato todas as decisões inerentes à sua criação.



Untitled (3), da série *Still There*, Carlos Lobo (2011).

No entanto, um escrutínio mais atento permite reparar na multiplicidade de informação contida na imagem: em primeiro plano, temos três carros que bloqueiam a passagem; no lado direito da imagem há uma figura que observa directamente a câmara, o que denuncia que o fotógrafo não passou despercebido e que a sua acção é vista com relativa desconfiança (em consequência da situação política no Líbano, os estranhos que percorrem determinadas zonas da cidade são permanentemente vigiados); ao fundo da rua, vemos uma carrinha cor-de-laranja, à frente da qual um militar conversa com outro; o centro da imagem é dominado por uma palmeira que parece fundir-se com a fachada do prédio no fundo da imagem; no lado direito da palmeira vê-se a fotografia de um mártir emoldurada por um azul intenso — a representação visual de um dos mártires da causa palestina foi precisamente o motivo de inspiração para a criação desta imagem.

Na imagem *Untitled (04)*, a tomada de vista parte de uma estrada que se bifurca num cruzamento, onde existe um poste ao qual está afixado o cartaz de um mártir, ladeado pela bandeira do Hezbollah numa espécie de posto de controlo improvisado com dois barris verdes. Tal como na imagem anterior, a pleora de informação resulta naquilo que entendo como múltiplos pontos de interesse visual, como se o *punctum* da imagem estivesse deliberadamente oculto, obrigando à observação da fotografia na sua globalidade. Enquanto autor, interessa-me diluir os motivos subjacente à realização das imagens, não com a intenção de complicar a sua leitura, mas para que o observador opere o seu próprio discernimento da imagem e encontre os seus próprios motivos de interesse.



Untitled (4), da série *Still There*, Carlos Lobo (2011).

Contudo, a presença das imagens dos mártires não é de modo algum inocente, especialmente numa série realizada no Líbano, pois interessava-me investigar de que modo as minhas ideias e estereótipos visuais sobre Beirute poderiam ser representados através dos seus motivos do banal quotidiano e da sua arquitectura vernacular. Assim, ao longo da série desfilam várias imagens de ruas, traseiras de edifícios, alguns interiores e um conjunto considerável de imagens de carros antigos.²²³

A ideia de opacidade nas imagens é algo que procuro incorporar nas minhas séries. A opacidade derivada da fusão de diferentes planos resulta da bidimensionalidade intrínseca à imagem e do uso de diversos elementos visuais que possibilitam a construção de diferentes camadas ou planos dentro da imagem. Esta técnica de composição é recorrente na fotografia, sendo as referências mais imediatas Walker Evans e Lee Friedlander, dois nomes incontornáveis na minha prática fotográfica. Ao criarem imagens propositadamente complexas e densas em termos de composição visual, tanto Evans como

²²³ Os carros representam uma inscrição do tempo ao proporcionarem uma datação mais ou menos precisa do momento em que as imagens foram realizadas. Funcionam também como um forte indicador da presença humana. A motivo dos carros é um tema constante nas imagens de fotógrafos como William Eggleston, Stephen Shore, Thomas Struth, Adam Bartos, Lewis Baltz, entre outros, todos eles autores que influenciaram o meu trabalho.

Friedlander parecem explorar a ideia de que a realidade é demasiado complexa e multifacetada para ser resumida num simples enquadramento.



Untitled (5), da série *Still There*, Carlos Lobo (2011).

Numa leitura simbólica, podemos alegar que as fotografias assim construídas nos remetem para a impossibilidade da transparência das imagens, funcionando como eloquentes metáforas visuais dessa mesma incapacidade de o aparelho fotográfico ser mais do que uma fabricação da realidade mediada e, como tal, parcial e incompleta. Esta capacidade de fragmentação da realidade — que por vezes é usada como elemento desvalorizador da fotografia em relação a outras artes — é precisamente um dos pontos mais fulcrais. Mesmo na forma mais linear do tradicional ensaio fotográfico, o fotógrafo fornece meras pistas visuais, conseguindo, através dessa capacidade de sugestão, ultrapassar a natureza ilustrativa ou resolução visual de determinado paradigma. Embora possa implicar uma narrativa, esta narrativa nunca é realmente a única possível, pois, apesar de uma fotografia poder descrever algo, dificilmente o consegue explicar ou resumir de forma incontestável.



Miami, Florida, Lee Friedlander (1999).

A fotografia tem o potencial de construir ou desconstruir a ideia de um lugar, sendo esta ambivalência umas das suas características fundamentais. Apesar da sua verosimilhança com o real, a fotografia é, por natureza, selectiva e incompleta: é uma versão parcial e fragmentária da realidade, uma vez que somente uma parcela do real é apresentada ao observador. Neste sentido, mesmo a fotografia documental exprime sempre uma opinião ou uma sugestão do real, como argumenta Vilém Flusser, de cuja visão partilho:

«As imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras — não são denotativas. As imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo — são símbolos conotativos [...]. As imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternizem eventos, pois substituem eventos por cenas.»²²⁴

John Tagg corrobora este posicionamento ao defender que a emergência de novas instituições de conhecimento criara os mecanismos de validação que permitiram à fotografia funcionar, dentro de determinados contextos, como prova de verdade, adquirindo assim o estatuto de documento de autenticidade: «Estavam criadas as condições para um surpreendente *rendez-vous* — cujas consequências continuamos a sentir [...] Um dos aspectos-chave desta tecnologia a partir da década de 1870 foi a fotografia.»²²⁵ De um modo geral, aceitamos as imagens jornalísticas como sendo verosímeis e mais

²²⁴ FLUSSER, Vilém, *Ensaio sobre a fotografia*, p. 28.

²²⁵ John Tagg citado por WELLS, Liz, *The photography Reader*, p. 259.

próximas do real, enquanto as imagens apresentadas num contexto artístico estão sempre associadas à ideia de uma certa representação estética do real. Ao observarmos uma determinada sequência de imagens, depreendemos a existência de uma narrativa implícita, mas essa narrativa torna-se mais interessante quando a sua decifração exige uma leitura mais atenta do observador. Não se trata de complicar a tarefa do espectador, mas de procurar novas leituras através da escolha de determinado conjunto e sequência de imagens, evitando assim que os trabalhos permaneçam herméticos ou se reduzam a meros artifícios estéticos. É neste sentido que procuro explorar a ausência de uma narrativa imediata ou demasiado fechada num assunto específico. Para isso, as imagens não têm de ser necessariamente complicadas em termos de composição, mas suficientemente «abertas», de modo a possibilitarem diferentes leituras e interpretações. As imagens resultantes da tentativa de interpretação visual de um espaço num certo período de tempo permitem-me posicionar-me perante o que é típico ou característico de determinada realidade e, ao mesmo tempo, distanciar-me dos referentes demasiado óbvios (idealmente, as imagens produzidas deveriam revelar-se eloquentes e silenciosas).

