CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES
PORTO

ENTRE O "FOTOGRAFANDO" E O FOTOGRAFADO: UM RETRATO NEGOCIADO

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

Cristina Augusto Neves
ESCOLA DAS ARTES

Fevereiro de 2016

CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES
PORTO

ENTRE O "FOTOGRAFANDO" E O FOTOGRAFADO: UM RETRATO NEGOCIADO

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

Cristina Augusto Neves
ESCOLA DAS ARTES

Professor Orientador: Professora Doutora Jenny Feray
Professor Coorientador: Mestre Carlos Lobo

Fevereiro de 2016

DEDICATÓRIA

Ao meu avô Eduardo.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Jenny Feray, ao Mestre Carlos Lobo e à Professora Doutora Laura Castro, pela orientação, assim como aos vários docentes e colegas com quem tive o prazer de aprender na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

A todas as pessoas que participaram no processo deste projeto, direta ou indiretamente, e que o tornaram numa experiência única e mágica, a maioria deles pertencentes ao Movimento Uma vida como a Arte: Salete Miranda, Diana Miranda, Dora Matos, Christian Gorgescu, João Rocha, Celina Azevedo, Noé Alves, Sana Correia, António Ribeiro, Rui Salvador.

Aos meus pais, avó e irmão, que sempre me apoiaram.

Ao meu pilar e especial Fábio Filipe Azevedo e família.

A todos que sempre acreditaram em mim.

RESUMO

Em meados do século XIX, a nova e enriquecida classe-média apreciava ser fotografada extensivamente – algo que anteriormente era a prerrogativa da aristocracia – com um método cuja natureza mecânica parecia garantir uma **conexão** direta entre pessoa sentada e imagem. O desaparecimento dos antigos **cânones** da **pose** prolongada e da dita "fotografia de retrato" no estúdio, foi dando lugar a uma progressiva habituação por parte do sujeito relativamente à câmara, como um objecto cada vez mais usual, comum e até de uso doméstico, levando também à consequente **"reinvenção"** e adopção de novas práticas no **retrato**.

A vontade de **comunicar** e iniciar um **processo** de **negociação** com estranhos, bem como a curiosidade de entrar nas suas casas e nas suas vidas, tentando perceber quem são e como se veem, levou a um projeto fotográfico e de investigação que interroga a **postura** do fotógrafo e da pessoa retratada e a escolha de um **medium de superfície**.

Neste sentido, a investigação teórica e prática revisita o tema do retrato, mais particularmente a problemática da **negociação** nas **relações** entre **fotógrafo** e **fotografado** na área da fotografia contemporânea. O grupo de pessoas com quem se decidiu trabalhar faz parte de um grupo de EX (ex-prostitutas, ex-presidiários, ex-toxicodependentes, ex-sem-abrigo) que, apesar dos seus esforços e determinações, continuam de certa forma Excluídos e à **margem** da sociedade. Este grupo está ancorado num Movimento chamado "Uma Vida como a Arte", sediado na cidade do Porto, onde vivo. Aquilo que se elaborou foi um procedimento de **aproximação**, de contacto. Este trabalho foi importante em razão da intimidade que se conseguiu criar. Fotografar e dialogar convergem, aqui, para a pesquisa, hesitante e sempre singular, da **distância** conveniente com o "**Outro**". Construir uma **proximidade** e uma troca, além das diferenças e a partir delas; enriquecer-se das disparidades; adaptar os métodos e os ritmos aos do "Outro", são esses os principais elementos de uma fotografia de negociação e diálogo. Pretende-se um modo de ação social. Câmara, modelo e fotógrafo formam uma tríade simples e anacrónica, a partir da qual se constrói uma troca que passa tanto pelo olho quanto pelo corpo e suas transformações.

Palavras Chave: Fotografia, Retrato, Exclusão, Negociação, Fotógrafo, Fotografado.

ABSTRACT

In the mid-nineteenth century, the new and enriched middle class enjoyed being photographed extensively - something that was previously the prerogative of the aristocracy - with a method whose mechanical nature seemed to guarantee a direct **connection** between the sitting person and the image. The disappearance of the ancient **canons** of prolonged **pose** and of the called "portrait photography" in the studio, gave way to a gradual habituation by the subject in relation to the camera as an increasingly usual, common and even household object, leading also the consequent "**reinvention**" and adoption of new practices in **Portraiture**.

The desire to **communicate** and begin a **negotiation process** with strangers, as well as the curiosity to enter their homes and their lives, trying to understand who they are and how they see themselves, led to a photographic project and research that questions the photographer's posture and the portrayed person and the choice of a **medium surface**.

In this sense, this theoretical and practice research revisits the theme of Portraiture, more particularly the problematic of **negotiation** between **photographer** and **photographed** in the field of contemporary photography. The group of people with whom decided to work is part of a group of EX (ex-prostitutes, ex-convicts, ex-drug addicts, ex-homeless) who, despite their best efforts and determinations are still EXcluded and in the margin of society. This group is anchored in a movement called "A Life as Art", based in the city of Oporto, where I live. What was drafted was an **approach** procedure, contact. This work was important because of the intimacy that we managed to create. Shooting and dialogue converge here for the research, hesitant and always singular, of the convenient **distance** to the “Other”. To build **closeness** and an exchange, besides the differences and from them; enrich themselves through disparities; adapting the methods and rhythms to the "Other", these are the main elements of a negotiation photography and dialogue. It aims to become a way of social action. Camera, model and photographer form a simple and anachronistic triad, from which is built an exchange that passes both the eye and the body and its transformations.

Keywords: Photography, Portrait, Exclusion, Negotiation, Photographer, Portrayed.

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

LISTA DE FIGURAS **1**

1 INTRODUÇÃO **24**

1.1. Apresentação do tema, problemática e projeto de investigação 24

1.2. Metodologia e estrutura da dissertação 27

2 O RETRATO NEGOCIADO COMO PRODUTO DO PROCESSO FOTOGRÁFICO **32**

2.1 A evolução da conceção de Retrato na Fotografia 32

2.2 Processos de construção contemporâneos 55

2.3 Negociação, Ato Fotográfico e Imagem 84

2.4 O Outro, o Dialogismo e a Fotografia-documento 100

3 A BITTERSWEET JOURNEY **106**

3.1 Apresentação e descrição do processo de trabalho no projeto fotográfico final - *A "origem" e as etapas* 110

3.2 Entre o "fotografando" e o fotografado 117

3.3 Memória e Paisagem 137

3.4 Para quem olha a fotografia 148

4 CONCLUSÃO **157**

BIBLIOGRAFIA **164**

APÊNDICE **171**

Lista de Figuras

Nota:

Sempre que possível a legenda de cada figura indica o título atribuído pelo respetivo autor, na língua utilizada na publicação de referência, ou, na sua falta, o título utilizado nas fontes da imagem. No que respeita aos conteúdos produzidos no âmbito do projeto *"A Bittersweet Journey",* utilizou-se a abreviatura "CN" para fazer referência ao nome de Cristina Neves.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

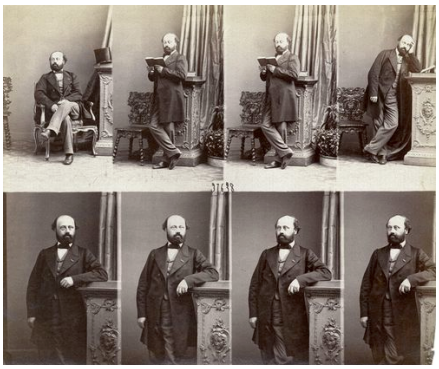


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

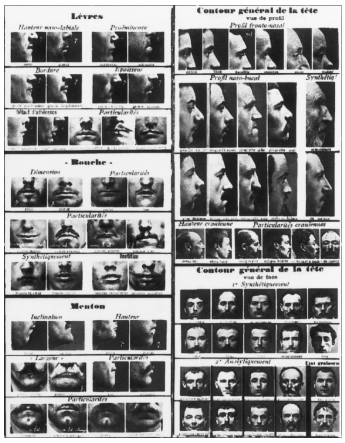


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

Lista de Figuras 1-9

Fig. 1 – *Reprodução Fotográfica de Daguerreotipo de Dorothy Catherine Draper,* 1839, John William Draper. (p.33).
Fonte: Historical Treasures of Westchester County – John William Draper. *In http://www.westchesterarchives.com/HT/muni/hastings/jwDraper.html* (19.05.2015).

Fig. 2 – *Two women posed with a chair*, 1850, Southworth & Hawes. (p.33).
Fonte: HACKING, Juliet - *Photography, The whole story.* London: Thames & Hudson, 2012, p.40.

Fig. 3 – *Two Newhaven fishwives, perhaps Mrs Elizabeth (Johnstone) Hall on the right*, 1843 – 1847, Robert Adamson & David Octavius Hill. (p.35).
Fonte: National Galleries of Scotland - Online collection – Robert Adamson & David Octavius Hill. *In https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/h/artist/david-octavius-hill/object/two-newhaven-fishwives-perhaps-mrs-elizabeth-johnstone-hall-on-the-right-pgp-ha-328* (19.05.2015).

Fig. 4 – *Studio portraits of the French composer François Emanuel-Joseph Bazin*, 1860, A.A.E. Disdéri. (p.36).
Fonte: Luminous-Lint: Photography: History, Evolution and Analysis – André Adolphe Eugène Disdéri. *In http://www.luminous-lint.com/app/image/138510383138334868591664272/* (19.05.2015).

Fig. 5 – *Julia Jackson*, 1867, Julia M. Cameron. (p.38).
Fonte*:* The Metropolitan Museum of Art – The collection Online – Julia Margaret Cameron. *In http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b79EB91E1-D244-4348-A0E6-16A692A72049%7d&oid=267426&pkgids=220&pg=2&rpp=20&pos=24&ft=** (19.05.2015).

Fig. 6 –Nadar (Gaspard Félix Tournachon), *Sarah Bernhardt,* 1863. (p.40).
Fonte: GERRY, Badger – *The Genius of Photography: how photography has changed our lives.* London: Quadrille Publishing, 2010, p. 170.

Fig. 7 – *Poster of physical features,* Bertillon. (p.41).
Fonte: Visible Proofs – Forensic Views of the Body – Bertillon. *In https://www.nlm.nih.gov/visibleproofs/exhibition/views.html* (19.05.2015).

Fig. 8 – *Three generations of the Family,* 1912, August Sander. (p.45).
Fonte: National Galleries of Scotland – August Sander. *In https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/s/artist/august-sander/object/three-generations-of-the-family-1912-al00013* (19.05.2015).

Fig. 9 – Da série *Many are called,* 1938, Walker Evans. (p.48).
Fonte: A.S.X. – Walker Evans. *In http://www.americansuburbx.com/2013/05/walker-evans-many-are-called-1938.html* (19.05.2015).



Fig. 10

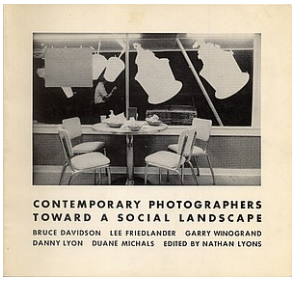


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

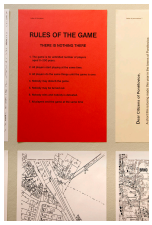


Fig. 19

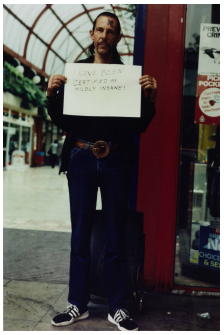


Fig. 20

Lista de Figuras 10-20

Fig. 10 – *Sharecropper’s family, Hale County, Alabama, 1935*, Walker Evans. (p.50).
Fonte: The Farmers Museum – Walker Evans. *In http://www.farmersmuseum.org/node/1530* (19.05.2015).

Fig. 11 – *Toward a social Landscape, 1966.* (Capa de catálogo de exibição). (p.54).
Fonte: NY: Horizon Press, 1966. Editado por Nathan Lyons. Imagem retirada de *http://www.photoeye.com/auctions/citation.cfm?id=3038* (25.08.2015).

Fig. 12 – *Mexican Dwarf in his Hotel Room, N.Y.C., 1970*, Diane Arbus. (p.54).
Fonte: ARBUS, Diane - *Diane Arbus Revelations*. London: Random House, 2003. p.66.

Fig. 13 – *Three Little People and Dachshund (from “The Little People of America, 1971”), Niagara Falls, New York, 1971*, Les Krims. (p.54).
Fonte: Página oficial – Les Krims. *In http://www.leskrims.com/leskrims2.html* (25.08.2015).

Fig. 14 – *Dolls and Masks,* Ralph Eugene Meatyard. (p.54).
Fonte: Fraenkel Gallery – Ralph Eugene Meatyard. *In https://fraenkelgallery.com/publications/dolls-and-masks* (25.08.2015).

Fig. 15 – *To raise the water level in a Fishpond,* Beijing, China, 1997, Zhang Huan. (p.58).
Fonte: Site Oficial de Zhang Huan. *In http://www.zhanghuan.com/ShowWorkContent.asp?id=39&iParentID=21&mid=1* (25.08.2015).

Fig. 16 – *There is nothing there - Social action, documentation and video: Video 30':11',* Kateřina Šedá. (p.58).
Fonte: Franco Soffiantino - Kateřina Šedá. *In http://www.francosoffiantino.com/eng/artists/kate344ina-ed/3fcd963d11838e6aeacac90d76f67030/projects/there-is-nothing-there/6c4526b5056aff5f6b9a0753181ed55e/*(25.08.2015).

Fig. 17 – *Installation view at Volksbuurt Museum with Agency's 'Assembly of ‘There’s Nothing There’ (The Grand Domestic Revolution)'* , 2003, Kateřina Šedá. (p.61).
Fonte: Cascoprojects - Kateřina Šedá exhibition. *In http://gdr.cascoprojects.org/User/Exhibition-Works-TheresNothingThere* (25.08.2015).

Fig. 18 – *A moment of There's Nothing There, 2003*. Kateřina Šedá. (p.61).
Fonte: Domus Web – Acting as a director: Kateřina Šedá. *In http://www.domusweb.it/en/interviews/2011/01/16/acting-as-a-director-katerina-seda.html* (28.08.2015).

Fig. 19 – *Detail, Installation view at Volksbuurt Museum with Agency's 'Assembly of ‘There’s Nothing There’ (The Grand Domestic Revolution)'* , 2003, Kateřina Šedá. (p.61).
Fonte: Cascoprojects - Kateřina Šedá exhibition. *In http://gdr.cascoprojects.org/User/Exhibition-Works-TheresNothingThere* (25.08.2015).

Fig. 20– Da série *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to* say, 1992-93, Gillian Wearing. (p.61).
Fonte: FERGUSON, Russell; SALVO, Donna De; SLYCE John - *Gillian Wearing.* London: Phaidon, 1999, p.49.



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 23



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

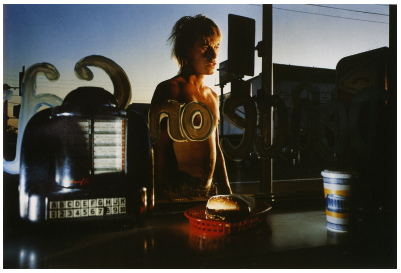


Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

Lista de Figuras 21-30

Fig. 21 – Da série *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to* say, 1992-93, Gillian Wearing. (p.61).
Fonte: FERGUSON, Russell; SALVO, Donna De; SLYCE John - *Gillian Wearing.* London: Phaidon, 1999, p. 131.