Ao fotografar num território marcado por um forte imaginário visual, interessava-me que as imagens reflectissem uma visão pessoal desse lugar, e um dos modos de alcançar esse objectivo reside precisamente na atenção aos motivos do banal quotidiano ou do vernacular arquitectónico dos espaços. Embora as fotografias nos permitam uma relativa intimidade com os motivos fotografados, trata-se sempre de uma realidade distanciada, pois o que vemos nunca é a realidade mas apenas a sua representação. As imagens são simultaneamente rigorosas e opacas, pois o seu significado está para além da sua representação. Idealmente, as imagens não devem ilustrar ou tecer juízos sobre determinada realidade, devendo funcionar antes como um registo daquilo que o autor viu e seleccionou, como um «documento» ficcionado da realidade. Quando e onde começa essa ficcionalização? Como articular ou validar a função crítica da fotografia quando esta oscila entre documento e ficção? Em última análise, o que mais conta é a faculdade activa ou inconsciente que opera no cerne da prática fotográfica e, nesse sentido, são as imagens menos carregadas de marcas discursivas que se tornam potencialmente as mais eloquentes.

Na minha prática fotográfica, a selecção é sempre realizada numa fase final do projecto: primeiro existe uma captação em «bruto» de imagens alicerçadas num determinado projecto e só depois são editadas e seleccionadas com vista à estruturação de uma narrativa ou de um corpo temático ao serviço de determinado contexto ou prática fotográfica. A ideia de sequência implica, obrigatoriamente, a noção de edição — em alguns casos, uma nova série de fotografias pode ser inclusivamente constituída por um alinhamento de imagens de diferentes séries. Interessa-me desenvolver um corpo de imagens que obedece a determinado sentido estético e conceptual e organizá-lo posteriormente conforme as especificidades decididas para a sua apresentação, seja através de uma monografia, de uma exposição individual ou colectiva ou através de uma encomenda institucional. No caso de uma encomenda institucional, as expectativas da instituição podem condicionar a produção do artista, como aconteceu

na primeira apresentação da minha série *Still There*, no Museu Berardo, em Lisboa, pois o corpo de trabalho foi produzido a pensar num espaço expositivo, em resultado da nomeação para o prémio BES PHOTO, que obrigava à realização de uma exposição. Idealmente, a sequência de imagens é pensada no contexto de uma possível publicação monográfica, para a qual construo uma maquete de acordo com as especificidades materiais da publicação (orçamento, tamanho do livro, número de páginas, etc.).

Uma vez que a representação do real é um exercício especulativo, incerto e fragmentado, nenhum autor, por mais extensa que seja a sua obra, pode resumir ou abranger toda a multiplicidade e complexidade do real. O fascínio da fotografia nasce dessa possibilidade de comparação e partilha de experiências, de lugares, de criação de afinidades e rupturas, de um certo sentido de pertença e familiaridade, mesmo perante imagens de locais que nos são estranhos. Um dos temas centrais na série *Still There* é a potencialidade especulativa na representação de um conflito, e assim, para uma melhor compreensão da série, torna-se importante a possibilidade de visualização da série em toda a sua abrangência. Embora, em termos estéticos, as imagens funcionem por si mesmas, a percepção do contexto sociocultural em que foram realizadas permite a valorização dos elementos visuais que, de outro modo, passariam despercebidos. Atente-se no exemplo da imagem *Untitled (6)*, na qual as marcas de projecteis na parede remetem para o conflito bélico que assolou a região.



Untitled (6), da série *Still There*, Carlos Lobo (2011).



El Paso Street, El Paso, Texas, July 5, 1975, Stephen Shore.

Por oposição, outras imagens são mais «abertas», apresentando uma narrativa mais livre e com menos elementos identificadores do contexto da sua realização. A imagem *Untitled (7)* apresenta vários elementos que a definem como uma «clássica» fotografia de rua: num contexto urbano, vemos carros estacionados e outros em movimento, uma estação de serviço na margem direita da imagem, cartazes publicitários e pessoas em diferentes actividades do quotidiano. Certos elementos desta fotografia, como matrículas e caracteres árabes, permitem identificar o espaço, embora se possa afirmar que esta imagem poderia ser realizada em qualquer metrópole urbana. A composição desta imagem remete de certo modo para a fotografia de rua (*street photography*) de autores como Lee Friedlander e Stephen Shore. No caso deste último, a imagem *El Paso Street, El Paso, Texas, July 5, 1975* resulta de uma composição das fachadas dos prédios e do seu alinhamento com os restantes equipamentos urbanos, desde os parques de estacionamento, aos cartazes publicitários nos prédios, aos postes de iluminação e semáforos do cruzamento. O momento em que a cena se compôs diante da sua máquina²²⁶ surgiria quando a figura em primeiro plano, segurando um saco de papel na mão esquerda, se deteve junto à passadeira. No meu

²²⁶ Esta imagem de Shore foi realizada com uma máquina de grande formato 8x10, que permite uma enorme riqueza de detalhe e informação. Ao obrigar a uma série de procedimentos rigorosos (tripé, enquadramento, composição, foco, leitura de luz, etc.) antes da captação da imagem, as fotografias resultantes desta «dentidão» de processos são normalmente caracterizadas pelo rigor formal, em que todos os elementos parecem expressar uma intencionalidade clara, uma precisão e uma certa sensação de permanência e/ou intemporalidade.

caso, a imagem *Untitled (7)*, embora fotografada com uma máquina de médio formato 6x7, seguiu um método bastante semelhante: realizei o enquadramento para que a imagem mostrasse parte do cartaz da estação de serviço e o semáforo na margem esquerda, tendo depois aguardado que surgisse um elemento humano que «finalizasse» a imagem.



Untitled (7), da série *Still There*, Carlos Lobo (2011).

O oscilar do pé esquerdo da senhora que vemos de costas indicia o movimento, transmitindo à imagem a sensação de se tratar de um instantâneo (*snapshot*). Este método de construção de imagens revelou-se importante na construção da minha série *Still There*, pois permitiu-me trabalhar o real através da sua arquitectura vernacular e dos temas do banal quotidiano.