Fig. 22 – Da série *Pickled,* Olena Slyesarenko. (p.64).
Fonte: SHORT, *Maria – Contexto e Narrativa em Fotografia.* São Paulo: Gustavo Gili, 2013, p. 49.

Fig. 23 – Da série *Take your top* off, 1993, Gillian Wearing. (p.64).
Fonte: FERGUSON, Russell; SALVO, Donna De; SLYCE John - *Gillian Wearing.* London: Phaidon, 1999, p. 41.

Fig. 24 – Da série *Glass,* Laura Pannack. (p.64).
Fonte: SHORT, Maria – *Contexto e Narrativa em Fotografia.* São Paulo: Gustavo Gili, 2013. p. 89.

Fig. 25 – *Milk, 1984.* Jeff Wall. (p.66).
Fonte: DUVE, Thierry de; PELENC Arielle; GROYS Boris; CHEVRIER, Jean-François - *Jeff Wall.* London: Phaidon, 2003, p. 91.

Fig. 26 – *Mimic, 1982.* Jeff Wall. (p.66).
Fonte: DUVE, Thierry de; PELENC Arielle; GROYS Boris; CHEVRIER, Jean-François - *Jeff Wall.* London: Phaidon, 2003. p. 77.

Fig. 27 – *Brent Booth, 21 years old, Des Moines, Iowa, TX; $30, 1990-92,* Philip-Lorca diCorcia. (p.69).
Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia - *Philip-Lorca diCorcia. In http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/brent-booth-21-years-old-des-moines-iowa-30* (25.08.2015).

Fig. 28 – *Eddie Anderson; 21 years old; Houston, TX; $20, 1990-92*, Philip-Lorca diCorcia. (p.69).
Fonte: COTTON, Charlotte – *The Photograph as contemporary art.* London: Thames&Hudson, 2009, p. 52.

Fig. 29 – *Untitled Film Still #14, 1978*, Cindy Sherman. (p.69).
Fonte: Online BBC, Genius of Photography – Cindy Sherman. *In http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/sherman.shtml* (25.08.2015).

Fig. 30 – *Untitled #92, 1981*, Cindy Sherman. (p.69).
Fonte: Walker Art Center – Cindy Sherman. *In http://www.walkerart.org/magazine/2012/cindy-sherman-walker-art-center* (25.08.2015).



Fig. 31

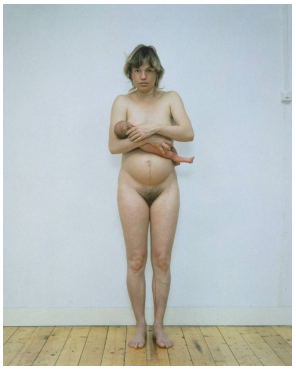


Fig. 32

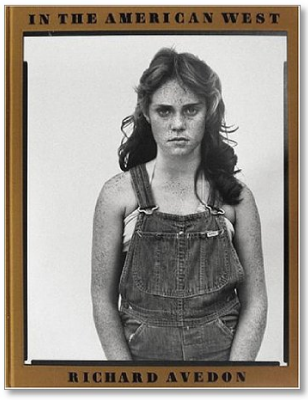


Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 34



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39

Lista de Figuras 31-39

Fig. 31 – Da série *Beach Portraits (1992-2002)*, Rineke Dijkstra. (p.72).
Fonte: Art Photo Collector – Rineke Dijkstra. *In http://www.artphotocollector.com/post/16560329653/i-think-i-found-a-language-how-to-show-things* (28.05.2015).

Fig. 32 – *Tecla, Amsterdam, Netherlands, May 16, 1994*; (*mothers who have just given birth to their baby),* Rineke Dijkstra. (p.72).
Fonte: Artes Magazine - Rineke Dijkstra. *In http://www.artesmagazine.com/2013/09/14291/* (28.05.2015).

Fig. 33 – Capa de livro da série *In the American West,* Richard Avedon. A imagem corresponde ao retrato de *Sandra Bennett, Twelve Year Old, Rocky Fort, Colorado, 8/23/80*, 1980. (p.72).
Fonte: Amon Carter: Museum of American Art – Richard Avedon. *In http://www.cartermuseum.org/artworks/290* (28.05.2015).

Fig. 34 – Da série *In the American West,* Richard Avedon. (p.72).
Fonte: Pinterest – Richard Avedon. *In https://pt.pinterest.com/arielcipoloni/in-the-american-west-richard-avedon/* (28.05.2015).

Fig. 35 – Da série *Broken Manual*, Alec Soth. (p.74).
Fonte: SOTH, Alec - *From Here to There: Alec Soth's America.* Minneapolis, Minnesota: Walker Art Center, 2010, p. 180.

Fig. 36 – Da série *Broken Manual,* Alec Soth. (p.74).
Fonte: SOTH, Alec, *from here to there: Alec Soth's America,* Minneapolis, Minnesota: Walker Art Center, 2010, p. 188.

Fig. 37 – Da série *Broken Manual,* Alec Soth. (p.74).
Fonte: SOTH, Alec - *From Here to There: Alec Soth's America.* Minneapolis, Minnesota: Walker Art Center, 2010, p. 178.

Fig. 38 – *Florence, Paris, France*, *2007,* Alec Soth. (p.74).
Fonte: National Portrait Gallery – Alec Soth. *In http://npg.si.edu/exhibit/feature/soth.html* (28.05.2015).

Fig. 39 – *Kym, Polish Palace, Minneapolis, Minnesota, 2000*, Alec Soth. (p.74).
Fonte: SOTH, Alec - *From Here to There: Alec Soth's America.* Minneapolis, Minnesota: Walker Art Center, 2010, p. 113.



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 45



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51

Lista de Figuras 40-51

Fig. 40 – *Leslie, Academy of Our Lady of Peace San Diego, CA 2007, Immaculate series,* Lise Sarfati. (p.74).
Fonte: Pinterest – Lise Sarfati. *In https://pt.pinterest.com/pin/270849365064576885/* (28.05.2015).

Fig. 41 – *Inconnue, Moscou, 1998, 'A Russian Poem',* Lise Sarfati. (p.74).
Fonte: The Morning news – Lise Sarfati. *In http://www.themorningnews.org/gallery/a-russian-poem* (28.05.2015).

Fig. 42 – *Emily, 2860 Sunset Blvd, 2010 , "On Hollywood"*, Lise Sarfati. (p.74).
Fonte: Pleasure Photo – Lise Sarfati. *In https://pleasurephoto.wordpress.com/tag/lise-sarfati/* (28.05.2015).

Fig. 43 – *Mike, private property, New Paltz, NY 2002*, da série *Sugar Camp Road,* Katty Grannan. (p.76).
Fonte: BADGER, Gerry - *The Genius of Photography: how photography has changed our lives.* London: Quadrille Publishing, 2010, p. 193.

Fig. 44 – *Corey Quabbin Reservoir, Barre, MA 2003,* da série *Sugar Camp Road,* Katty Grannan. (p.76).
Fonte: Fraenkel Gallery – Katty Grannan. *In https://fraenkelgallery.com/portfolios/sugar-camp-road* (28.05.2015).

Fig. 45 – *Christopher and Zachary, Bay Farm, Duxbury, MA, 2002*, da série *Sugar Camp Road,* Katty Grannan. (p.76).
Fonte: BRIGHT, *Susan - Art Photography now*. London: Thames and Hudson, 2005, p. 32.

Fig. 46 – *Ljalja, Odessa, Ukraina*, from the series *Let's sit down before we go*, 1991, Bertian van Manen. (p.76).
Fonte: Yancey Richardson Gallery – Bertian van Manen. *In http://www.yanceyrichardson.com/artists/bertien-van-manen/index.html?page=1&work_id=359* (28.05.2015).

Fig. 47 – *Vlada, Kazan, 1992,* Bertian van Manen. (p.76).
Fonte: Yancey Richardson Gallery – Bertian van Manen. *In http://www.yanceyrichardson.com/artists/bertien-van-manen/index.html?page=1&work_id=359* (28.05.2015).

Fig. 48 – *Pjotr and his family, Apanas, Siberia*, from the series *Let's sit down before we go*, 1993, Bertian van Manen. (p.76).
Fonte: Yancey Richardson Gallery – Bertian van Manen. *In http://www.yanceyrichardson.com/artists/bertien-van-manen/index.html?page=1&work_id=359* (28.05.2015).

Fig. 49 – *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y., 1970*, Diane Arbus. (p.80).
Fonte: ARBUS, Diane - *Diane Arbus Revelations*. London: Random House, 2003, p. 301.

Fig. 50 – *A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C., 1966*, Diane Arbus. (p.80).
Fonte: ARBUS, Diane - *Diane Arbus Revelations*. London: Random House, 2003, p. 47.

Fig. 51 – *Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.*, Diane Arbus. (p.80).
Fonte: ARBUS, Diane - *Diane Arbus Revelations*. London: Random House, 2003, p. 105.



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61

Lista de Figuras 52-61

Fig. 52 – *Young Man and His Pregnant Wife in Washington Square Park, N.Y.C 1965,* Diane Arbus. (p.80).
Fonte: ARBUS, Diane - *Diane Arbus Revelations*. London: Random House, 2003, p. 79.

Fig. 53 – *Nan One Month After Being Battered*, *(1984)*, Nan Goldin. (p.80).
Fonte: HACKING, Juliet - *Photography, The whole story.* London: Thames & Hudson, 2012, p. 436.

Fig. 54 – *Kathleen at Bowery Bar, 1995,* Nan Goldin. (p.80).
Fonte: Artnet – Nan Goldin. *In http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/kathleen-at-bowery-bar-lZka41VK9a0jHyrLzmzRJg2* (13.07.15).

Fig. 55 – *Rise and Monty Kissing, New York City, 1980,* Nan Goldin. (p.80).
Fonte: MoMA – Nan Goldin. *In http://www.moma.org/collection/artists/7532* (13.07.15).

Fig. 56 – *Amanda in the Mirror, 1992,* Nan Goldin. (p.80).
Fonte: Hello Fire Child – Nan Goldin. *In http://hellofirechild.com/photographer-profile-nan-goldin-nsfw/* (13.07.15).

Fig. 57 – *French Chris on the Convertible*, *1979,* Nan Goldin. (p.80).
Fonte: ARTSY – art work: Nan Goldin. *In https://www.artsy.net/artwork/nan-goldin-french-chris-on-the-convertible* (13.07.15).

Fig. 58 – *Joanna Laughing, 1991,* Nan Goldin. (p.80).
Fonte: Certainly Curious - Drugs, Sex, Art: Nan Goldin. *In https://mjtexplorer.wordpress.com/2011/08/21/drugs-sex-art-nan-goldin/* (13.07.15).

Fig. 59 – *Billy Man, Tulsa,* Larry Clark. (p.80).
Fonte: Vimeo – Tulsa, Larry Clark. *In https://vimeo.com/34595852* (13.07.15).

Fig. 60 – *Tulsa,* Larry Clark. (p.80).
Fonte: Vimeo – Tulsa, Larry Clark. *In https://vimeo.com/34595852* (13.07.15).

Fig. 61 – *Tulsa,* Larry Clark. (p.80).
Fonte: Vimeo – Tulsa, Larry Clark. *In https://vimeo.com/34595852* (13.07.15).





Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



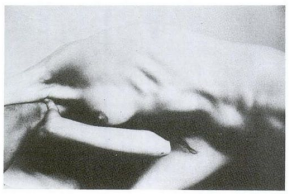


Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68

Lista de Figuras 62-68

Fig. 62 – Da série *Rich and Poor*, Jim Goldberg, 1977-85. (p.83).
Fonte: GOLDBERG, Jim - *Rich and Poor*. [S.l.]: Steidl, 2014.

Fig. 63 – Da série *Rich and Poor*, Jim Goldberg, 1977-85. (p.83).
Fonte: GOLDBERG, Jim - *Rich and Poor*. [S.l.]: Steidl, 2014.

Fig. 64 – *Mulher Argelina,* Marc Garanger, 1960. (p.97).
Fonte: GARANGER, Marc – *Femmes Algeriennes 1960.* Paris: Contrejour, 1982, p.99.

Fig. 65 –*Reportagem Nº 9*, com Evelyne Feingold, 1980, François Hers. (p.99).
Fonte: HERS, François - *"Reportage nº 9 avec Evelyne Feingold*". *In Education 2000, nº 17* (L'expérience photographique), Paris, 1980.

Fig. 66 – Da série *Living Room*, 1991, Nick Waplington. (p.105).
Fonte: The Working class in the UK within art: 1976-2014 – *Nick Waplington. In http://ruthmadelinewhite.tumblr.com* (14.10.2015).

Fig. 67 – Da série *Living Room*, 1991, Nick Waplington. (p.105).
Fonte: The Working class in the UK within art: 1976-2014 – *Nick Waplington. In http://ruthmadelinewhite.tumblr.com* (14.10.2015).

Fig. 68 – Da série *Living Room*, 1991, Nick Waplington. (p.105).
Fonte: The Working class in the UK within art: 1976-2014 – *Nick Waplington. In http://ruthmadelinewhite.tumblr.com* (14.10.2015).



Fig. 69



Fig. 70





Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74

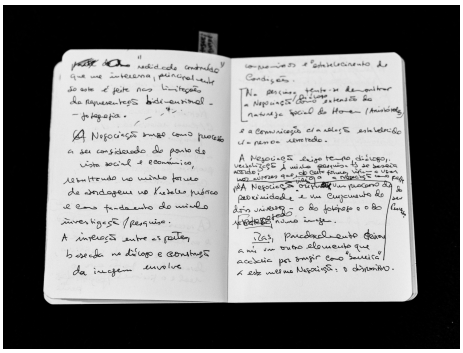


Fig. 75

Lista de Figuras 69-75

Fig. 69 – *La Salete Miranda, "a minha 'primeira' casa",* da série *A Bittersweet Journey, 2014-15,* CN. (p.107).
Fonte: CN.

Fig. 70 – *La Salete Miranda2, cozinha,* da série *A Bittersweet Journey, 2014-15,* CN. (p.108).
Fonte: CN.

Fig. 71 – *Dípico nº 1, La Salete Miranda*, da série *A Bittersweet Journey, 2014-15,* CN. (p.109).
Fonte: CN.

Fig. 72 – *Sem título*, da série *Ilha da Bela-Vista,* 2013-14, CN. (p.111).
Fonte: RODRIGUES, Fernando Matos; NEVES, Cristina; COELHO, Luís – *Ilha da Bela-Vista, vol. 2.* Porto: Edições Afrontamento, Novembro, 2014.

Fig. 73 – *Sem título,* da série *Ilha da Bela-Vista,* 2013-14, CN. (p.111).
Fonte: RODRIGUES, Fernando Matos; NEVES, Cristina; COELHO, Luís – *Ilha da Bela-Vista, vol. 2.* Porto: Edições Afrontamento, Novembro, 2014.

Fig. 74 – *Imagem processo*, CN. (p.111).
Fonte: Imagem tirada com telemóvel e cedida por Sana Correia – Namorado de Diana.

Fig. 75 – *"Reflexões", (Bloco de Notas), Imagem processo*, CN. (p.111).
Fonte: Bloco de Notas, CN.



Fig. 76



Fig. 77





Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80



Fig. 61





Fig. 82

Lista de Figuras 76-82

Fig. 76 – *Celina, “o lugar onde fui concebida”*, Palácio de Cristal, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.114).
Fonte: CN.

Fig. 77 – *Celina2, “este lugar é meu”,* Palácio de Cristal, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.115).
Fonte: CN.