Apesar de a fotografia ter na sua génese o princípio da imagem única, a noção de que as imagens pertencem a um corpo de trabalho (série) reafirma o seu valor conceptual e, conseqüentemente, a sua valorização enquanto objecto artístico. A este propósito, Jörg M. Colberg argumenta o seguinte:

«Hoje em dia, as fotografias têm de ser "acerca" de alguma coisa. As imagens nunca podem ser meras imagens. [...] Mas não haja ilusões, um conjunto de imagens terá de constituir algo. Um grupo de imagens aleatórias que não constituam algo não passa disso mesmo, um grupo de imagens aleatórias. Se um conjunto de imagens magníficas são "acerca" de algo, isso é muito diferente de um grupo de imagens medíocres que apenas são mantidas unidas pelo facto de serem "acerca" de alguma coisa. E este tipo de imagens é cada vez mais comum. De

facto, muito facilmente deixamos os fotógrafos escapar impunes, em parte porque nos acomodámos em demasia a procurar fotografias que apenas confirmam o nosso sistema de crenças em vez de o desafiarem.»²²⁷

A fotografia é inerentemente capaz de nos dar a conhecer determinada realidade de acordo com os mecanismos de percepção visual do seu criador e reforça a nossa experiência do real ao apropriar-se daquilo que reconhecemos e que designamos como familiar. Esta representação revela-se mais rica quando é suficientemente aberta, pois, mais do que aquilo que reconhecemos na imagem, interessa sobretudo aquilo que é sugerido nela, permitindo assim ao observador projectar as suas próprias experiências na imagem. Através dos seus vestígios materiais (a impressão da luz num determinado suporte), a fotografia surge impregnada de diferentes camadas entre o que é visível (a superfície ou aparência das coisas) e o que é invisível (a sugestão) — não se reduz a um mero testemunho do real, mas sugere novas formas de ver o real.

Enquanto autor, pretendo abordar os aspectos da realidade tal como ela se apresenta perante o aparelho fotográfico. Interessam-me sobretudo as periferias da cidade, locais normalmente arredados dos *clichés* turísticos e nos quais encontro as manifestações que considero mais autênticas do real, no sentido em que os centros urbanos se assemelham cada vez mais uns aos outros, num processo equiparável a uma espécie de *disneyficação* da realidade. A noção de subjectividade enquanto manifestação autoral como tem sido defendido ao longo da tese, é fulcral para o meu entendimento da fotografia, dado que toda a representação do real será sempre parcial e incompleta, revelando-se a fotografia como uma série de propostas ou hipóteses sobre o real. A própria materialidade da fotografia (a impressão em papel fotográfico, numa revista ou jornal, no ecrã de um computador, etc.) implica necessariamente a transposição do real para um determinado suporte e, como tal, implica uma intermediação alicerçada em suposições técnicas e conceptuais. Como escolher uma imagem em detrimento de outra? Como encontrar ou definir o real através do seu simulacro? A pretensão da imagem em representar algo tem origem na nossa capacidade de abstracção, que também podemos designar por imaginação. Para Vilém Flusser, a imaginação é a capacidade de codificar fenómenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim cifradas. A este propósito, Adriano Duarte Rodrigues defende o seguinte:

«Confrontado com a inevitabilidade do real que, no entanto, nos escapa infinita e incomensuravelmente, a única possibilidade da sua representação à nossa disposição é a da representação imaginária explorada pela poeticidade do discurso de ficção. Era certamente por isso que a *poiesis* constituía, aos olhos de Aristóteles, "algo de mais filosófico e mais sério do que a história" [...] Pelo facto de não ter acesso imediato à realidade, de a realidade ser aquilo que escapa à nossa experiência imediata, o homem é dotado de uma competência

²²⁷ <http://cphmag.com/aboutness/> (consultado a 27 de Junho de 2016)

especificamente ficcional, da qual não se pode alienar, da qual depende a sua própria experiência da realidade.»²²⁸

A relação da fotografia com a experiência subjectiva continua a ser uma das questões mais profícuas — e polémicas — da história e da crítica da fotografia. Na minha prática fotográfica, valorizo as imagens em que a fronteira entre intuição e conhecimento objectivo se revela o mais indistinta possível, bem como a capacidade de a fotografia sugerir uma experiência perceptiva para além da aparência (superfície) do objecto fotografado. Ao estabelecer um discurso visual em que as intuições visuais estão associadas a determinado (re)conhecimento dos espaços fotografados (no sentido em que a visibilidade — aquilo que é registado pelo aparelho fotográfico — excede a intenção do autor), procuro delegar no espectador a interpretação dos códigos visuais inscritos na imagem, fornecendo apenas o contexto em que elas foram desenvolvidas.

Mais do que um mero registo do que está fisicamente diante do aparelho fotográfico, a fotografia revela-se uma projecção (ou interpretação) do real segundo os interesses do seu criador. Neste sentido, as imagens de *Still There* não pretendem resumir a complexa realidade política, cultural e social de Beirute, mas, através de fragmentos captados desse real, contribuir para o léxico visual da cidade e, ao mesmo tempo, questionar as limitações da fotografia na representação de territórios marcados pela guerra.

No seu livro intitulado *O Acto Fotográfico*, Philippe Dubois procede a uma abordagem histórica das diferentes posições e discursos desenvolvidos em torno do princípio da realidade, centrando-se sobretudo na relação entre a imagem fotográfica e o seu referente. Para tal, desenvolve três análises: num primeiro momento, a fotografia surge como um espelho do real (um ícone), pela sua capacidade mimética; num segundo momento, é entendida como um utensílio de interpretação e transformação do real, um símbolo que funciona como uma espécie de abstracção arbitrária, convencional e culturalmente codificada; e, finalmente, a fotografia é pensada como um vestígio do real. Dubois enfatiza esta última análise ao considerar que, mais do que a questão da semelhança directa ou indirecta com o real, o que realmente caracteriza a imagem fotográfica é a sua dependência em relação à realidade, no sentido de que ela é um índice do real: «Esta referenciação da fotografia inscreve o *medium* no campo de uma irreduzível pragmática: a imagem fotográfica torna-se inseparável da sua experiência referencial, do acto que a funda. A sua realidade primeira é uma afirmação de existência. A fotografia é, primeiramente, índice. Somente depois pode tornar-se semelhante (ícone) e adquirir sentido (símbolo).»²²⁹ Se Dubois defende que a verdadeira essência da fotografia reside precisamente no seu carácter indexical, Barthes, por seu lado, argumenta que a «fotografia nunca mente: ou, melhor dizendo,

²²⁸ RODRIGUES, Adriano Duarte, «Ficção e Realidade», *Revista de Comunicações e Linguagens*, p. 33.

²²⁹ DUBOIS, Philippe, *O Acto Fotográfico*, p. 47.

pode mentir quanto ao significado das coisas [...] mas nunca quanto à sua existência».²³⁰ Ou seja, em lugar de advogar que a fotografia substitui a realidade, Barthes promove a ideia de que a fotografia nos permite «ver coisas que não estão na nossa presença»,²³¹ que a fotografia, devido à sua natureza técnica (exceptuando certos tipos de fotografia como as imagens digitais), depende da presença física do assunto fotografado — e daí a sua inerente (e aparente) capacidade de indexação do real.