Fig. 78 – *Díptico nº2, Celina* , Palácio de Cristal, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.116).
Fonte: CN.

Fig. 79 – *Contact Sheet – Pose (La Salete), Imagem de Processo – A Bittersweet Journey,* CN. (p.121).
Fonte: CN.

Fig. 80 – *Diana, Jardim do Morro*, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.123).
Fonte: CN.

Fig. 81 – *Diana2, “Rules”*, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.124).
Fonte: CN.

Fig. 82 – *Díptico nº 3, Diana,* da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.125).
Fonte: CN.



Fig. 83



Fig. 84



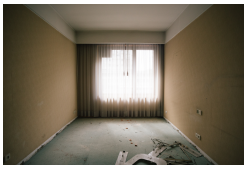


Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88

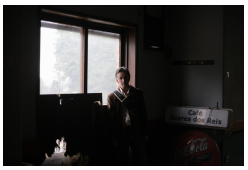




Fig. 89

Lista de Figuras 83-89

Fig. 83 – *Rui, Ilha do Rio Bom, cana de açúcar,* da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.127).
Fonte: CN.

Fig. 84 – *Rui2, C.C. Porto*, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.128).
Fonte: CN.

Fig. 85 – *Díptico nº4, Rui,* da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.129).
Fonte: CN.

Fig. 86 – *Sem rosto*. Imagem de processo – *A Bittersweet Journey*, 2014-15, CN. (p.133).
Fonte: CN.

Fig. 87 – *João, café Soares dos Reis*, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p. 141).
Fonte: CN.

Fig. 88 – *João2*, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.142).
Fonte: CN.

Fig. 89 – *Díptico nº 5, João,* da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.143).
Fonte: CN.



Fig. 90



Fig. 91





Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94





Fig. 95



Fig. 96

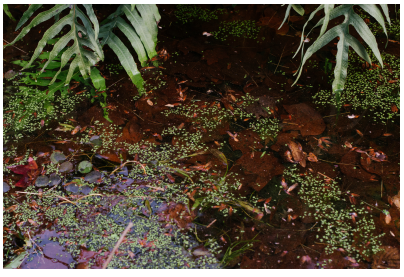


Fig. 97

Lista de Figuras 90-97

Fig. 90 – *António,* da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.144).
Fonte: CN.

Fig. 91 – *António2,* da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.145).
Fonte: CN.

Fig. 92 – *Díptico nº 6, António,* da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN. (p.146).
Fonte: CN.

Fig. 93 – *Dora, Palácio de Cristal,* da série *A Bittersweet Journey*, 2014-15, CN. (p.148).
Fonte: CN.

Fig. 94 – *Dora,2,* “*outro dia*”, Praia da Afurada, da série *A Bittersweet Journey*, 2014-15, CN. (p.149).
Fonte: CN.

Fig. 95 – *Díptico nº 7, Dora*, da série *A Bittersweet Journey*, 2014-15, CN. (p.150).
Fonte: CN.

Fig. 96 – Protótipo de exposição – *A Bittersweet Journey,* CN. (p.155).
Fonte: CN.

Fig. 97 – *“Atira uma moeda, pede um desejo.”,* (com Celina), Jardim Botânico, 2014-15, imagem de processo - *A Bittersweet Journey*, CN. (p.156).
Fonte: CN.

1. INTRODUÇÃO

1.1. Apresentação do tema, problemática e projeto de investigação

Esta investigação desenvolve o tema do **retrato**[1], mais concretamente na **negociação** como **processo fotográfico**, e os desafios que esta implica no contexto atual da fotografia.

Em meados do século XIX, o status, a beleza e o sucesso eram celebrados, sinalizados como aspirações, ou simplesmente **construídos** para a **câmara.** A conformidade da **fotografia** de estúdio acabou, ela própria, por enfatizar esta ambiguidade entre realidade e dramatização, onde a **identidade** da **pessoa fotografada** era mais uma **performance** do que propriamente uma expressão[2].

O início da indústria da fotografia comercial foi dominada pelo **retrato** de estúdio. As pessoas queriam retratos ou retratos com parecenças a determinadas pessoas. O retrato popularizou a fotografia, desencadeando uma enorme procura. As massas queriam os seus retratos feitos por **fotógrafos**[3]. O desenvolvimento dos estúdios de fotografia como espaços para **fazer "imagens** de pessoas", em moda e publicidade, apenas foi acelerado quando a eletricidade e a iluminação artificial fizeram do estúdio um teatro, onde qualquer ambiente simulado poderia ser **construído.** Os estúdios eram, normalmente, fixos, numa localidade, o que possibilitava armazenar no seu interior adereços, fundos e fatos, providenciando uma variedade de possibilidades aos clientes para escolherem como queriam aparecer no seu retrato. Imediatamente nos apercebemos de que o contexto de estúdio dava a oportunidade às pessoas – clientes – de se verem e terem uma fotografia de como queriam parecer. Em todos os aspectos, o estúdio comercial tornou-se um sítio onde a **identidade social** se tornava uma espécie de performance para a câmara, um luxo que não era partilhado por todos[4].

Mas com a revolução fotográfica da **fotografia de retrato** do século XIX, passou a existir, segundo John Tagg, uma situação de "Democracia da Imagem", onde já não se tornava um privilégio ser fotografado mas sim uma espécie de fardo, um "Fardo da

[1] Ao longo de todo o corpo da dissertação, as palavras a negrito vão aparecendo como uma espécie de guia e mapeamento conceptual das palavras-chave.

[2] HACKING, Juliet - *Photography, The whole story.* London: Thames and Hudson, 2012, p.12.

[3] BATE, David – *Photography: The Key Concepts.* Oxford, New York: Berg, p.68.

[4] IDEM, *Ibidem*.

Representação"[5]. O retrato deixa então de ser um luxo, um sinal de prosperidade na tradição familiar, para se tornar num meio de identificação da população, mesmo daqueles que não desejavam ser reconhecidos, como os criminosos. A este respeito, o aumento dramático do **retrato** transformou, não só a indústria do retrato na pintura, como inaugurou uma **relação social** completamente nova para as imagens visuais, assim que estas emergiram em todo o tipo de instituições. O retrato comercial ficou imerso num sistema visual complexo. Como J. Tagg defendeu, a centralidade do retrato passa a ser "um sinal, cujo propósito é simultaneamente a descrição e inscrição da **identidade social** de um indivíduo"[6].

Atualmente, e embora possamos não gostar da expressão que frequentemente temos (ou somos obrigados a ter) nas fotografias do passaporte ou do bilhete de identidade, que, afinal, parecem continuar a descrever e a inscrever, de certa forma, uma "**identidade social"** do indivíduo, as pessoas parecem reconhecer a importância de "parecer bem e estar bem" nas ocasiões que pessoalmente lhes são importantes. A maneira como olham para amigos e familiares nas fotografias importa (especialmente em comemorações como casamentos, batizados, viagens, férias,) porque também sabem que, em grande parte, são como as pessoas se veem e se (re)conhecem umas às outras[7].

Segundo David Bate, "se o **retrato fotográfico** é uma curta descrição do indivíduo, então o Retrato enquanto género é mais do que apenas uma imagem, é um lugar de trabalho: um evento semiótico para a identidade social". Neste sentido, os retratos fixam a **identidade** naquilo que é, essencialmente, uma arte de descrição, seja na esfera pública (para certificar a nossa identidade, legalmente), na vida privada (snapshots, fotografias em estúdio) ou para propósitos sociais (artísticos, políticos, institucionais). O **retrato** parece reclamar uma associação direta à **pessoa fotografada**, a ponto de se dizer "isto é como tu pareces ser."[8]

Contudo, esta ligação "direta" do retrato com a pessoa fotografada, levanta também outro tipo de questões ligadas ao **medium fotográfico.** Segundo Arlindo Machado, "a **câmara** não é nunca passiva diante do seu **objeto**"; ela impõe um **arranjo**, produz uma configuração das coisas pela força da sua simples presença. Assim, é bastante difícil saber discernir na pesquisa fotográfica em antropologia até onde a câmara permanece um **observador** "imparcial" e a partir de que limites a sua presença pura e simples já está a

[5] Título do livro de John Tagg, *In* TAGG, John - *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories.* London: Mcmillan, 1988.

[6] IDEM, *Ibidem*, p. 37.

[7] BATE, David, op. cit., p. 67.

[8] IDEM, *Ibidem*.

interferir sobre o **motivo fotografado**[9]**.** Nesta sequência de pensamento, este mesmo autor tem uma frase curiosa que parece dar força a esta mesma premissa: "Ignorar a câmara que está apontada para nós é uma tarefa tão impossível quanto ignorar uma dor de dentes"[10].

Gisèle Freund alerta-nos também para um problema de "relações". Segundo esta autora, "(...) mesmo na corte dos monarcas absolutos, o artista mantinha uma **relação pessoal** com o seu cliente; a sua posição era, portanto, a de um artesão. Estas **relações diretas** entre o empregador e o empregado desapareceram no regime capitalista. No seu lugar apareceu, com a **despersonalização das relações humanas**, o artista livre num meio livre de clientes que, caso o artista não procurasse adaptar-se ao gosto em voga, atiravam com ele sem apelo para o manicómio ou para a morgue".[11]

Numa tentativa de colmatar esta crescente "despersonalização das relações humanas", o **processo de negociação** surgiu como forma de estar mais **próxima** do **sujeito fotografado** num desejo de tentar perceber e descobrir como os sujeitos se veem e reagem perante a presença do **fotógrafo** e do **dispositivo fotográfico.**

Isto acabaria por levar a diversas questões, de entre as quais a seguinte **problemática:** será que a adopção de um **processo** de **negociação** com a pessoa **fotografada** permite ignorar a presença do **dispositivo fotográfico** aquando do **ato fotográfico**, na relação entre **fotógrafo** e **retratado?** Será possível construir uma **proximidade** e uma troca, além das diferenças e a partir delas?

Enquanto **fotógrafa**, aquando da elaboração de um projeto, ele vai sendo guiado e **construído** por imagens que são sobre alguma coisa. Este trabalho envolve **paisagem**, **retratos** e outros elementos que constroem uma ideia: a ideia de uma jornada agridoce *(A Bittersweet Journey).* Esta jornada é feita por elementos - sujeitos - que sofreram uma transformação nas suas vidas. Há uma base documental, mas há também um lado **ficcional** porque a **construção** é feita não só pelo **fotógrafo,** mas também pela pessoa **fotografada.**

O desenvolvimento do **processo** de **negociação** e das relações a ele inerentes acabaria por motivar, portanto, o início de um projeto prático desenvolvido em paralelo com a investigação teórica.

O estigma e a **marginalidade** a que a **sociedade** chegou relativamente a grupos, etnias e profissões, levou a que se tivesse optado por fotografar pessoas na **margem,** tentando

[9] MACHADO, Arlindo – *A Ilusão Especular: Uma Teoria da Fotografia.* São Paulo: Gustavo Gili, 2015, p. 65.

[10] IDEM, *Ibidem,* p. 64.

[11] FREUND, Gisèle – *Fotografia e sociedade.* Lisboa: Vega, 2010, p. 15.

perceber o que elas pensam delas próprias e como acham que a sociedade as vê. O princípio deste projeto é a exploração do desafio da **negociação** e o desejo expresso pelas partes **fotografadas** em serem imortalizadas numa imagem fixa.

As pessoas **retratadas** fazem parte de um grupo de EX (ex-prostitutas, ex-toxicodependentes, ex-sem-abrigo, entre outros), mas que, apesar das suas lutas e progressos, continuam Excluídas pela sociedade. O projeto é desenvolvido em **colaboração** com os retratados, quer na escolha da roupa, quer na escolha da hora e do local em que querem ser fotografados (sendo que cada um dos espaços escolhidos remete para uma história íntima e pessoal dos mesmos). Este foi o elo, a ponte, para o diálogo, onde a tensão e o poder do desconhecido se entrelaçam num jogo em que o espaço público se transforma em espaço privado e num palco íntimo para as imagens resultantes de cada sessão fotográfica.

1.2. Metodologia e estrutura da dissertação

A natureza teórico-prática desta investigação segue uma lógica pragmática de complementaridade. O projeto prático ganha, de certa forma, substância pela contextualização histórica, artística, sociológica e filosófica realizada no segundo capítulo, *O retrato negociado como produto do processo fotográfico*, partindo do advento da fotografia até à atualidade, seguindo-se, ao longo do 3º capítulo, *A Bittersweet Journey,* o cruzamento e aprofundamento das várias referências teóricas com exemplificações teóricas e práticas relevantes para os aspetos desenvolvidos em concreto.

A consulta de bibliografia, textos, palestras, conferências e internet surgem como apoio teórico, sociológico e artístico, complementados por entrevistas consultadas, dadas por artistas contemporâneos pertinentes [12]. Do ponto de vista histórico-evolutivo apoiamo-nos em autores como Juliet Hacking, Ian Jeffrey, José Afonso Furtado e Ana Barata; em Gisèle Freund, Arlindo Machado, André Rouillé, Vilém Flusser, Geoffrey Batchen, Allan Sekula e Susan Sontag sobretudo nos pontos de vista de análise sociológica e crítico-política; em Margarida de Medeiros, Roland Barthes, David Bate, Emmanuel Lévinas, David Pérez, Anthony Synnot e Bernardo Pinto de Almeida para a análise do corpo, rosto, pose e postura;

[12] Em grande parte das entrevistas foi efetuada tradução livre, de modo a simplificar a sua leitura inserida no corpo de texto. Isto não invalida a consulta das entrevistas no seu estado integral e original ou não traduzido nas fontes respetivas, também enunciadas, caso o leitor pretenda. O mesmo se aplica à Bibliografia consultada, em que o autor ou o texto consultados estão em língua estrangeira.

em autores como Fernando Gomes de Matos, Sérgio Mah, Susan Bright, John Szarkowski, Maria Short, Fernando Guerreiro, Gerry Badger, Peggy Phelan, Denis Roche, Erwin Panofsky, Philippe Dubois, John Langshaw Austin e John Rogers Searle para a compreensão, análise, crítica e desenvolvimento da negociação, performance, ato fotográfico e práticas participadas. Convém ainda referir que muitos dos autores contemplados têm também importância e relevo não só num, mas em vários pontos, pois aquilo que ao longo do trabalho também se pretendeu fazer foi o cruzamento e entrelaçamento entre várias áreas e autores na convergência de ideias e conceitos relevantes para o percurso da nossa investigação.

De modo a promover e desenvolver um trabalho fotográfico contemporâneo e negociado, tornou-se, pois, necessário e indispensável a realização de uma investigação voltada para o Retrato e para as práticas contemporâneas participadas e negociadas, a par da dissecação e desenvolvimento de conceitos teórico-práticos relevantes para esta investigação (os diversos processos de construção, negociação, performance, dialogismo, exclusão, marginalização, pose, identidade, representação, corpo, ato fotográfico, emissão, recepção). Neste aspecto em particular, foram também importantes as entrevistas e palavras dadas pelos próprios artistas acerca das suas estratégias e trabalhos, procurando-se, assim, não fazer apenas a crítica artística, mas também mostrar e perceber um pouco do pensamento "direto" destes autores, como foi o caso, por exemplo, de fotógrafos como Diane Arbus, Nan Goldin, Kateřina Šedá, Laura Pannack, Jeff Wall, Katty Grannan, Bertian van Manen e Jim Goldberg.