A afirmação artística da fotografia exigiu que se libertasse da tirania do referente e adoptasse uma relação crítica e especulativa face a ele. Ao abandonar a sua natureza meramente indexical, a fotografia passou a beneficiar da autonomia e da auto-referencialidade de que gozam os objectos artísticos. Partindo do princípio de que as fotografias são sobretudo signos indexicais, as suas representações são dependentes da sua relação física com os assuntos retratados. O referente fotográfico está inexoravelmente acoplado à sua imagem: devido à sua propriedade indexical, as fotografias alicerçam-se fundamentalmente na contingência. Enquanto índice, a fotografia nunca é ela mesma, mas sempre, em virtude da sua própria natureza, um indício de algo mais. A valorização desta indexicalidade — a ligação simbólica da fotografia ao seu referente — continua a ser uma das questões fulcrais, pois a fotografia nunca transcenderá completamente os seus assuntos, nem tão-pouco o seu «visual self».

A exploração conceptual da montagem e sobreposição de imagens é algo que procuro explorar, não só no momento da apresentação pública dos trabalhos numa exposição, mas também na sequência das imagens no caso de um livro de autor, como acontece com a monografia que serve de suporte visual a esta tese. Intitulada *The Dew of Little Things*, foi publicada pelas Éditions Loco, de Paris, em 2016, e consiste em 63 imagens a preto e branco e a cores, num total de 108 páginas, a partir de uma selecção de cerca de 1200 imagens realizadas no Líbano. Esta selecção das imagens difere significativamente da escolha que foi apresentada publicamente tanto na exposição no CCVF como na primeira exposição pública da série no Museu Colecção Berardo, em Lisboa, em 2011. Estas diferenças derivam da natureza específica do formato livro, cuja fisicalidade implicou um conjunto de decisões relativas ao número de páginas e de imagens, ao tipo de paginação (imagens isoladas por página, pares de imagens) e de sequência (alinhamento das imagens da primeira à última página). Todas estas decisões permitem a construção de diferentes narrativas e, consequentemente, diferentes leituras da série.

Enquanto autor, interessa-me mais a publicação de monografias (pois permitem que as imagens sejam apresentadas sem limites temporais ou espaciais) do que as exposições públicas cuja duração está limitada ao espaço físico e ao intervalo de tempo definido pela instituição que acolhe a exposição. A relação da fotografia com o livro da fotografia tem sido alvo de uma recuperação recente, quer através da contínua reedição de importantes monografias da história da fotografia (como *The Americans*, de Robert Frank, *The Democratic Forest*, de William Eggleston, ou *Images à la Salette*, de Henri Cartier-

²³⁰ Roland Barthes citado por Terry Barrett em *Criticizing Photographs*, p. 168.

²³¹ *Ibidem*.

Bresson, só para citar três exemplos mais recentes), quer através da publicação de títulos exclusivamente dedicados a uma revisitação histórica do livro de fotografia, sendo *Photobook: A History* (editado em três volumes) de Martin Parr e Gerry Badger porventura o exemplo mais paradigmático. Esta recuperação de títulos clássicos, bem como o advento da impressão digital — que torna a publicação de obras monográficas independentes cada vez mais acessível — permitiu a revitalização do universo dos livros de autor, a par do crescimento do mercado do livro de fotografia por via de feiras dedicadas exclusivamente a editoras de livros de fotografia, como a *Offprint*, em Paris, ou o *Photobook Festival*, em Kassel.



Capa da edição de *The Dew of Little Things*, Carlos Lobo.

Na prática fotográfica, a capacidade de observar (ou contemplar) origina uma investigação constante de assuntos e o desafio do fotógrafo é, talvez, demasiado complexo para ser resolvido de forma racional uma vez que o mundo está repleto de signos e marcas da história que contaminam essa pureza da imagem, assemelhando-se a realidade cada vez mais a uma espécie de permanente montagem e sobreposição de imagens.

Mais do que um índice ou uma mera representação ou cópia do mundo, considero a imagem fotográfica uma analogia, uma forma de o mundo se revelar ao homem. A fotografia é, e sempre foi, parte do mundo, uma analogia, e não um mero índice, como defende Barthes: «Esta fatalidade (não há fotografia sem alguma coisa ou alguém) arrasta a fotografia para a desordem dos objectos — de todos os objectos do mundo: porquê escolher (fotografar) um determinado objecto, um determinado instante,

em vez de outro?».²³² Embora, aparentemente, a fotografia opere uma «subtracção perceptiva da realidade»,²³³ o facto de suspender a dimensão temporal e espacial acaba por revelar a superfície do tempo: o tempo das coisas e o tempo do fotógrafo.



Untitled (8), da série *Still There*, Carlos Lobo (2011).

À fotografia é erroneamente exigido que funcione como um espelho do mundo, quando, na verdade, funciona quase sempre como um espelho do seu criador: o que este vê e partilha com o observador não é a realidade em si, mas uma fracção delimitada pelas suas próprias intenções autorais. A apreensão do real proporciona-nos uma rede de conforto e a ilusão de familiaridade, pois vemos o que estamos preparados para ver, ou aquilo que temos capacidade para reconhecer ou recordar. Nesta perspectiva, a série *Still There* afigura-se como uma hipótese sobre o real, mas nunca a afirmação do real em si. A fotografia pode ser entendida como o perpetuar de um imaginário resultante das percepções e intuições de um autor. Em suma, o verdadeiro potencial da fotografia reside precisamente na sua capacidade de sugestão e de efabulação do real, impondo-se como uma experiência subjectiva, parcial e elíptica da realidade, em que o autor das imagens se assume não como um técnico, mas como um actor no seu próprio mundo.

²³² BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, p. 19.

²³³ FRADE, Pedro Miguel, *Figuras de Espanto — A Fotografia antes da sua cultura*, Lisboa, Edições ASA, 1992, p. 94.

Conclusão

[...] In order really to live, you must photograph as much as you can, and to photograph as much as you can you must either live in the most photographable way possible, or else consider as photographable every moment of your life. The first course leads to stupidity; the second to madness.

– Italo Calvino, *The Adventure of a Photographer* (1952)

Os discursos críticos em torno da fotografia desde cedo se revelaram um campo bastante prolífico e marcado por inflamados debates nas mais variadas áreas do pensamento e da teoria da imagem. As peculiaridades da fotografia, entre as quais o potencial de replicação daquilo que capta, a articulação simultânea com o passado, o presente e o futuro e a sua capacidade de infinita reprodução, representam um desafio historiográfico aparentemente insolúvel. Partindo de uma contextualização histórica da fotografia, esta tese propôs uma abordagem da fotografia enquanto «imagem do mundo», em virtude da sua relação com a memória e por ser uma ferramenta privilegiada para a apropriação e instrumentalização do real, sempre sob a perspectiva da prática fotográfica enquanto um exercício subjectivo da expressão fragmentária do artista.

A ideia de fotografia enquanto testemunho ou evidência visual do real continua a ser uma das questões mais recorrentes sobre a prática fotográfica. A veracidade da imagem fotográfica resulta não só de uma tradição histórica e cultural, mas também da relação óptica do aparelho com o assunto fotografado, levantando-se a questão da distinção entre o real e os seus simulacros. Deste ponto de vista, o meu trabalho de investigação iniciou-se com o estudo dos primórdios da fotografia, em que predominava a ideia de que a imagem derivava da própria Natureza, afigurando-se o criador das imagens como um mero receptor passivo, um simples operador e observador do mundo. No entanto, rapidamente a fotografia perdeu a sua «inocência» e passou a ser uma ferramenta ao serviço de determinadas finalidades, fossem elas antropológicas, documentais, arquivistas, científicas, etc. O aparelho fotográfico deixou de ser um instrumento de mera reprodução do mundo, configurando-se como um mecanismo de apropriação e controlo desse mesmo mundo. O observador transformou-se, assim, num criador.

No primeiro capítulo, as obras de Jacob Riis, Lewis Hine, Arthur Rothstein e Roger Fenton foram assumidas como exemplos paradigmáticos dessa instrumentalização e manipulação do real por via da prática fotográfica, corroborando a complexidade de se validar determinadas imagens como factos incontestáveis do real. A partir deste pressuposto, foi defendido que o potencial de instrumentalização e ficcionalização do real é uma característica intrínseca da fotografia e, por conseguinte, a questão da veracidade da reprodução do real é, à semelhança da própria natureza da fotografia, uma prática

profundamente subjectiva. Nesse sentido, conceitos como *verdade* e *ficção* são, e continuarão a ser, fontes de polémicas recorrentes no campo da fotografia.

Assumindo os riscos de uma escolha pessoal — e, como tal, subjectiva e elíptica — de autores que se revelaram influências basilares para a minha prática fotográfica, no segundo capítulo analisei as obras de Walker Evans, Eugène Atget e Robert Frank enquanto paradigmas de uma nova sensibilidade estética, a qual Evans designaria por *lirismo poético*. Estas mesmas obras permitiram-me estudar ainda a validade dos motivos artísticos do banal quotidiano e do vernacular arquitectónico, que contribuíram sobremaneira para a afirmação de práticas fotográficas autorais que em muito ultrapassam a sua faceta meramente funcional. Este advento da modernidade da fotografia permitiu dotar o mais banal e quotidiano dos assuntos de uma dimensão simbólica, libertando assim a fotografia do paradigma positivista. Ainda no segundo capítulo, debrucei-me sobre a fotografia documental encarada como uma prática autoral e não como uma mera reprodução do mundo visível, valorizando a capacidade de dramatização entre documento e objecto artístico, entre a função utilitária e a função estética da fotografia.

No terceiro capítulo, detive-me na análise da exposição *The New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, realizada em 1975, destacando as obras de Lewis Baltz, Robert Adams e Stephen Shore. O contraponto entre os pressupostos conceptuais normalmente associados a esta exposição e os princípios estéticos dos respectivos autores permitiu constatar que a suposta neutralidade advogada pela crítica e pela teoria da fotografia (apregoadas como um dos princípios basilares desta exposição) resultou de uma leitura errónea, dado que os trabalhos expostos evidenciam claras intenções autorais e um compromisso com os assuntos e posicionamentos artísticos dos respectivos fotógrafos participantes. A renovação dos discursos fotográficos em torno do tema da paisagem urbana e dos motivos da arquitectura vernacular originou imagens que não se confinavam aos traços arquitectónicos em si, mas os evidenciavam como parte integrante da cidade e do seu tecido urbano e social. Na sequência da minha reflexão teórica, concluí que esta mudança estética na abordagem do tema da paisagem urbana, aliada à adopção do uso da cor, desencadeou uma importante mudança conceptual na prática da fotografia e nos próprios temas e discursos da arquitectura.

Acto contínuo, ao questionar a noção de paisagem enquanto território neutro e imaculado, argumentei que a reprodução da paisagem derivava sempre de determinada idealização, resultante de uma subjectividade inerente. Nesta perspectiva, assumi a fotografia não só como uma janela ou espelho do mundo, mas também como um meio de reflexão e questionamento do real.

No quarto capítulo da presente tese, analisei a recorrente polémica entre a fotografia do real e a fotografia que podemos denominar como conceptual, assumindo esta clivagem como um dos pontos centrais na problemática da categorização e validação da fotografia enquanto prática artística. A influência de vários movimentos artísticos como o pós-modernismo e o advento da arte conceptual, sobretudo a partir de meados da década de 1960, permitiu a consolidação da fotografia no seio das

esferas artísticas. Assim, abordei o trabalho de Ed Ruscha como exemplo paradigmático e do uso da fotografia como um meio de documentar e perpetuar a efemeridade performativa dos trabalhos artísticos — por outras palavras, o uso da fotografia enquanto meio de fixação e materialização de um processo (*performance*, *happenings*, esculturas efêmeras, etc.). A partir da análise deste período de grandes transformações dos paradigmas artísticos, a minha investigação defendeu que a fotografia desempenhou um papel fulcral na reformulação das práticas artísticas e contribuiu para a exploração de novas possibilidades estéticas, poéticas e especulativas em consequência desta interconexão com outras práticas artísticas. O estudo da obra do artista Dan Graham em particular, e de autores como Richard Hamilton, Richard Long e John Baldessari, ilustrou o caminho percorrido até ao reconhecimento e legitimação da fotografia enquanto arte. Da exploração das novas práticas artísticas após a década de 1960, reafirmei o paradoxo de uma prática artística que negava ou rejeitava a fotografia enquanto prática autoral, mas que simultaneamente a colocava ao serviço das intenções artísticas desses autores.

Ainda no âmbito do quarto capítulo, o estudo da fotografia no início do século XXI permitiu-me reconhecer que, apesar de a fotografia ser hoje, inquestionavelmente, uma prática artística, os trabalhos ainda hoje mais valorizados pela crítica de arte partem não do real mas de uma manipulação ou desmaterialização desse real, como acontece nos casos das imagens tridimensionais, da manipulação digital, da *photo-based art*, etc. O referente (o mundo real) tornou-se um motivo obsoleto, e questões como a factualidade ou a veracidade das imagens foram relegadas para uma espécie de limbo conceptual. Porém, este posicionamento ideológico não tem sido de modo algum consensual. Conceitos recentes forjados pelos académicos, nomeadamente o de «pós-fotografia», parecem descrever uma crise de identidade da fotografia que terá tido início na década de 1960, mas que se tornou mais premente com o advento da tecnologia digital a partir da década de 1980. A distinção entre artistas que usam a fotografia e os fotógrafos propriamente ditos emergiu principalmente dos contextos de recepção e dos mecanismos de validação da prática artística.