O segundo capítulo, *O Retrato negociado como produto do processo fotográfico*, baseia-se na definição e evolução de conceitos, subdividido em quatro pontos, capazes de, em conjunto, estabelecerem um mapeamento sustentado e justificado acerca das escolhas e desenvolvimento deste projeto e desta investigação. Cada patamar é apoiado em casos de estudo representativos das principais mudanças de paradigma, promovendo-se o espírito crítico e o contraponto de opiniões e exemplos divergentes, para que com isso se possa realizar uma investigação mais consciente e cautelosa.

A evolução da conceção de retrato na Fotografia[13]*,* revisita e explora a génese da relação existente entre Fotógrafo e Fotografado e de como a popularização da fotografia levou a uma mudança nas atitudes perante o médium fotográfico no retrato. Neste sentido, este subcapítulo revisita as primeiras explorações fotográficas realizadas no século XIX, desde a proficiência técnica e de status de *Two women posed with a chair* (Fig.2, p.33), preconizado pela firma South & Hawes, à relação unilateral e mecânica do retrato institucionalizado e generalizado de identificação da população, preconizado especialmente pela Polícia, na época

[13] Vd. p. 32-54.

de Bertillon (Fig.7, p.41). Este último exemplo aparece como contraponto ao privilégio e celebração do *status*, beleza e sucesso das fotografias de Retrato de estúdio do século XIX, preconizadas por autores como Nadar (Fig.6, p.40) e pelas *cartas de visite* de A.A.E. Disdéri (Fig.4, p.36), para a inauguração de uma relação completamente nova e distinta para as imagens visuais no Retrato e consequentes relações estabelecidas entre fotógrafo e pessoa retratada.[14] Com este subcapítulo não se pretende pois, fazer a história do retrato na fotografia, mas tão só assinalar os momentos, práticas e conceitos relevantes para a compreensão e desenvolvimento deste tema. Ao longo deste subcapítulo é enunciada e analisada a importância dos trabalhos de alguns fotógrafos, principalmente na mudança de paradigmas visuais, como o caso de August Sander (Fig.8 p. 45) e Walker Evans (Fig.9 p.48; Fig.10, p.50). A inversão da noção de documento, a Performance e a Arte Conceptual, a par de uma nova postura documental reformulada e fabricada fazem com que temas como o "quotidiano", "imagem socialmente consciente", e "aquilo que não aspira ser arte" consigam emergir e com isso fazer parte da vida e arte contemporâneas.

Processos de construção contemporâneos[15] trata da existência, importância e análise do trabalho de fotógrafos contemporâneos que se situam numa esfera de atuação que nos interessa particularmente, pelas suas práticas participadas, construídas, relacionais ou de integração na vida e dimensão social. A forma como estes fotógrafos estabelecem as suas relações com as pessoas retratadas, assim como os seus processos e formas de trabalho constituem um conjunto importante e de influência para o prosseguimento, investigação e questionamento, direto/indireto, acerca da nossa problemática.

Negociação, Ato Fotográfico e Imagem[16] prossegue e desenvolve a problemática, articulando e consolidando Negociação, Ato fotográfico e Imagem, que convergem na relação entre Fotógrafo e Fotografado para a emergência de um retrato negociado. A natureza, socialidade, postura e processo articulam-se, levando-nos à performance e à tríade presente nas relações entre fotógrafo, fotografado e dispositivo (câmara fotográfica).

O Outro, o Dialogismo e a Fotografia-documento[17] conjuga as aspirações revolucionárias e políticas de uma nova visão, em sintonia com a vontade de aceder à realidade vivida pelos excluídos para reduzir o fosso que os separa do mundo, com uma

[14] Este aspeto pretende justamente mostrar, não só a importância deste momento no Retrato, mas o seu relevo e antítese na relação de processo negociado, sendo um exemplo daquilo que será precisamente o extremo oposto daquilo que se pretende encontrar e desenvolver.

[15] Vd. p. 55-83.

[16] Vd. p. 84-99.

[17] Vd. p. 100-105.

abordagem que conjugue uma perspetiva social e política global, com uma abordagem que conjugue contactos, permutas e relações, com disponibilidade para o Outro.

O terceiro capítulo *A Bittersweet Journey* constitui o espaço de confluência do contexto teórico de investigação, com a materialização de um projeto prático de natureza artística. Ao longo dos subcapítulos surgem pontuais explicações teóricas exemplificadas com imagens deste projeto prático, de forma a sustentar e dar corpo a esta forma de ver, fotografar.

Em *Apresentação e descrição do processo de trabalho no projeto prático final – a "origem" e as etapas"*[18] explicita-se a natureza do projeto, a ligação a um projeto anterior, o início da negociação e algumas das dificuldades encontradas durante o processo.

Em *Entre o 'fotografando' e o fotografado*[19] a relação estabelecida entre fotógrafo e fotografado é explorada em termos práticos e empíricos, contribuindo desta forma para a tentativa de dar uma resposta à problemática. O rosto, pose, roupa e localização são analisados, questionados e exemplificados, a par da importância que os papéis da Representação e performance revelam, principalmente quando o fotografado se "vê" perante o dispositivo fotográfico.

Em *Memória e paisagem*[20] é abordada a escolha das paisagens escolhidas pelos retratados como memória de uma atividade passada e importante para os retratados e, nesse sentido, uma própria extensão de si mesmos, uma "outra espécie de retrato". Após análise e investigação teórica, esta memória acaba não só por nos aproximar e ser um pretexto para as nossas conversas, como por se revelar um vértice que traz à bidimensionalidade da imagem uma nova dimensão, capaz de transformar o tempo em espaço, o fragmento em extensão do próprio indivíduo, o espaço público em privado e o espaço privado em público.

Em *Para quem olha a fotografia*[21], aborda-se a visão do autor e a do espectador, na medida em que "cada fotografia se continua, se completa, se refaz, no olhar daquele que a contempla"[22]. Neste sentido, o espectador é também um ponto importante neste processo. O dispositivo mecânico estabelece uma ligação entre espaço representado e o espaço de representação, desenvolvendo as relações entre espaço fotográfico e espaço topológico do sujeito que olha a fotografia. O espaço de exposição (Fig.96, p.155) surge, assim, como uma forma de possibilitar e alargar os horizontes e formas de interpretação.

---

[18] Vd. p. 110-116.

[19] Vd. p. 117-136.

[20] Vd. p. 137-147.

[21] Vd. p. 148-156.

[22] Vd. citação de Bernardo Pinto de Almeida, In ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Imagem da Fotografia.* Lisboa: Relógio d'Água Editores, Abril, 2014, p.44.

Este trabalho, contra a distância e a coisificação do Outro, busca, assim, restabelecer a duração, o contacto, o diálogo e a proximidade, para reatar o elo social e com isso abrir novos campos de ação social para a arte. Metodologicamente, a incorporação deste projeto numa prática cidadã, na cidade, ancorado no tecido profundo da sociedade, materializou o arranque de um caminho que se espera vir a prosseguir, no espaço e no tempo, com o desejo de uma maior experiência, conhecimento e maturação pessoal e profissional.

2. O retrato negociado como produto do processo fotográfico

> "A importância da **fotografia** não reside apenas no facto de ela ser uma criação, mas sobretudo no facto de ela ser um dos meios mais eficazes de conformar as nossas ideias e de influenciar o nosso comportamento."[23]

2.1 – A evolução da conceção de retrato na Fotografia

Numa sociedade simbolicamente dividida entre "cavalheiros" (aqueles que exerciam o seu intelecto e imaginação) e "operadores" (trabalhadores manuais, que faziam trabalho mecânico, não-intelectual), uma máquina que fazia imagens foi um desafio para a ordem social existente [24]. Para tirar os primeiros retratos (por volta de 1840), era necessário submeter o sujeito a longas poses atrás de uma vidraça, ao sol. Segundo Barthes, este tipo de **retrato**, em que o homem "se tornava objecto, provocava tanto sofrimento como uma operação cirúrgica"[25]. Na primavera de 1840, o americano Dr. John William Draper (1811-82) convenceu a sua irmã a ficar imóvel e de olhos abertos em plena luz solar durante sessenta e cinco segundos enquanto ele a fotografava (Fig.1, p.33). Enviou o resultado do daguerreotipo ao cientista britânico Sir John Herschel (1792-1871), recebendo o elogio de que "era até agora o retrato mais satisfatório que tinha visto". No final de 1840, os retratos experimentais com daguerreotipo começaram a ser frequentes, assim como a sua comercialização.[26]

Em Boston, a firma Southworth & Hawes representou um dos maiores alcances na arte. O seu retrato de 1850, conhecido por *Two women posed with a chair* (Fig.2, p.33), combinava a proficiência técnica com elevado talento artístico estipulando um ***standart*** elevado, difícil de ultrapassar pelos numerosos e itinerantes daguerriotipistas. Em Londres, Richard Beard (1801-85), comprou os direitos de patente para fazer daguerriotipos em Inglaterra e estabeleceu o primeiro estúdio fotográfico público europeu, em Março de 1841.

[23] FREUND, Gisèle op. cit., p. 20.

[24] HACKING, Juliet, op. cit., p. 10.

[25] BARTHES, Roland - *A Câmara clara.* Lisboa: Edições 70, Março, 2013, p. 21.

[26] HACKING, Juliet, op. cit., p. 36.

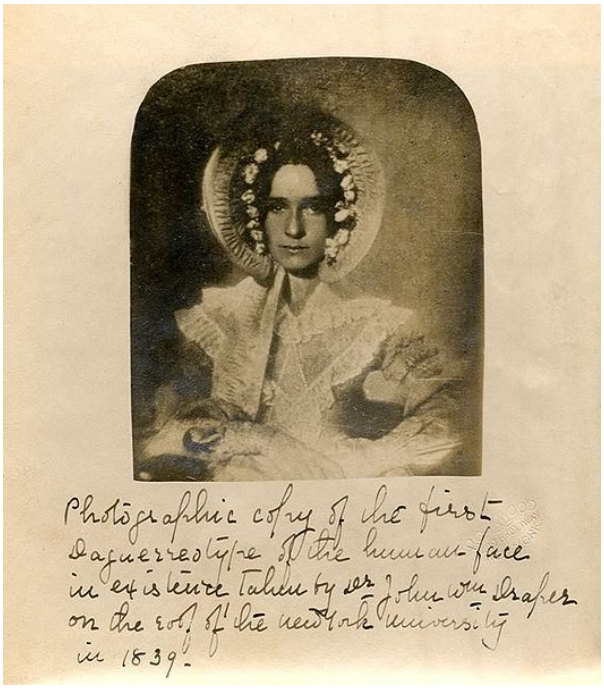




Fig. 1 - *Reprodução Fotográfica de Daguerreotipo de Dorothy Catherine Draper,* 1839, John William Draper.

Fig. 2 - *Two women posed with a chair*, 1850, Southworth & Hawes.

Estes direitos de patente foram imediatamente contestados, contudo, seriam depois legitimamente ignorados (o Governo Francês ofereceu o processo gratuitamente ao Mundo).[27]

David Octavius Hill (1820-1870) e Robert Adamson (1821-1848) são dos casos paradigmáticos da ausência de especialização do início da fotografia, o que os levou a fotografarem paisagens, registos etnográficos e retratos, área pela qual vieram a ficar conhecidos. Se o daguerreotipo parecia mais adequado para a prática do **retrato** pela sua capacidade em transmitir o mais fino detalhe, D. Hill e R. Adamson vão aproveitar precisamente as características aparentemente desfavoráveis do calótipo. Evitando qualquer emulação das qualidades do processo rival, compõem os seus retratos a partir das massas tonais e da tradição do *chiaroscuro,* trabalhando no exterior sob a luz direta do sol, criando efeitos dramatizantes. O resultado é surpreendente, pois reforçando os **defeitos** do negativo em papel da calotipia, rugoso e de textura desigual, obtêm imagens de grande impressividade[28]. Os seus trabalhos sobre a aldeia piscatória de Newhaven são particularmente inesperados e significativos, permitindo-lhes recolher registos de um modo de vida ainda tradicional que os espectadores não podem deixar de contrastar com o quotidiano febril e industrializado de Edimburgo[29] (Fig3, p.35).

A prática da fotografia, tanto amadora como comercial, viria a experienciar um *boom* massivo em meados de 1850. A *carte de visite* era um retrato de corpo inteiro com o tamanho de um cartão de negócios, que enfatizava mais as vestes dos **retratados** do que propriamente os seus traços e feições (Fig.4, p.36).

A popularização da fotografia em meados do século XIX levou a uma mudança nas atitudes perante o **medium fotográfico**. A prática do calótipo em 1840 e 1850 na Inglaterra e na França assistiu a uma melhoria ao nível da experimentação e conquista estética e técnica.

Em 1860 a maioria das fotografias comerciais consideravam as qualidades técnicas como a nitidez e a qualidade de impressão imaculada como meio de demonstrar a superioridade das suas imagens fotográficas. Esta conceção técnica de excelência significava que, para aqueles que queriam ser **fotógrafos**, a **fotografia** era uma arte do real. Contudo,

---

[27] IDEM, *Ibidem.*

[28] A maior parte do seu espólio de (cerca de 3.000 provas e 600 negativos) encontra-se na Scottish National Portrait Gallery em Edimburgo, responsável pela edição da obra fundamental para o seu conhecimento.

[29] FURTADO, José Afonso; BARATA, Ana – *Orientações para a constituição de uma biblioteca básica.* [S.l.]: Centro Português de Fotografia / MC, Junho, 2006, p. 41.



Fig. 3 – *Two Newhaven fishwives, perhaps Mrs Elizabeth (Johnstone) Hall on the right*, 1843 – 1847, Robert Adamson & David Octavius Hill.

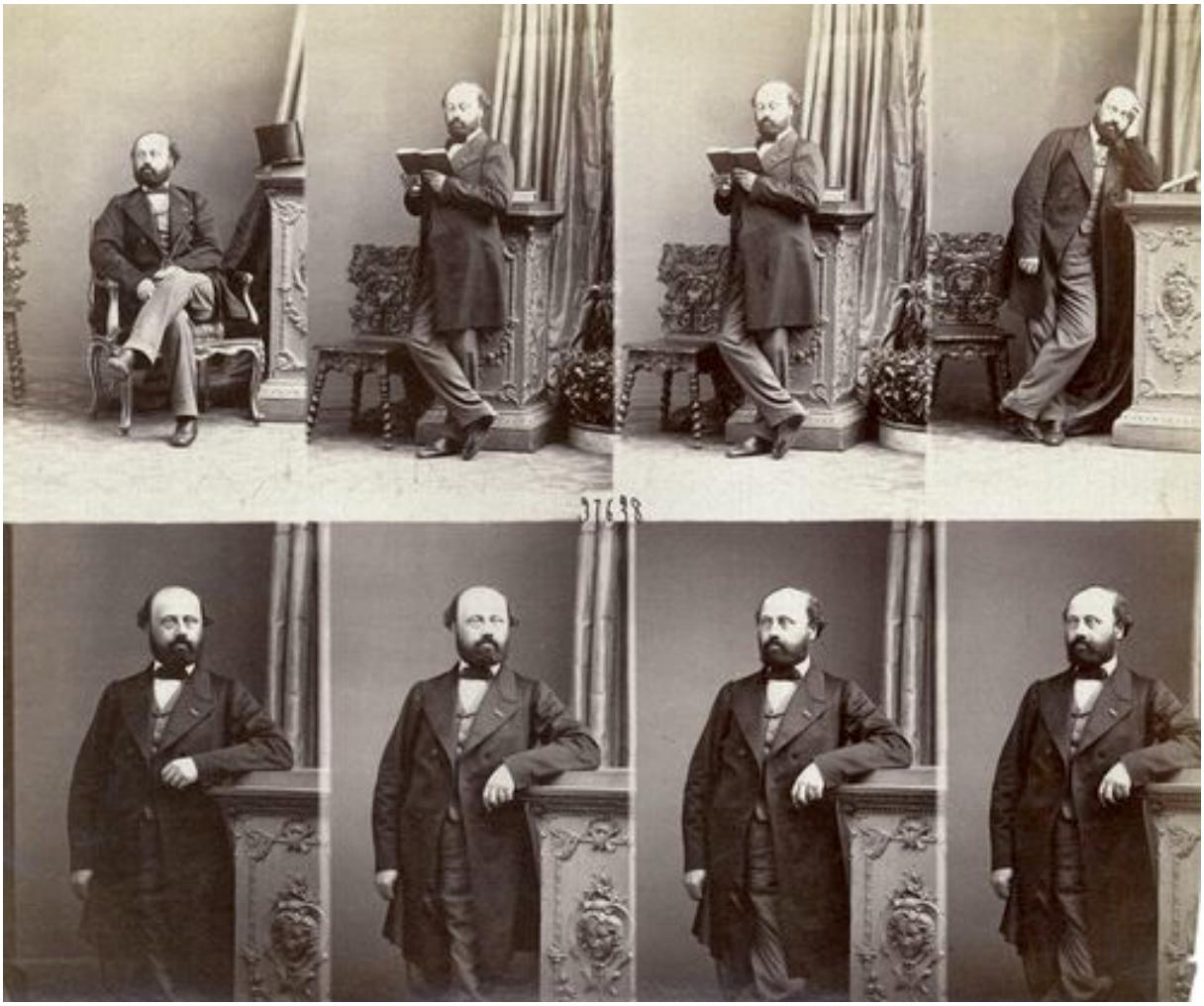


Fig. 4 – *Studio portraits of the French composer François Emanuel-Joseph Bazin*, 1860, A.A.E. Disdéri.

algumas individualidades notáveis viriam a rejeitar esta ortodoxia e a considerar a fotografia como um meio para criar conceções complexas de idealidade e realidade. Um desses exemplos foi Julia Margaret Cameron (1815-79). J. Cameron representa, com Lewis Carrol (1832-1898) e Lady Clementina Hawarden (1822-1865), o mais interessante grupo de amadores ambiciosos da Inglaterra da década de 1860. A sua situação social privilegiada permitia-lhes recolherem-se no seu universo privado, passando ao lado dos aspetos mais perturbadores da industrialização vitoriana[30] e, sobretudo (ponto decisivo, pois está-se numa época em que a distinção amador/profissional é bastante fluida), fotografarem aquilo que pretendem. Julia Cameron acreditava que estava a fazer arte na fotografia (Fig.5, p.38), mas a sua audácia e idiossincrasia eram uma afronta para as aspirações modestas dos trabalhos mostrados nas exibições da sociedade fotográfica, ao ponto de ela ter sido caracterizada pela comunidade fotográfica como uma "mulher infeliz e excêntrica, que não conseguia usar o seu equipamento devidamente"[31]. Com efeito, num momento em que se procuram aperfeiçoar as câmaras e as objetivas, em que se verificam progressos significativos nos suportes e emulsões, em que se anseia pelo instantâneo, ela vai trabalhar com material obsoleto, utilizar longos tempos de exposição e rejeitar o naturalismo para melhor superar a realidade de um mundo que considerava prosaico e dominado por valores materialistas. Dedicando-se quase exclusivamente ao **retrato**, os seus trabalhos mais fascinantes são aqueles em que procura uma forma para captar a "interioridade" das **pessoas que fotografa**. Servindo-se da técnica do *soft focus* e de exíguas profundidades de campo, "procurava que as suas imagens estivessem para além das contingências do quotidiano, fazendo as suas figuras emergir dramaticamente da escuridão, à Rembrandt, desvalorizando os pormenores do vestuário e do *Background* e projetando as suas personagens, (como refere Ian Jeffrey), num mundo espiritual e irreal"[32]. Naturalmente que o panteão das personagens e personalidades que Julia Cameron fotografou, que faziam parte do seu círculo de amigos, contribuíram (e, naturalmente contribuem hoje ainda mais) para a singular intensidade que as suas fotografias projetam[33].

Em meados do século XIX, a nova e enriquecida classe-média apreciava ser **fotografada** extensivamente – algo que anteriormente era a prerrogativa da aristocracia – com

[30] SZARKOWSKI, John – *Photography until now.* New York: The Museum of Modern Art, 1989, p. 89.

[31] HACKING, Juliet, op. cit., p. 12.

[32] JEFFREY, Ian – *Photography: A concise history.* London: Thames and Hudson, 1981, p. 40.

[33] De entre eles encontram-se retratos de figuras como G. F. Watts, Dante Gabriel Rosseti, Julia Duckworth, Lord Tennyson e Sir John Herschell.



Fig. 5 – *Julia Jackson*, 1867, Julia Margaret Cameron.

um método cuja **natureza mecânica** parecia garantir uma **conexão** direta entre **pessoa sentada** e **imagem.** O ***status*****,** a beleza e o sucesso eram celebrados, sinalizados como aspirações, ou simplesmente **feitos para a câmara**. A conformidade da fotografia de estúdio acabou, ela própria, por enfatizar esta ambiguidade entre **realidade** e **dramatização,** onde a **identidade** da **pessoa fotografada** era mais uma **performance** do que propriamente uma expressão[34].

Nadar (Gaspard Felix Tournachon) (1820-1910) inaugura aquela tendência do segundo império, que leva as pessoas a pensarem que "um grande **retratista** é o retratista dos grandes". Poderia parecer que isto já se tinha passado com J. Cameron, mas com esta tudo se passa num *inner circle*, enquanto que a atividade de Nadar é assumidamente comercial, de estúdio aberto[35] (Fig.6, p.40).

Mas, com a revolução fotográfica do retrato do século XIX, o **retrato** deixa de ser apenas um **privilégio** para se tornar num modo **institucionalizado** e generalizado de **identificação da população**. Instaurou-se, pois, aquilo que John Tagg definiu como uma situação de "Democracia da Imagem"[36] e a inauguração de uma **relação social** completamente nova para as imagens visuais.

Para os responsáveis policiais, a **fotografia** era extremamente útil para o **controlo** dos perigos subjacentes à vertiginosa massificação do espaço urbano e permitiria , em simultâneo, uma produção rápida de documentação, nomeadamente no trabalho de **identificação** judiciária (Fig.7, p.41). Por aqui se percebe que a fotografia , desde o seu início, se enquadrou nas práticas e nas lógicas do poder político moderno, cujos sinais mais marcantes Michel Foucault identifica na institucionalização do dispositivo *panopticon*[37]. Neste contexto, as

---

[34] HACKING, Juliet, op. cit., p. 36.

[35] Estúdio por onde passaram, aliás, os grandes criadores do século XIX francês e italiano, muitos deles como amigos: entre outros, Honoré Daumier, Gustave Doré, Edouard Manet, Gustav Courbet, Jean-François Millet, Eugène Delacroix, Camille Corot, Gioacchino Rossini, Hector Berlioz, Jacques Offenbach, Littré, Téophile Gautier, Alexandre Dumas, Gérard de Nerval, Baudelaire . In FURTADO, J.; BARATA, A. , op. cit., p. 44.

[36] TAGG, John, op. cit.

[37] O *panopticon* foi a proposta para uma casa de inspeção do arquiteto Jeremy Bentham, em 1787. Consistia num dispositivo arquitectónico que, aplicado na construção de prisões, mas também em fábricas, manicómios e escolas, permitia um agenciamento visual altamente controlador e disciplinador. O *panopticon* era construído por uma torre central de vigia panorâmica, onde estava o vigilante, e por celas periféricas, onde estavam os prisioneiros. Os princípios operativos deste dispositivo residiam na possibilidade de uma vigilância, de "um ver sem ser visto" simultaneamente distanciado e permanente. E incapazes de ver o vigilante, quer ele estivesse a exercê-lo ou não. Com a proposta de Bentham, o princípio da supervisão adquire um cariz explicitamente industrial e capitalista, arquitetando também uma programada desigualdade dos olhares e dos saberes: "quem



Fig. 6 – Nadar (Gaspard Félix Tournachon), *Sarah Bernhardt,* 1863.

sabe está invisível e quem não sabe está visível". Michel Foucault, em *Surveiller et Punir,* entende que o "panopticon" proporciona a metáfora essencial do poder e da disciplina moderna baseados, na distância, na individualização e na supervisão. Foucault data o nascimento desta prisão em 1840, um ano após a compra da invenção da fotografia pelo Estado francês. In MAH, Sérgio – *A Fotografia e o Privilégio de um olhar Moderno.* Lisboa: Edições Colibri, Abril, 2003, p. 42.

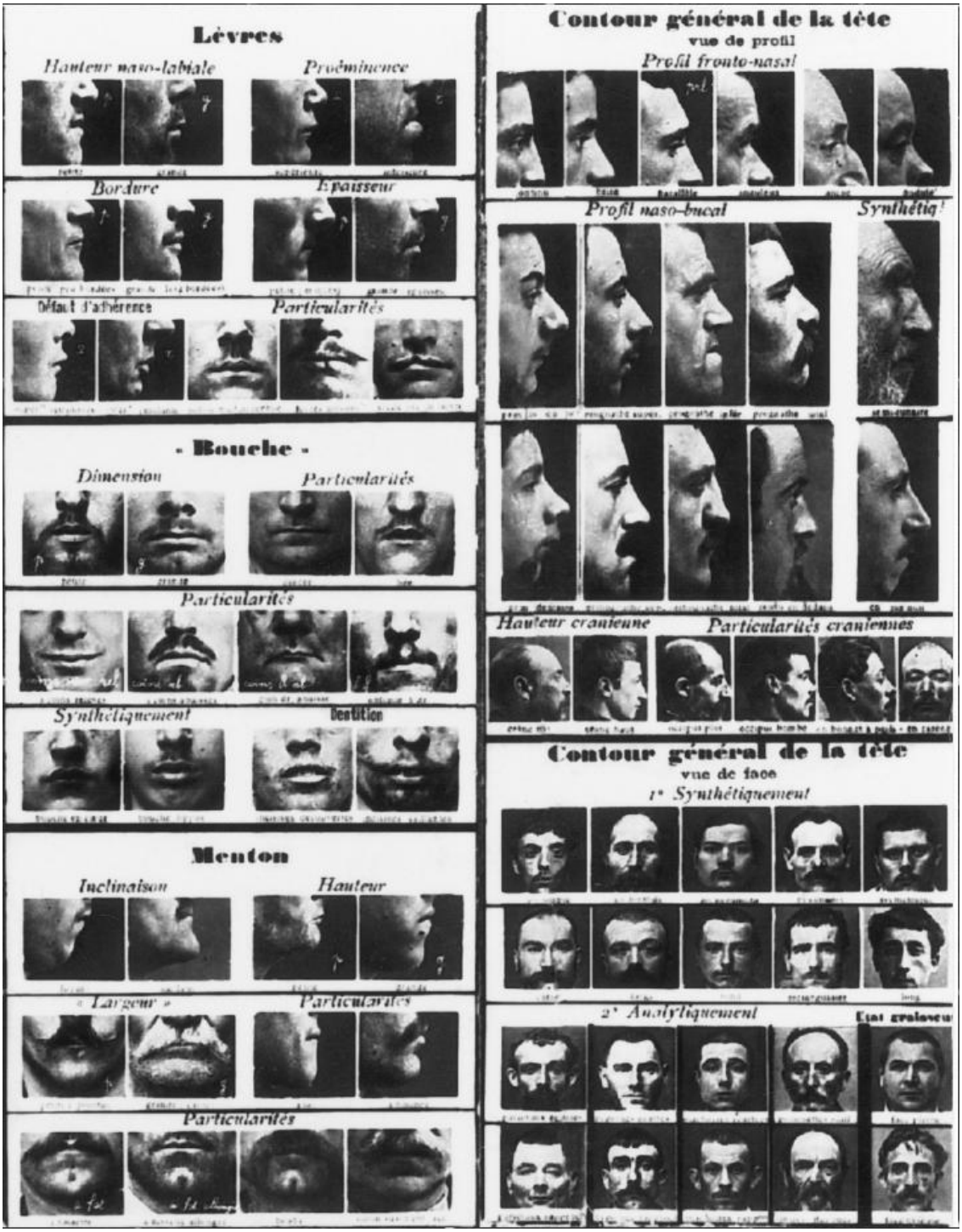


Fig. 7 – *Poster of physical features,* Bertillon.

vantagens da utilização da **fotografia** pela instituição policial correspondiam às preocupações gerais da soberania política do estado: controlar e normalizar o **campo social**, através de um domínio dos **fenómenos desviantes**. Após a sua aquisição, a polícia francesa foi gradualmente utilizando e construindo um arquivo de documentos fotográficos. No entanto, foi com Alphonse Bertillon que surgiu o primeiro sistema rigoroso de catalogação arquivística. As implicações do seu método estenderam-se sobre vários campos do pensamento e da vida pública e viria a **impor** uma normatividade sobre "o ver" e sobre a **operação fotográfica,** introduzindo um protocolo epistemológico para as **visibilidades fotográficas**[38] . Quarenta anos depois da oficialização da invenção de Nièpce e Daguerre, o método de A. Bertillon, partindo da delimitação das características fundamentais da **técnica fotográfica**, origina, como refere Sérgio Mah, "a constatação de um incontrolável e indiscernível volume de imagens", que começou a ser problematizado. O objectivo de A. Bertillon era o de restringir todo **o ato fotográfico** a um cumprimento burocrático (distância focal normalizada, iluminação plana e uniforme, e distâncias fixas entre a **máquina fotográfica** e o **modelo**)[39]. A fotografia de perfil permitia a verificação da contingência da expressão. O **fotógrafo** era, assim, um mero **operador**, um trabalhador sem espaço para poder criar. A sua única preocupação era a concretização de uma imagem "justa". Ou seja, A. Bertillon procurava, na reflexividade sobre os seus objetos de estudo e dos seus instrumentos, reportar, tanto a **identidade** dos criminosos como a própria identidade da fotografia.

A época de A. Bertillon assistia a um acentuado desenvolvimento das ciências que se apropriam do conhecimento do **Homem, enquanto objeto de estudo**. Tanto no campo das ciências sociais (Sociologia, Antropologia, Etnologia), como no campo das ciências médicas (Fisionomia, Anatomia, Psiquiatria), o homem é sujeito a um ato conjunto de tarefas de observação, descobrindo-se a **identidade** pela detecção das suas diferenças, das suas regularidades e, sobretudo, dos seus **desvios** anormalizantes. Transposto para as ciências biossociais, o **corpo** passa a ser alvo de investigações antropométricas e, assegurado pelo campo legitimado das razões científicas, suscita a fundação de uma anatomia moralizada.

Segundo Sérgio Mah, a "fotografia tanto democratizou e individualizou os aspectos distintivos da **identidade** burguesa, como instituiu uma base homogeneizadora que permitisse

[38] MAH, Sergio, op. cit., p. 42.