No quinto capítulo, apresentei os pressupostos conceptuais da minha série intitulada *Still There* (Líbano, 2011-2016) e procurei, por esta via, relacionar os princípios defendidos na componente teórica da tese com a minha prática fotográfica. Esta série resultou da exploração visual do Líbano e apresenta uma perspectiva documental que parte de uma representação fragmentária e subjectiva do real. As imagens (apresentadas em anexo na monografia intitulada *The Dew of Little Things*) proporcionam uma potencial matéria-prima para uma reflexão sobre a realidade de um país cuja paisagem ostenta nítidas marcas e cicatrizes de conflitos bélicos.

Em suma, no decurso da presente investigação, procurei sustentar que a interpretação crítica da fotografia deve tentar ultrapassar a esfera da natureza meramente conceptual das imagens e procurar uma articulação entre a natureza documental das imagens e o mundo das ideias e da imaginação. Na minha argumentação, defendi também que é precisamente a relação de verosimilhança da fotografia com o real que permite às imagens existirem para além das suas intenções ou significações autorais.

Sendo capaz de transformar o *invisível* em visível, a fotografia ultrapassa a mera esfera mimética do real. Embora as imagens possam funcionar como um certificado de presença — a sua natureza mnemónica, a sua capacidade de fixar o passado e o presente e de invocar o futuro —, essa suposta facticidade não implica que sejam necessariamente fiéis e definitivamente representativas do assunto fotografado. É neste sentido que a fotografia perde a sua aura de veracidade, funcionando antes como um mecanismo de construção de «verdades» subjectivas ou de uma memória parcial e *fragmentária*, incapaz de condensar toda a complexidade e multiplicidade do real.

A fotografia, entendida simbolicamente como «a pressão do indizível que quer ser dito», na formulação de Roland Barthes, resiste a qualquer sistema redutor, é *inclassificável e singular*. Perante a impossibilidade de uma verdade absoluta na fotografia, defendi que o potencial da imagem reside precisamente na sua indefinição. Uma vez que a reprodução da realidade consiste num processo de encenação da experiência do mundo, qualquer representação será sempre uma construção ou reconstrução subjectiva do espaço, do tempo e da experiência, adquirindo assim um carácter autoral. Por conseguinte, os discursos teóricos e críticos devem focar-se não na suposta verdade da imagem, mas na sua incontornável subjectividade — e na dialéctica inalienável entre estas duas dimensões.

Bibliografia

- ADAMS, Robert, *What We Bought: The New World – Scenes from the Denver Metropolitan Area, 1970-1974*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- ADAMS, Robert, *To make it Home*. Nova Iorque: Aperture, 1989.
- ADAMS, Robert, *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*. Nova Iorque: Aperture, 2008.
- ADAMS, Robert, *Interiors 1974-1975*. Tucson: Nazraeli Press, 2006.
- ADAMS, Robert, *Beauty in Photography*. Nova Iorque: Aperture, 2005.
- ADAMS, Robert, *Landscape: Theory*. Nova Iorque: Lustrum Press, 1980.
- ADAMS, Robert, *Summer Nights*. Nova Iorque: Aperture, 2009.
- ADAMS, Robert, *Gone*. Göttingen: Steidl, 2010.
- ADDISON, Joseph, *Remarks on several parts of Italy, &c. in the Years 1701, 1702, 1703*. Nova Iorque: Scholar's Choice, 2015.
- AGEE, James, *Let Us Now Praise Famous Men*. Massachusetts: The Riverside Press Cambridge, 1960.
- ALLAND, Alexander, *Jacob A. Riis: Photographer & Citizen*. Nova Iorque: Aperture, 1993.
- ATGET, Eugène, *Photographe de Paris*. Nova Iorque: Errata Editions, 2008.
- BADGER, Gerry, *The Photobook: vol. I*. Londres: Phaidon, 2004.
- BADGER, Gerry, *The Genius of Photography: How photography has changed our lives*. Londres: Quadrille Publishing, 2011.
- BALTZ, Lewis, *Lewis Baltz: Texts*. Göttingen: Steidl, 2012.
- BALTZ, Lewis, *Candlestick Point*. Göttingen: Steidl, 2011.
- BALTZ, Lewis, *Park City*. Albuquerque/Nova Iorque: Artspace Press and Castelli Graphics, 1980.
- BALTZ, Lewis, *San Quentin Point*. Nova Iorque: Aperture/Millerton/VZH, 1986.
- BALTZ, Lewis, *The New Industrial Parks near Irvine, California*. Califórnia: Ram Pubns & Dist, 2001.
- BALTZ, Lewis, *Landscape: Theory*. Nova Iorque: Lustrum Press, 1980.
- BAILLY, Jean-Christophe, *Paysage Cosa Mentale*. Paris: Loco Éditions, 2013.
- BARRET, Terry, *Criticizing photographs: an introduction to understanding images*. Nova Iorque: McGraw-Hill Education, 2011.
- BARTHES, Roland, «A Retórica da Imagem». *Óbvio e o Obtuso: ensaios sobre Fotografia, Cinema, Teatro e Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BARTHES, Roland, *Elements of Semiology*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- BARTOS, Adam, *Boulevard*. Göttingen: Steidl, 2008.
- BASILICO, Gabriele, *Arquitetura em Portugal*. Porto: Dafne, 2006.
- BATE, David, *Key Concepts*. Oxford: BERG, 2009.
- BATCHEN, Geoffrey, *Burning with desire*. Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- BATCHEN, Geoffrey, «A Câmara Clara: Outra Pequena História da Fotografia». *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.
- BATTOCK, Gregory, *The New Art: A Critical Anthology*. Nova Iorque: E. P. Dutton, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles, *The Painter of Modern Life*. Londres: Penguin Books, 1972.
- BAZIN, André, *What Is Cinema? Vol. 1*. Califórnia: University of California Press, 2004.
- BAZIN, André, *The Ontology of the Photographic Image*. Califórnia: University of California Press, 1967.
- BENJAMIN, Walter, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Nova Iorque: Random House, 1986.

BENJAMIN, Walter, *Selected Writings: 1931-1934*. Harvard: Belknap Press of Harvard University Press, 1999. BENJAMIN, Walter, *Illuminations: Essays and Reflections*. Nova Iorque: Schocken Books, 1969.

BELTING, Hans. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munique: Fink, 2001.

BERGER, John, *About Looking*. Nova Iorque: Phantoon Books, 1980.

BLOSSFELDT, Karl, *Urformen Der Kunst: Photographische Pflanzenbilder*. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth A.G., 1929.

BROHM, Joachim, *Ohio*. Göttingen: Steidl, 2010.