[39] IDEM, *Ibidem*, p. 43. Apesar do surgimento de novos critérios e novos dispositivos, o método de Bertillon continua a ser amplamente utilizado nos processos de identificação. Para além disso, alguns aparelhos contemporâneos são materializações do método Bertillon, como as máquinas fotográficas de tipo *photomaton* e as câmaras de retrato que possibilitam apenas uma distância de focagem, assegurando uma distância constante entre câmera e retratado.

o controle da **diferença,** ainda de que outra natureza[40]". Neste âmbito, a fotografia começa a desempenhar um papel que nenhum **retrato** desenhado poderia ter assumido, do mesmo modo preciso e rigoroso. Ato contínuo, começa a aferir e a delimitar o **espaço do retratado**, jogando com os seus elementos particulares e definindo, em abstrato, o seu compartimento tipológico. O potencial arquivístico de Bertillon procede, portanto, de um sistema unificado de **representação** e interpretação, mais concretamente de uma técnica de **registo visual mecanizada** e de um código fisionómico, encontro que lhe satisfazia a promessa de um ordenamento semântico das imagens. A recolha fotográfica engendrava-se num processo individualizador, num registo microscópico, que adquiriria a sua função, a sua pertinência sígnica, na totalidade macroscópica do arquivo.

No princípio dos anos 20, August Sander (1876-1964) inicia um longo e ambicioso projeto: **retratar,** de forma objectiva e factográfica, os alemães de todas as classes e ocupações[41]. O projeto denominava-se *Menschen des 20 Jahrhunderts (O Homem no século XX)*. Estava em formação "uma visão panorâmica da **ordem social** da sua época, pretendendo-se, assim, esboçar um arquivo de uma **sociedade** em permanente devir". Como referia Walter Benjamin, "os desvios de poder, que hoje se tornaram banais na sociedade, tornam vital a necessidade de desenvolvimento e acuidade da compreensão fisionómica. Venha-se da direita ou da esquerda teremos de habituar-nos a ser vistos pela nossa origem. Por outro lado, teremos de olhar para **os outros**. A obra de Sander é mais do que um livro de imagens, é um atlas de exercícios[42]". Os "retratos arquétipos" (era assim que Sander os designava) implicam uma neutralidade pseudo-científica, semelhante à reivindicação pelas ciências tipológicas que surgiram no século XIX (frenologia, criminologia, eugenia...). Distante de uma fotografia imediatista e espontânea, que fragmenta a continuidade temporal, Sander privilegia a concentração do tempo, **encenando** uma suspensão da sua momentariedade[43]. A temporalidade e a processualidade da realidade vêem-se assim conduzidas para uma duração ideal, por meio de medidas de composição. Não que August Sander escolhesse os seus personagens pelo seu carácter representativo "mas por que supunha, acertadamente, que a **câmara** não pode deixar de revelar os **rostos como máscaras sociais**"[44]. Cada pessoa **fotografada** era o símbolo de determinado negócio, classe ou

[40] IDEM, *Ibidem,* p. 45.

[41] BATE, David, op. cit., p. 49-52.

[42] BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*: *Pequena História da Fotografia*. [S.l.]: Relógio D'água, Lisboa, Janeiro de 2012, p. 109.

[43] TAGG, John, op. cit., p.133.

[44] SONTAG, Susan – *Ensaios sobre fotografia.* Lisboa: Quetzal, 2012, p. 64-65.

profissão. Os seus **retratos** de indivíduos e de pequenos grupos são mostrados nas suas roupas de trabalho, nos seus **ambientes** e são classificados em função da sua ocupação – camponês, padeiro, professor, músico.. – e, por vezes, em função das suas relações familiares. Todas as pessoas que fotografou são representativas, "uniformemente representativas", enfatiza Susan Sontag, de uma determinada **realidade social**: a sua própria. Trata-se, assim, de um projeto consistente para definir os indivíduos dentro do seu tempo e cultura, numa procura da **representação social** do **retratado**. Como refere Graham Clarke[45], "os indivíduos que Sander fotografa são sobretudo **seres sociais** que ocupam um lugar numa densa hierarquia de sentido, estabelecida através da **distinção e diferença social**".

No seu ponto de capítulo *O Arquivista Sander,* Mah refere-se à fotografia de Sander *Três Gerações de uma mesma Família*, de 1912 (Fig.8, p.45):

> "(...) nota-se uma **total disposição** dos **retratados** para a **operação fotográfica**, em que os aspectos contingenciais e momentâneos são comprimidos em função de uma conceptualização programática que torna toda a imagem numa exposição de um grupo claramente definido do ponto de vista sociológico e antropológico, e esse valor de grupo transcende o valor individual, singular e idiossincrático. Absoluta metamorfose de sentido e de expressão da unidade, o fluxo da existência atomizada encontra a sua razão nas suas formas supra-individuais, uma **transformação** do temporal em supratemporal e do particular em geral. Um conjunto de cinco pessoas, uma família de camponeses, com roupas e acessórios idênticos que convergem para uma tipologia; uma generalização que, no lugar de uma individualização temporal e espacial, promove um enunciado exemplar, cujo sentido se consubstancia na firmeza construtiva de uma arquitetura iconográfica"[46].

Não é, portanto, sem ambiguidade, que o trabalho deste fotógrafo é normalmente incluído no **retrato**. O Silêncio na expressão, ausência do nome, contenção no **corpo,** este breviário imagético transforma-se numa apresentação radical das marcas da textualidade no **retrato fotográfico**, nomeadamente no que respeita aos signos da aparência exterior (traje e acessórios) e aos títulos, o que funciona como um evidente ato de catalogação, e prenuncia a importância que W. Benjamin conferiu à utilização da legenda, "com a qual a fotografia engloba a literalização de todas as relações vitais"[47]. Sem maquilhagem e iluminados de

[45] CLARK, Graham – *The Photograph.* Oxford; New York: Oxford University Press, 1997, p. 113.

[46] MAH, Sergio, op. cit., p. 49.

[47] BENJAMIN, Walter, op. cit., p. 112.



Fig. 8 – *Three Generations of the Family*, 1912, August Sander.

forma crua, os **retratados** de Sander propõem uma análise impiedosa mediante a **representação fria da câmara fotográfica**. Qualquer que seja a sua organização temática ou formal, as fisionomias estão aparentemente **desprotegidas**. Na indagação de um **papel social** preciso, os **rostos** são devolvidos a si próprios. Sander procura o estabelecimento de superfícies classificáveis através de uma fotografia intersticial, que lhe permite a elaboração de um **sujeito retratado** a partir do seu **contexto social**, e a sua **inscrição** num regime arquitetural. O indivíduo torna-se atípico, sem mímica, entra numa funcionalização de si mesmo, torna-se num **representante**, num estado modelar. Como refere S. Mah, subtraindo os aspectos psicológicos, "todas as figuras se subsumem e se projetam na sua tipologia". Esta característica distanciava decisivamente esta obra dos critérios habituais do **retrato**, centrados na individualidade e nos traços únicos do **figurado**. Com Sander, todos se veem diminuídos na sua existência temporalizada, na medida em que a sua relação face ao **registo fotográfico** é solidificada numa rigidez que, para o **fotógrafo**, os caracteriza formalmente. É daqui que se constrói o projeto de August Sander, a apresentação de uma **figuração social** constante e imutável que permita a identificação de um "tipo" emblemático, em que os contornos do indivíduo se condicionam a uma **definição social** concreta. É nesta asserção moderna de uma verdade **identitária**, determinada pelos contornos de uma reveladora **socialização visual**, que o fotógrafo alemão define os seus modelos como pontos estáveis de uma cosmologia social.

Permanecendo como uma obra fundamental na história da fotografia e do retrato, esta crença de A. Sander numa certa estabilidade das **identidades sociais** foi, contudo, largamente deslegitimada pelas concepções psicanalíticas, nomeadamente por Lacan, que remete as formações identitárias para os jogos teatralizados, **encenados** e mascarados de um "eu" cada vez mais desapropriado de si. Aliás, de um modo geral, após A. Sander, segundo S. Mah, o modernismo nas artes visuais coloca o **retrato,** enquanto aproximação fisionómica, num limiar crítico. De facto, não é difícil verificar uma crise formal e semântica do retrato, em especial a partir do cubismo. Uma das raras exceções tem estado possivelmente na recuperação da frontalidade fisionómica que identificamos nas revalorizações da expressividade silenciosa do retrato cinemático em *close-up*.

Em finais dos anos 30, Walker Evans (1903-1975) inicia o projeto *Many are called*, que, nas palavras de Sérgio Mah, deve ser entendido como uma das aproximações mais esclarecidas aos "métodos do detective"[48]. Utilizando uma pequena máquina contax

[48] A propósito da publicação deste trabalho, W. Evans refere que *"os retratos nestas páginas foram captados com uma câmera escondida, nas mãos de um espião penitente e um voyeur apologético"* – citação de Evans,

escondida no interior do casaco, o projeto constituiu-se a partir de uma série de **retratos** de passageiros do metro de Nova Iorque, no sentido de uma tematização da serialidade das **relações sociais** num **espaço anónimo** (Fig.9, p.48). A câmara cria um conjunto, uma pluralidade de figuras isoladas, conjunto esse que se forma, não a partir da existência de interações dentro de si (não existe reprocidade), mas a partir de uma **convergência elaborada** pelo **dispositivo fotográfico**. Com um carácter reconhecidamente conceptual, o projeto de W. Evans contempla igualmente o carácter contingencial, fortuito e abstrato, subjacente à forma como tenta captar essas personagens em "trânsito". Os **retratados** não eram escolhidos. De forma imprevisível e "inconsciente", iam-se colocando em frente da câmara onde eram "apanhados"; todos eram fotografados com uma **escassa intervenção** do fotógrafo no momento da "captura". W. Evans define um **jogo performativo** (em torno do aleatório na produção estética) em que as pessoas eram fotografadas apenas porque vinham ter com a **câmara fotográfica**, tratando-se, portanto, "de uma **intervenção em parceria**". Este tipo de contração autoral, que o aproxima do *ready-made* de Duchamp, é claramente um dos primeiros indícios de um radicalismo presente nas práticas da Arte conceptual da década de 70.

Outro momento decisivo no percurso de W. Evans é a realização das *American Photographs* (Fig.10, p.50) – que culmina, em 1938, com a primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Afirmando a opção por um **"estilo documental",** que se filia, entre outros, no catálogo de Atget[49], o trabalho de Evans incide, de forma concreta, sobre a inventariação dos elementos vernaculares da cultura americana, permitindo-nos perceber que o que é enquadrado é um mundo já repleto de sinais. Examinador atento, W. Evans é um dos primeiros fotógrafos, segundo Sérgio Mah, a "preterir a ideia de Natureza, e um dos primeiros a preferir o lado dos símbolos e da história"[50]. O foco é redirecionado dos referentes expostos para as suas filiações numa rede, já instituída de significados e de intenções. Nesse sentido, as *American Photographs* não são apenas sobre os objetos e as pessoas em si, são sobre o espetáculo (das imagens) da América. Para W. Evans este espetáculo moderno deve ser representado não através do isolamento da forma permanente do símbolo, mas sim pela fixação de uma imagem-símbolo, de um documento-monumento.

---

retirada de MAH, Sergio, op. cit., p. 73. Saliente-se, porém, que, por razões éticas, Walker Evans só publicou este projeto depois de passados 20 anos.

[49] Em 1926, depois de estudos literários em universidades americanas, W. Evans ingressa na Universidade Sorbonne, em Paris. É nesta altura que toma conhecimento do trabalho de Eugene Atget.

[50] MAH, Sérgio, op. cit., p. 74.



Fig. 9 – Da série *Many are called,* 1938, Walker Evans.

Retomando a ideia de tipologia de August Sander, Evans, dado às atividades da *flânerie*, propõe uma tipologia a partir do instantâneo (*snapshot*). W. Evans percebe, contudo, que necessita de uma estrutura mais sólida que possibilite uma ordenação da **diversidade social** e histórica que não reduza essa tipologia a um mero apontamento pitoresco. W. Evans percebe que a circulação desenfreada de signos torna pertinente a prática da **montagem**, aqui entendida como um modelo sintáctico, como um método de **organizar imagens** cuja autonomia nunca é absoluta, nunca é o estado final. Este exercício de *monteur* é o que permite assegurar a W. Evans a expectativa de um programa de edição fotográfica da sociedade americana, onde estejam claramente sinalizadas algumas das mais essenciais antinomias da sua história recente: tradição e modernidade, progresso e **injustiça social,** urbanidade e ruralidade, indivíduo e colectivo. Walker Evans marca definitivamente uma transição no esforço moderno da fotografia. De uma relação direta e surpreendente com um estado natural do mundo, W. Evans percebe que a fotografia teria inevitavelmente de enveredar pelos aspectos sígnicos e emblemáticos da vida moderna. A fotografia torna-se num apelo à linguagem, à **necessidade do fotógrafo construir,** montar, refletir o mundo como visualidade. Com W. Evans, a fotografia adquire objectividade conceptual e eleva-se à unidade de uma ideia, atinge o grau de elaboração da **montagem intelectual.** Para J. Szarkowski, as imagens de W. Evans constituíam um desafio direto às noções convencionais de fotografia vigentes à época. E "enquanto as novas câmaras miniatura difundiam uma série inesgotável de vistas de olhos de pássaros, Evans trabalhava ao nível do olhar humano. Enquanto as novas revistas de imagens preferiam os fotógrafos que registavam o exótico, o glamour e o chocante, Walker Evans interpretava o que era típico e comum"[51].

Nos anos 60 e 70, abriu-se espaço para **"uma inversão da noção de documento",** através de duas propostas fundamentais: a Arte Conceptual e a Performance na Arte. Em primeiro lugar, a Arte conceptual privilegiava a redução da estética à condição de conceito intelectual de si mesma, levando a fotografia ao limite das suas possibilidades. O que estava verdadeiramente em curso era um processo de superação dos valores modernistas, em que a utilização da (nova) fotografia tanto serviu para levar a um desvio aos anteriores paradigmas da experiência plástica, como foi exercida uma crítica mordaz aos pressupostos epistemológicos e maneirismos estéticos que estimularam a arte fotográfica até então. Os artistas conceptuais pretendiam reduzir a presença estética na arte, reativando um objectivo

[51] SZARKOWSKI, John – "Introduction". *In Walker Evans.* New York: The Museum of Modern Art, 1971, p. 17, acerca da paisagem industrial americana, relativamente às imagens de W. Evans do metropolitano, os retratos de rua em Chicago e os *snapshots* em comboios.



Fig. 10 – *Sharecropper’s family, Hale County, Alabama, 1935*, Walker Evans.

central das primeiras vanguardas, de transgressão dos limites entre as artes "finas e belas" e as artes populares e, por associação, entre especialistas e amadores e entre o núcleo da arte e a **vida quotidiana**. É neste cenário que se impõe a experimentação do *aestetico* e da aparência fora da arte, enquanto retorno inevitável ao quotidiano, **do que não aspira ser arte.** Tratava-se, pois, de redescobrir as raízes de uma criatividade baseada na espontaneidade e na intersubjetividade, imune às retóricas de especialização do ofício, e que se combinou com a adopção de tecnologias médias (neste caso, a **fotografia**) como **dispositivos** adequados para legitimar a desespecialização e reespecialização da prática artística. Neste **processo**, a atenção dos **fotógrafos** é redirecionada para os **mecanismos** de **representação visual**, com particular referência à sua **emissão e recepção**, e as práticas fotográficas adquirem uma utilização mais diversa, mais interrogativa, como forma de reflexão e de questionamento sobre os **fenómenos simbólicos na nossa cultura**. Em segundo lugar, "as práticas da performance na arte" estabelecem novas relações com a **ideia de posse** e **encenação da imagem**. Daqui surge uma forma de reviver e reatualizar a **dimensão do documentário**, investindo-se numa **relação cúmplice entre o encenado e o evento quotidiano,** e dando-se a perceber que a experiência da vida contemporânea inclui desde logo um **elemento ficcional** ou teatral. Os *performers* pretendiam fazer do momento da **representação** do dia a dia um momento de performance de gestos e de imagens, **"construindo** literalmente a situação e a duração, fazendo do **evento representado** um quadro cuja presença e temporalidade eram fortemente psicológicas: a performance torna-se apenas uma entre diversas formas de 'representar' uma imagem[52] ".

Nesta sequência, a postura documental enquanto arte é inevitavelmente reformulada, retirando-se de um âmbito social mais vasto e vinculando-se a um **acontecimento fabricado,** explícito e textual. Para se poder desenvolver a reflexividade e autocrítica exigidas pela arte moderna, era crucial que a fotografia firmasse a sua condição de ser uma representação que constitui um objecto. Contudo, esta constituição deveria ser definida no seu espaço próprio. O **espaço da imagem** torna-se, então, num **território performativo** cuja temporalidade se encontra sincronizada com a **máquina fotográfica**.

Nos anos 70, os fotógrafos cedem o lugar aos *cameramen* da televisão; a fotografia entra num processo de **autoquestionamento,** recuperando material até aí marginalizado pela sua história (*snapshots*, imagens industriais), juntando a tradição da *fine art* com a fotografia funcional, evitando as interpretações favorecidas por critérios de coerência formal e enfatizando o lado intimista, hesitante e insondável das imagens. O papel do **fotógrafo** em relação com os seus temas alarga-se. Agora, os fotógrafos apontam as suas câmaras para a

[52] CRIMP, Douglas – *Pictures.* 1979, p.177 *Apud* op. cit. MAH, Sergio, p. 110.

realidade comum, **quotidiana** e muitas vezes **desagradável**, da **existência urbana** e do **sujeito individual**. A sua abordagem vernácula, que vai buscar elementos à *fine art* e à tradição documental, será descrita como estética do *snapshot*. Estas imagens da chamada **"paisagem social"** eram captadas rapidamente nas ruas, com câmaras 35mm[53].

Face à imagem encontrada, os artistas passam a preferir a imagem **convocada**: esta é uma ênfase decisiva na produção fotográfica das décadas de 70 e 80, tal como se pode constatar nas obras centrais de Cindy Sherman e Jeff Wall[54]. A fotografia é desenvolvida numa **realidade construída** e assente num pronunciado de carácter teatral: mas é uma teatralidade enclausurada nas **limitações da representação bidimensional**.

A forte **consciência do medium** induz estes fotógrafos a criar imagens específicas, baseadas na coerência e **transparência** de algo que foi formado, constituído.

Críticos e historiadores da fotografia, como Nathan Lyons e John Szarkowski, são da opinião que estes desenvolvimentos contribuíram com uma maior criatividade para a imagem objetiva e socialmente consciente. Exemplos desse momento são as exposições que a George Eastman House realiza em 1966, *Toward a Social Landscape* (Fig.11, p.54), em que Nathan Lyons dá a conhecer Lee Friedlander, Garry Winogrand e Duane Michaels e *New Documents: Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand,* fundamental para a noção de fotografia da **paisagem social,** organizada por J. Szarkowski no Museum of Modern Art. *New Documents* é uma exposição emblemática de uma nova era na fotografia que sublinha o *pathos* e o conflito da vida moderna, apresentada sem filtros ou sentimentalismos, mas com uma visão crítica e observadora.

Segundo Jonathan Green[55], o arquétipo dos anos 70 era a **pessoa deformada**. Na América era o ***freak*.** O tema mais radical para a câmara era a última das **minorias**: o eu traumatizado. E a mais persistente imagem desse trauma vão ser os anões, representação dominante do grotesco, do **repulsivo**, corporização dos nossos medos culturais da doença, da diferença e da deformidade, em suma, o protótipo do **rejeitado social**. Em Diane Arbus, o anão surge como um facto traumático e psicológico (Fig.12, p.54), enquanto que Ralph Eugene Meatyard (1925-1972) vestia amigos e crianças com repulsivas máscaras de Halloween, **criando** para a câmara uma família de gnomos paralisados (Fig.14, p.54). Os

[53] FURTADO, J.; BARATA, A. , op. cit., p. 105.

[54] Assim como Ralph Eugene Meatyard, Duane Michaels, Bernard Faucon, Sophie Calle, Robert Mapplethorpe, Ana Mendieta, Ellen Brooks e Philip-Lorca diCorcia.

[55] GREEN, Jonathan – *American Photography: A critical history 1945 to the present.* New York: H.N Abrams, 1984, p. 188.

anões voltariam a surgir como tema em Les Krims (n. 1942), na obra *The Little People of America* (1971), que assume a **forma aparente** de um documentário, onde surgem nas mais convencionais atividades do quotidiano (Fig.13, p.54). Na realidade, a iluminação dura do flash, a apresentação exagerada das imagens e as provas carregadas de grão, desmentem a sua natureza jornalística. Krims não é nem neutral, nem compassivo, antes reforça as **diferenças** e as **deformidades.**

Na época atual, cujo objetivo é o de criar incessantemente novas necessidades, o desenvolvimento da indústria fotográfica é dos mais rápidos entre o de todas as indústrias. Com o aparecimento e difusão massiva da fotografia digital, a **imagem** responde à necessidade cada vez mais urgente, por parte do homem, de dar uma expressão à sua individualidade. Hoje, e apesar dos aperfeiçoamentos incessantemente crescentes da vida material, o homem, segundo Gisèle Freund, sente-se cada vez menos implicado no jogo dos acontecimentos, relegado para um papel cada vez mais passivo. "Fazer fotos parece-lhe ser uma exteriorização dos seus sentimentos, uma espécie de criação". Daí o número crescente de fotógrafos amadores, que se situa hoje nas centenas de milhões e que tende a crescer cada vez mais [56].

Na vida contemporânea a **fotografia** desempenha um papel capital. Quase não existe uma atividade humana que não a empregue, de uma maneira ou de outra e tornou-se indispensável para a ciência e para a indústria. "Ela dá-se a ver diariamente em milhões de jornais e revistas"[57].

De ora em diante, a fotografia faz parte da **vida quotidiana**. E incorporou-se de tal modo na **vida social** que, segundo G. Freund, "à força de vê-la, não mais a vemos". Segundo esta autora, um dos seus traços mais característicos é o de ser igualmente recebida em todos os **estratos sociais**, pois "tanto se encontra no alojamento do operário e do artesão como em casa do comerciante, do funcionário e do industrial. E é nisso que reside a sua grande importância política". Ela é, e passa a ser, "um instrumento de primeira ordem"; o meio de expressão típico de uma sociedade determinada, assente numa civilização tecnológica, e fundada numa hierarquia das profissões.

[56] FREUND, Gisèle – op. cit., p. 20.

[57] IDEM, *Ibidem.*

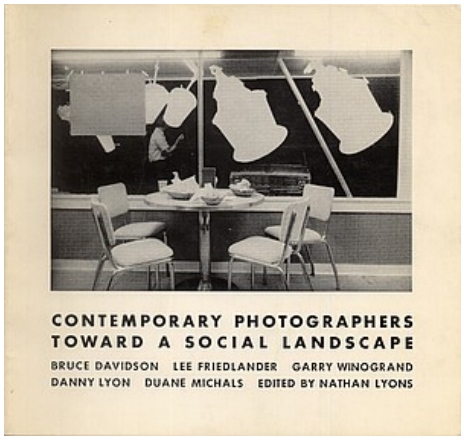








Fig. 11 – *Toward a social Landscape, 1966.* (Capa de catálogo de exibição).

Fig. 12 – *Mexican Dwarf in his Hotel Room, N.Y.C., 1970*, Diane Arbus.

Fig. 13 – *Three Little People and Dachshund (from, "The Little People of America 1971"), Niagara Falls, New York* , 1971, Les Krims.

Fig. 14 – *Dolls and Masks,* Ralph Eugene Meatyard.

2.2 – Processos de construção contemporâneos

A imagem "parada" da fotografia é normalmente pensada para se anunciar a si mesma como transcrição direta do real, como sendo precisa na sua qualidade de **fragmento espácio-temporal**. Contudo, cada vez mais nos apercebemos de que essa mesma realidade pode ter sido **representada** e elaborada para a **imagem final.** Segundo o pensamento de Sérgio Mah, na **fotografia construída**, a manipulação dessas mesmas coordenadas é gerida como transgressão, como simulação, desse carácter de fragmento capturado pela fotografia direta. Aqui, os artistas planificam e encenam acontecimentos estéticos, documentando-os numa **imagem fotográfica pré-concebida**[58]. O resultado apresenta-se como uma visibilidade subsidiária ao acontecimento, ao ato de **fabricação.** Esta prática é conceptualizada como uma recontextualização do projeto da fotografia documental, embora conduzindo-o para o seu reverso, para uma **representação** preconcebida num movimento de introversão que reflete as tendências estéticas da fotografia como arte da reprodução.

A partir da década de 80, e de um modo aparentemente coincidente com o surto do pós-modernismo, surgem novas abordagens na fotografia. O conceptualismo, a fotografia construída, a recusa da pretensa transparência, a apropriação, são outros tantos termos com que se procura abranger as novas estratégias expressivas do que se vai chamando ainda, fotografia. Na verdade, como refere André Gunthert, num contexto de sobremediatização generalizada, a fotografia **"construída"** formou um dos primeiros terrenos de experimentação, a vanguarda irónica de uma crítica da representação visual. Como o seu nome indica, a fotografia "construída" supõe preparativos, o investimento de um tempo impossível de conciliar com a mitologia clássica da predação. Gunthert sublinha ainda que, quando corta a relação com o real, a fotografia "construída" faz necessariamente reaparecer a dimensão da **narrativa** no seio da imagem mecânica, dimensão que era difícil compreender quando a fotografia era entendida como **medium** transparente, órgão da transmissão inalterada da imagem do mundo. O problema seria então agora outro: se a fotografia mostrava, o que fazer para que a fotografia agora narre? Uma das soluções mais seguidas consistiu em integrar no interior do **medium fotográfico**, sob forma de citação, referências originárias de outros suportes de representação: o cinema em Cindy Sherman; a imagem científica em Joan Fontcuberta (n. 1955); o ícone em Pierre e Gilles; o vídeo, em Thomas

[58] MAH, Sérgio, op. cit., p. 110.

Leuner (n. 1948) e naturalmente, a própria fotografia, numa estratégia utilizada privilegiadamente pelos pós-modernistas, como Richard Prince (n. 1949), ou Sherrie Levine (n. 1947)[59].

Nos últimos anos houve um significativo aumento no número de artistas voltados para a **figura humana** (e, mais especificamente, o **rosto** humano), retrabalhando os conceitos por detrás do **retrato fotográfico**. Segundo Susan Bright, os artistas contemporâneos trazem as suas influências, não só das tradições do retrato, mas também dos usos vernaculares e comerciais do medium. Para esta autora existem aqueles que provam e questionam assuntos ligados à **identidade** mostrando-nos a máscara e falsidade do **processo fotográfico** do autorretrato (por exemplo Cindy Sherman e Nikki Lee) e aqueles que mudam a ênfase para o **receptor**, forçando-o a trazer as suas assunções e equívocos para o trabalho para informar a leitura da imagem (Jeff Wall)[60].

Os códigos de **conduta** e rituais são formados por um **triângulo de relações** entre o **retratado**, o **fotógrafo** e o **espectador.** E visto mais de perto, os rituais entre as três partes envolvidas muitas vezes tornam-se num entre-jogo complexo de **poder**, **posicionamento** e **performance.**

Segundo Juliet Hacking, para os artistas chineses que trabalharam entre os anos de 1980 e 1990, a performance foi maioritariamente uma prática política[61]. Operando sob um regime que proibia a liberdade de expressão, tanto política como estética, a arte da performance começou a ser associada à transgressão política e cultural. Para o artista chinês Zhang Huan (n. 1965), por exemplo, "o corpo é linguagem". Nesse sentido, produziu uma série de trabalhos sobre as restrições de liberdade na China. Na sua conhecida performance *To raise the water level in a Fishpond* (Fig.15, p.58), Z. Huan pagou a um grupo de quarenta pessoas desempregadas que foram a Beijing para encontrar trabalho. Z. Huan pediu-lhes para ficar numa lagoa, com o objetivo de "elevar o nível da água". O objetivo seria o de captar os rostos solenes das pessoas desempregadas e capturar aquilo que Zhang vê como a "auto-tortura" das suas vidas. Segundo o autor,

"Eles eram trabalhadores da construção civil, pescadores e trabalhadores, todos na **margem da sociedade**. Eles ficaram ao redor da lagoa e, em seguida, eu entrei nela. No início, eles ficaram no meio, numa linha, para separar a lagoa em duas partes. Depois, todos começaram a andar livremente, até o ponto em que a performance começou, que consistiu em

[59] FURTADO, J.; BARATA, A. , op. cit., p.151.

[60] BRIGHT, Susan - *Art Photography now*. London: Thames and Hudson, 2005, p. 21-22.

[61] HACKING, Juliet, op. cit., p. 432-433.

elevar o nível da água. De seguida, ficaram imóveis...".[62] Este desempenho coordenado e simbólico tinha como objetivo "aumentar o nível de água da lagoa por um metro, cumprindo o título da obra. Nesta fotografia a virilidade e a vida estão fisicamente representados no homem entrelaçado com a criança, bem como metaforicamente representada através da água (fonte de vida) e do tradicional peixe chinês (símbolo do sexo). Coletivamente, a arte de Zhang Huan reforça a interligação entre as experiências humanas comuns e um léxico complexo de elucidação e sofrimento"[63]. Este ato e as fotografias que o documentam pretendem assim destacar a exploração e as dificuldades dos trabalhadores emigrantes, ao mesmo tempo que pretendem também ser uma crítica oblíqua e projetada para contornar a censura.

A integração da **arte na vida social**, foi também demonstrada recentemente no trabalho coreografado de Kateřina Šedá. Para o seu projeto *There is Nothing there (2003)*[64]*,* a artista persuadiu a aldeia inteira de Ponitovice, República Checa, a fazer as suas atividades diárias em massa (Fig.16, p.58; Fig.17,18 e 19, p.61). Os trezentos habitantes concordaram em realizar as suas atividades regulares como ír às compras, regressar a casa, comer e desligar as suas luzes. A simultaneidade das suas ações transformou aquilo que fizeram numa espécie de **performance social ritualizada**. Os eventos foram filmados e fotografados, e posteriormente exibidos no *Museum of Modern Art*, em Varsóvia. Com base numa pesquisa rigorosa para os padrões de comportamento e de comunicação nas **comunidades** artísticas e não artísticas, K. Šedá desenvolveu alguns temas orientados pela sociologia e trabalhou em torno da desmistificação de "verdades absolutas" sobre a produção, consumo e sobre o significado da arte contemporânea. Numa entrevista acerca do projeto *There is Nothing there,* a artista explica qual foi a sua estratégia de trabalho neste processo:

"Eu comecei a trabalhar nesse projeto em algumas cidades pequenas na República Checa. Todas as pessoas que vivem nesses locais queixam-se de que lá nada acontece e que as coisas interessantes só acontecem nas grandes cidades. Eu decidi provar que eles estão errados, focando-me na "normalidade". Eu elaborei um **questionário**, indo de casa em casa, perguntando a todos o que é que costumam fazer aos sábados. Todos responderam mais ou menos as mesmas coisas, apenas os tempos eram diferentes. Apontei as respostas e criei um

[62] Site oficial de Zhang Huan. *In http://www.zhanghuan.com/ShowWorkContent.asp?id=39&iParentID=21&mid=1.* (25.08.2015).