BROUWS, Jeff; BURTON, Wendy; ZSCHIEGNER, Hermann, *Various Small Books: referencing Various Small Books by Ed Ruscha*. Massachusetts: The MIT Press, 2013.

BUCHLER, Justus, *Philosophical Writings of Peirce*. Nova Iorque: Dover, 1955.

CAMPANY, David, *Rewriting Conceptual Art*. Londres: Reaktion Books, 1999.

CAMPANY, David, *Photography at MoMA: 1960 to Now*. Nova Iorque: MoMA(2015).

CATRICA, Paulo, *Gabriele Basilico: Arquitectura em Portugal*. Porto: Dafne, 2006.

CHEVRIER, Jean-François, *Reflect #4 "Documentary now! — Contemporary strategies in photography, film and the visual arts*. Roterdão: Nai Publishers, 2005.

COLEMAN, A. D., *Various Small Books: referencing Various Small Books*. Massachusetts: The MIT Press, 2013.

COTTON, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

COTTON, Charlotte, *Photography is Magic*. Nova Iorque: Aperture, 2015.

CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*. Massachusetts: The MIT Press, 1995.

DELEUZE, Gilles, *Cinema 2: the Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

DUBOIS, Philippe, *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Veja, 1992.

EGGLESTON, William, *William Eggleston's Guide*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2002.

ENGEL, Susan. *The Stories Children Tell: Making Sense of the Narratives of Childhood*. Nova Iorque: W.H. Freeman & Company, 1995.

ESKILDSEN, Ute, «Photography and the Neue Sachlichkeit Movement» In SCHMIED, Wieland, *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*. Londres: Hayward Gallery, 1979.

EVANS, Walker, *Walker Evans: Polaroids*. Zurique: Scalo, 2002.

EVANS, Walker, *American Photographs*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2012.

EVANS, Walker, *Walker Evans at Work*. Nova Iorque: Harper & Row, 1982.

EVANS, Walker, SZARKOWSKI, John, *Walker Evans*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1971.

FIGNER, Susanne, *Lewis Baltz*. Colónia, Walther König, 2012.

FLUSSER, Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

FOGLE, Douglas, *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

FRASER, Peter, *A City in the Mind*. Göttingen: Steidl, 2012.

FOUCAULT, Michel, *The Archaeology of Knowledge*. Nova Iorque: Harper and Row, 1976.

FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70, 2014.

FOUCAULT, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1970.

FRADE, Pedro Miguel, *Figuras de Espanto-A Fotografia antes da sua cultura*, Lisboa: Edições ASA, 1992.

FRANKLIN, Stuart, *The Documentary Impulse*. Londres: Phaidon, 2016.

FRANK, Robert, *The Americans*. Göttingen: Steidl, 2008.

FRANK, Robert, *Come Again*. Göttingen: Steidl, 2006.

FRIEDLANDER, Lee, *The Little Screens*. São Francisco: Fraenkel Gallery, 2001.

FRIED, Michael, *Why photography matters as art as never before*. New Haven: Yale University Press, 2008.

FREUND, Gisele, *Photography and Society*. Massachusetts: David R Godine Publisher, 1980.

- GERNSHEIM, Helmut, *A Concise History of Photography*. Nova Iorque: Dover Publications, 1986.
- GHIRRI, Luigi, *Niente di antico sotto il sole, scritti e immagini per un'autobiografia*. Turim: Societa Editrice Internazionale, 1997.
- GHIRRI, Luigi, *Kodachrome*. Londres: Mack, 2012.
- GHIRRI, Luigi, *Luigi Ghirri The Complete Essays 1973–1991*. Londres: Mack, 2016.
- GOLDBERG, Vicki, *Light matters: writings on photography*. Nova Iorque: Aperture, 2005.
- GOHLKE, Frank, *Measure of Emptiness*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- GRAHAM, Paul, *Beyond Caring*. Nova Iorque: Errata Editions, 2011.
- GRAHAM, Paul, *Photographs 1981-2006*. Göttingen: Steidl Mack, 2009.
- GRAHAM, Dan, *My Works for Magazine Papers: A History of Conceptual Art*. Amsterdão: Kunst und Museumjournaal, 1985.
- GRUNDBERG, Andy, *Crisis of the Real: writings on photography*. Nova Iorque: Aperture, 2010.
- GRONERT, Stefan, *Lewis Baltz*. Colônia: Walther König, 2012.
- HAWORTH-BOOTH, Mark, *Photography: an independent art*. Nova Jérсия: Princeton University Press, 1997.
- HEIDEGGER, Martin, *The Origin of the Work of Art*. Nova Iorque: Harper & Row, 1971.
- HELLINGS, James, *Adorno and Art: Aesthetic Theory Contra Critical Theory*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2014.
- GERNSHEIM, Helmut, *A Concise History of Photography*. Nova Iorque: Dover Publications, 1986.
- GOHLKE, Frank, *Measure of Emptiness*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- HIGGOTT, Andrew; WRAY, Timothy, *Camera Constructs: Photography, Architecture and The Modern City*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- HILL, John T., *Walker Evans at Work*. Nova Iorque: Harper & Row, 1982.
- HINE, Lewis, *Social Photography, How the Camera May Help in Social Uplift*. Fort Wayne: Press of Fort Wayne, 1909.
- JEFFREY, Ian, *Photography: A Concise History*. Londres: Thames & Hudson, 1996.
- JENKINS, William, *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Rochester: George Eastman House, 1975.
- JENKINS, William, *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, Göttingen: Steidl, 2010
- JUROVICS, Toby, *Reframing the New Topographics*. Chicago: Columbia College Chicago Press, 2013.
- KANT, Immanuel, *The Critique of Judgment*. Nova Iorque: Cosimo, 2007.
- KLEIN, Alex, *Words Without Pictures*. Nova Iorque: Aperture, 2010.
- KNOGHT, Richard Payne, *Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. Los Angeles: T. Payne, 1808.
- KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1985.
- KRAUSS, Rosalind, «Reinventing the Medium: Introduction to Photography», *October Files n°5*, COLEMAN, James (editor). Massachusetts: The MIT Press, 2003.
- KRAUSS, Rosalind, «Sculpture in the Expanded Field», *October Files n°8*. Massachusetts: The MIT Press, 1979.
- KRONENBERGER, Louis, *Quality; Its Image in the Arts*. Nova Iorque: Atheneum, 1969.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *Zigzag*. Paris: Flammarion, 1981.
- LYONS, Nathan, *Photographers on Photography*. Nova Jérсия: Englewood Cliffs, 1966.
- MAH, Sérgio, *A Fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- MAH, Sérgio, «Sobre a Fotografia e a Experiência Ficcional», *Revista de Comunicações e Linguagens: Ficções, n°32* (Dezembro de 2003). Lisboa: Relógio de Água, 2003.
- MALCOM, Janet, *Two Roads, One Destination*. Boston: David R. Godine, 1980.

MARÉ, Eric de, *Architectural Photography*. Londres: B.T. Batsford Ltd, 1975.

MOHOLY-NAGY, Lazlo, *The Street Markets of London*. Nova Iorque: Benjamin Blom, 1972.

MORRIS, Errol, *Believing Is Seeing: Observations on the Mysteries of Photography*. Londres: Penguin Books, 2014.

NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography: From 1839 to the Present*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1982.

NEWMAN, Michael; BIRD, John Bird, *Rewriting Conceptual Art*. Londres: Reaktion Books, 1999.

OWENS, Craig, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. Massachusetts: The MIT Press, 1980.

PAPAGEORGE, Tod, *Core Curriculum*. Nova Iorque: Aperture, 2011.

PHILIPS, Christopher, «Resurrecting Vision: The New Photography in Europe between the Wars» In HAMBURG, Phillips, MARIA MORRIS; Christopher (editores), *The New Vision*. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art, 1989.

REED, Christopher, *Concepts of Modern Art*. Londres: Thames & Hudson, 1994.

RODRIGUES, Adriano Duarte, «Ficção e Realidade», *Revista de Comunicações e Linguagens: Ficções, nº32* (Dezembro de 2003). Lisboa: Relógio de Água, 2003, pp.17-35.

RUSCHA, Ed, *Leave any information at the signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.

RUSCHA, Ed, *Ed Ruscha and Photography*. Nova Iorque: Steidl/Whitney Museum of American Art, 2004.

RYAN, Jeff, *Levis Baltz*. Viena: Albertina, 2012.

SALVESEN, Britt, *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Göttingen: Steidl, 2009.

SARDO, Delfim, *Falemos de casas: quando a arte fala arquitetura*. Lisboa: Trienal de Arquitectura de Lisboa, Athena.

SAUNDERS, William S.: *Modern Architecture Photographs by Ezra Stoller*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1999.

SCHULMAN, Julius, *Photographing architecture and interiors*. California: Balcony Press, 2000.

SCHLES, Ken, *A New History of Photography*. Freiburg: White Press, 2008.

SCHWARTZ, Alexandra, *Leave any information at the signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.

SEKULA, Allan, «Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital» in: *The Photography Reader*. Londres: Routledge, 2002.

SHORE, Stephen, *Uncommon Places: Photographs by Stephen Shore*. Nova Iorque: Aperture, 1982.

SHORE, Stephen, *American Surfaces*. Londres: Phaidon, 2005.

SHORE, Stephen, *The Velvet Years: Warhol's Factory 1965-67*. Nova Iorque: Thunder's Mouth Press, 1995.

SILVERMAN, KAJA, *The Miracle of Analogy: or The History of Photography, Part 1*. Califórnia: Stanford University Press, 2015.

SONTAG, Susan, *Ensaíos sobre a fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*. Londres: Picador, 2004.

SONTAG, *On Photography*. Nova Iorque: Anchor Books, 1973.

SOWELL, Thomas, *The Quest for Cosmic Justice*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 2001.

STOLLER, Ezra, *Modern Architecture Photographs by Ezra Stoller*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1999.

STRAND, Paul, *Photography*, in *Photographers on Photography*. Nova Jérsea: Prentice Hall, 1966.

SZARKOWSKI, John, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1978.

SZARKOWSKI, John, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1984.

TRACHTENBERG, Alan, *The Incorporation of America*. Nova Iorque: Hill and Wang, 1982.

VENTURI, Robert; BROWN, Robert; SCOTT, Denise; IZENOUR, Steven: *Learning from Las Vegas.: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Massachusetts: The MIT Press, 1988.

- VESCLA, Monique, *Depression Glass: Documentary Photography and the Medium of the Camera-Eye in Charles Reznikoff, George Oppen, and William Carlos Williams*. Londres: Routledge, 2015.
- WALL, Jeff, *Jeff Wall*. Londres: Phaidon Press, 1998.
- WELLS, Liz, *The photography Reader*. Londres: Routledge, 2002.
- WELLS, Liz, *Land Matters: landscape photography, Culture and identity*. Nova Iorque: I.B.Tauris, 2011.
- WELLS, Liz, *Photography: a critical introduction*. Londres: Rutledge, 2002.
- WHEELWRIGHT, Philip, *The Burning Fountain*. Indiana: Indiana University Press, 1968.
- WOLF, Sylvia, *Ed Ruscha and Photography*. Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 2004.
- WOLF, Sylvia, *Visions from America: Photographs from the Whitney Museum of American Art, 1940-2001*. Nova Iorque, Prestel, 2002.
- WOLF, Sylvia «A Medium No More (or Less): Photography and the transformation of Contemporary Art», Nova Iorque: Prestel, 2002.
- ZELLER, Ursula, *Distância e Proximidade*. Estugarda: Instituto para Relações com o Estrangeiro, 1992.

Filmografia

DUANE, Michals, DVD Contacts (Vol.2) (Edição Arte Video/ Centre National de Photographie, 2005)
SARMIENTO, Tommaso Lusena; SCHILLACI, Giuseppe, *The Cambodian Room: situations with Antoine D'Agata*.
(Contrasto, 2012).

Webgrafia

<http://imageandnarrative.be/inarchive/issue08/dirkvandenbergh.htm>.
<http://historymatters.gmu.edu/mse/Photos/>, 2003.
<http://historymatters.gmu.edu/mse/photos/photos.pdf>
http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/compilacao_textos_exposicao_rosengarten.pdf
<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic867995.files/Evans%20Lyric%20Documentary.pdf>
<http://galionlive.com/2013/10/30/avita-expands-to-richland-mall/>
<http://latimes.com/entertainment/arts/la-ca-photos15-2009nov15-story.html>
<http://labreatrix.com/thePicture.html>
<http://sfmoma.org/explore/multimedia/videos/484>.
<http://issuu.com/bintphotobooks/docs/173314799>
<http://johnpaulcaponigro.com/blog/12547/13-quotes-by-photographer-stephen-shore>
<http://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/laocoon.pdf>
<http://time.com/4110250/photography-at-moma-has-photo-based-art-become-too-dominant/>
<http://interviewmagazine.com/art/william-eggleston/>
<http://artecapital.net/exposicao-485-carlos-lobo-still-there>
http://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/09/25/which-came-first-the-chicken-or-the-egg-part-one/?_r=0
<http://imageandnarrative.be/inarchive/issue08/dirkvandenbergh.htm>.
<http://johnpaulcaponigro.com/blog/12547/13-quotes-by-photographer-stephen-shore>
<http://historymatters.gmu.edu/mse/photos/photos.pdf>
<http://davidcompany.com/atget-photographe-de-paris/>
<http://vice.com/read/floating-in-an-emotional-ocean-of-art-with-jeff-wall>