[63] Artnet – Zhan Huan. *In https://www.artnet.com/auctions/artists/zhang-huan/to-raise-the-water-level-in-a-fish-pond-waterchild-3.* (25.08.2015).

[64] Parte do vídeo está disponível, a partir do minuto 4, 32', *In https://www.youtube.com/watch?v=6UemEF1Nojg.* (25.08.2015).





Fig. 15 - *To raise the water level in a Fishpond,* Beijing, China, 1997, Zhang Huan.

Fig. 16 - *There is nothing there - Social action, documentation and video: Video 30':11',* Kateřina Šedá.

programa de ações a realizar num dia, o mesmo programa para todos. Levou-me um ano a convencer todos a fazerem as mesmas coisas ao mesmo tempo, tentando salientar o quão maravilhoso seria realizar aqueles **rituais quotidianos** juntos. Um sábado de manhã, todas as 315 pessoas foram às compras, varreram em frente às suas casas, jantaram os mesmos pratos e gastaram o seu tempo livre com os amigos, em frente à televisão ou em caminhadas. Mais tarde, todos se encontravam para beber uma cerveja no pub, viam televisão depois do jantar e apagavam as luzes à noite, ao mesmo tempo."[65] "Em qualquer pequena aldeia em qualquer lugar, as pessoas às vezes sentem que nada está a acontecer lá, e que tudo se passa nas grandes cidades e que eles estão a ser privados disso ... O meu projeto teve como objetivo mostrar que, mesmo sem qualquer forma de entretenimento, as pessoas podem divertir-se simplesmente a fazer coisas juntos."[66] "Os habitantes não fizeram nada novo - apenas as coisas normais, mas com plena **consciência**, como uma espécie de 'monumento' **público**. O dia tornou-se um **elogio do 'nada'**, uma **celebração** dos gestos mais simples, e daquilo que é viver numa pequena comunidade. Ao mesmo tempo, houve aqui um aspecto perturbador da susceptibilidade de manipulação e da função de controlo das normas sociais."[67]

O trabalho produz, assim, um cenário, mas, ao mesmo tempo, torna-se uma reflexão sobre o ego colectivo. Estes complexos dispositivos de relações, e a ideia de uma série de pessoas e da cidade como uma entidade social é completada por um elemento gráfico que distingue o trabalho desta fotógrafa. Segundo K. Šedá,

"O ponto de partida é identificar um **problema** ou uma **condição social desfavorável**." (A autora dá como exemplo outro dos seus projetos, *No Light* (*Sem Luz*) (2010), no qual o trabalho se concentra em como a instalação de uma grande fábrica Hyundai destruiu uma cidade Checa e, como resultado, as suas **relações sociais**). De forma a perceber melhor o seu processo, Kateřina Š. explica:

"Eu **mapeei** todas as dificuldades que uma condição desfavorável específica está a gerar num determinado lugar a partir de **vários pontos de vista**. No final, preparei **gráficos** para encontrar possíveis **soluções** para o **problema**. É apenas nesta fase do trabalho que percebo quantas pessoas posso incluir no projeto. Eu não costumo fazer projetos para as

[65] Entrevista de Francesco Garutti a Kateřina Šedá, *In http://www.domusweb.it/en/interviews/2011/01/16/acting-as-a-director-katerina-seda.html* (25.08.2015).

[66] BBC News – "Czechs rediscover village charms", *In http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4947224.stm* (25.08.2015).

[67] Art Museum collection – "There is Nothing There", Kateřina Šedá, *In http://artmuseum.pl/en/kolekcja/praca/seda-katerina-tam-nic-nie-ma-gra-dla-nieograniczonej-ilosci* (25.08.2015).

massas, mas para os meus vizinhos e familiares. Estou também interessada em ver como as suas reações me podem **influenciar**. **Eu falo sempre pessoalmente com cada habitante.** Os lugares onde eu tendo a conduzir as minhas ações são os meus **espaços**, os **contextos** em que eu vivo e onde eu quero que as coisas **mudem** para mim também"[68]. K. Šedá acredita "**que cada indivíduo é importante e que pode construir algo".** A sua visão sócio-económica e ponderada acerca das comunidades com que interage revela, assim, uma crença no indivíduo – sujeito fotografado - como parte integrante, necessária e fundamental para o seu processo e para a mudança.

Segundo Susan Bright, muitos fotógrafos sentem-se desconfortáveis com o desequilíbrio de controlo que a **câmara** muitas vezes oferece, decidindo questionar e jogar com o poder desses mesmos intercâmbios nos seus trabalhos[69]. A dinâmica de abordagem adoptada por muitos artistas tende, por isso, a ser mais intervencionista, pondo em questão a natureza do **retrato** e da **representação** e os próprios alicerces, não só da pintura, mas também do retrato fotográfico.

Relativamente ao sujeito ou **pessoa fotografada**, esta mesma autora diz-nos que, embora sejamos tentados a ler um rosto subjetivamente à procura de pistas acerca do carácter de alguém, as várias versões, e, na verdade, os muitos "eus" (os quais podem ser formados em frente à câmara), nada dizem acerca daquilo que o artista e representado desejam dizer naquele preciso momento. Embora seja este o sentimento comum quando nos deparamos com um rosto, houve também quem tentasse provar o contrário[70]. A fotógrafa inglesa Gillian Wearing, também conhecida pelas suas práticas de participação envolvendo o público[71], foi um desses casos. A sua obra *Signs that say what you want them to say* (Fig.20 e 21, p.61) é uma série composta por mais de cinquenta imagens a cores de moradores da cidade. G. Wearing aproximou-se das pessoas na rua e pediu-lhes para escreverem aquilo que ia nas suas mentes num pedaço de papel, e para levantarem o mesmo aquando do Retrato. O âmbito de aplicação e a uniformidade da série, juntamente com a conjugação social desde aqueles que são sem abrigo até aos trabalhadores da cidade, são sugestivos de um trabalho de documentário social, mas a série de G. Wearing subverte o género, dando aos sujeitos um

[68] Entrevista de Francesco Garutti a Kateřina Šedá, *In http://www.domusweb.it/en/interviews/2011/01/16/acting-as-a-director-katerina-seda.html* (25.08.2015).

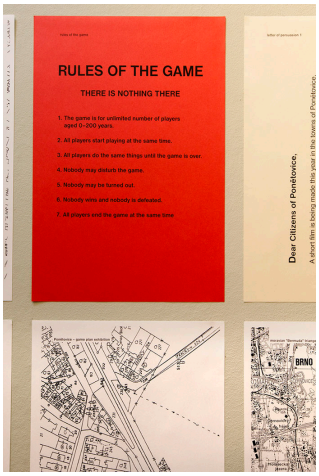
[69] BRIGHT, Susan, op. cit., p. 20.

[70] IDEM, *Ibidem.*

[71] HACKING, Juliet, op. cit., p. 435.







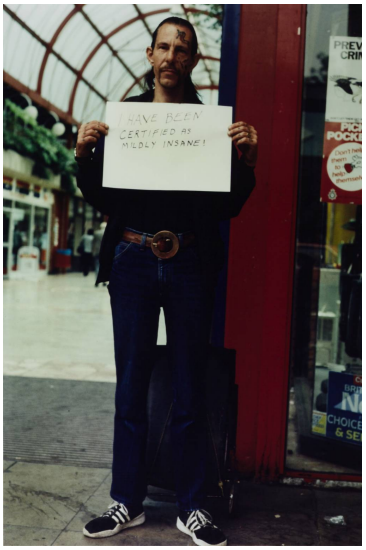




Fig. 17 - *Installation view at Volksbuurt Museum with Agency's 'Assembly of ‘There’s Nothing There’ (The Grand Domestic Revolution)'* , 2003, Kateřina Šedá.

Fig. 18 - *A moment of There's Nothing There, 2003*. Kateřina Šedá.

Fig. 19 - *Detail, Installation view at Volksbuurt Museum with Agency's 'Assembly of ‘There’s Nothing There’ (The Grand Domestic Revolution)'* , 2003, Kateřina Šedá- .

Fig. 20 - Da série *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to* say, 1992- 93, Gillian Wearing.

Fig. 21 - *Signs that say what you want to say and not signs that say what someone else wants you to say,* Gillian Wearing, 1992-93.

grau de **controlo** acerca da sua autorrepresentação. O texto funciona como a voz do sujeito mudo, assim o trabalho resiste a ser um **comentário social** e tem um elemento igualitário. Nestas imagens, G. Wearing brinca com as assunções que a sociedade faz acerca da aparência das pessoas e os **estereótipos** que envolvem essas mesmas assunções. Os sinais fazem dos pensamentos **íntimos, públicos**; as palavras são de humor, tocantes e constrangedoras. Contrariamente às técnicas de publicidade, também vistas nas ruas, que se mostram atrativas, com figuras saudáveis cuja aparência exterior é desenhada para significar felicidade, os retratos de G. Wearing sugerem figuras cuja aparência é enganosa e a ideia de que os humanos são afinal seres frágeis e complexos. No seu outro trabalho *Take your top off* (Fig.23, p.64), G. Wearing não se limita a fotografar as pessoas, como atravessa a linha de separação entre **fotógrafo e pessoa retratada**.[72] As pessoas retratadas com G. Wearing são transsexuais com SIDA, em diferentes estágios de transformação. Num gesto muitas vezes interpretado como de confiança, exibição ou intimista, G. Wearing deita-se na cama com os seus retratados. Este trabalho sugere uma "metáfora de revelação": pois aqui, segundo R. Fergusson[73], veremos, mais do que corpos, um acesso aos níveis mais profundos da parte psíquica. A presença da artista atua como toque desta premissa. A sua vulnerabilidade sugere uma disposição a expor o seu corpo ao risco com a finalidade de descobrir segredos de um outro mundo.

Olena Slyesarenko, por seu turno, interessou-se pelo papel da **pose** no sujeito retratado. Para as imagens da sua série *Pickled (em Conserva)*, O. Slyesarenko utilizou a água para diminuir o controlo das pessoas fotografadas sobre as imagens resultantes, fotografando os seus sujeitos debaixo de água (Fig.22, p.64). Amante da ambiguidade, Olena S. procurou fazer com que a água ficasse o mais imperceptível possível para o espectador. A fotógrafa reparou que, mesmo enfrentando variados graus de dor e medo, os seus sujeitos ainda se esforçavam para manter a **compostura e o controlo** tanto quanto possível, pois tinham **consciência** de que a sua imagem seria registada como uma **fotografia permanente**[74]. (Ou seja, a necessidade de estar e de parecer "bem" aquando do ato fotográfico permanece enraizado dentro da pessoa retratada sempre que esta se apercebe, conscientemente, da eminência de uma fotografia).

Um outro exemplo acerca da **relação** entre **fotógrafo e pessoa retratada** no que respeita à tentativa de **controlo** das suas **poses**, é o caso da fotógrafa Laura Pannack, com o

[72] FERGUSON, Russell; SALVO, Donna De; SLYCE, John - *Gillian Wearing*. London: Phaidon,1999, p. 40-42.

[73] IDEM, *Ibidem.*

[74] SHORT, Maria – *Contexto e Narrativa em Fotografia.* São Paulo: Gustavo Gili, 2013, p. 49.

seu projeto conceptual *Glass* (Fig.24, p.64). A fotógrafa explica que refletiu sobre a **relação entre o objeto e o fotógrafo** e decidiu fazer os fotógrafos experimentarem a posição de objeto. Para isso colocou uma folha de vidro entre ela e a pessoa fotografada para simbolizar o vidro da lente, ou seja, o único obstáculo concreto. Em seguida, pediu que fechassem os olhos para que não percebessem quando ela os iria fotografar, eliminando assim qualquer possibilidade de controlo que eles pudessem ter, provocando uma sensação de isolamento, o que se relaciona, segundo a autora, com as suas ideias de como as pessoas muitas vezes se opõem a serem fotografadas e como reagem quando confrontadas com a situação. Nas palavras de Laura P., "um dos meus objetivos era o de que os meus objetos não tivessem controlo nenhum sobre a imagem, pois eu sei que, como fotógrafos, a percepção e o **envolvimento** ficam muito mais evidentes."[75] O trabalho de Laura P. revela, assim, ser um exemplo de como o método em si pode dar origem a um aspeto interpretativo por parte do público e ser um elemento essencial para influenciar na apresentação e interpretação da fotografia.

Segundo David Bate, os retratos fixam a identidade naquilo que ele designa de "uma arte de descrição",[76] parecendo o retrato querer reclamar uma associação direta à pessoa fotografada.

Mas existem também autores que subvertem essa arte de descrição a construções mais elaboradas e complexas. O trabalho de **Jeff Wall** (n. 1946), por exemplo, surge como uma produção paradigmática de um entendimento da fotografia como meio de **fabricação** de complexas representações de lugares, situações e assuntos. Concebendo e dirigindo a totalidade da imagem e os possíveis **"efeitos"** no **espectador**, cada parte da imagem adiciona ou subtrai conhecimento sobre uma situação particular, cuja representação procura aferir uma questão mais vasta: a possibilidade de a circunstância do registado construído adquirir a marca de uma generalização, de um emblema sobre a **condição humana**. Como escreve A. D. Coleman[77], J. Wall encara a sua obra num espaço algures entre conceptualismo e realismo, "num esforço para chamar a atenção das pessoas para as estruturas de poder que estão na base da economia global, abordando **temas sociais e políticos** como a violência urbana, o racismo, a pobreza, o género e os conflitos de classe." Para Jeff Wall, **o fazer fotográfico**, para além de se revelar na sua capacidade representacionista, como forma de ancoragem da arte ao mundo real visível, não pode secundarizar a sua necessária autorreferencialidade, como forma

[75] IDEM, *Ibidem*, p.88.

[76] BATE, David, op. cit., p. 67.

[77] Citação de A.D. Coleman *In Apud* FURTADO, J.; BARATA A., op. cit., p. 155.







Fig. 22 – Da série *Pickled,* Olena Slyesarenko.

Fig. 23 – Da série *Take your top* off, 1993, Gillian Wearing.

Fig. 24 – Da série *Glass,* Laura Pannack.

de auto-reflexivamente, recolocar e atualizar os posicionamentos ontológicos e epistemológicos subjacentes à fotografia como processo de **criação** de imagens. Podendo parecer uma captação pura e direta, J. Wall sublinha as suas imagens como **"construções"[78].** Porque sendo convocada, a imagem surge evidentemente a partir de algo verdadeiramente real, algo que habita no sujeito na sua tentativa de comunicar. A poética ou a produtividade do seu trabalho baseiam-se na teatralização e na composição pictórica – naquilo a que ele apelida de "cinematografia", ou seja, ele espera pôr em evidência que o tema foi subjetivado, foi "representado e reconfigurado" de acordo com os sentimentos do autor e a sua literacia.[79]

É pela reconfiguração do *tableau-vivant*[80], que antecede a fotografia, que Jeff Wall reformula o *pathos* da imagem de reportagem, associando-a ao *pathos* do drama pintado, e possibilitando a **instauração de uma maior cumplicidade entre o gesto do fotógrafo e o gesto do fotografado.** Depois de enquadrado um território privilegiado, J. Wall investe na performance do mesmo, jogando com a ambiguidade do modelo teatral nos limites específicos da **bidimensionalidade da representação fotográfica**. Os figurantes de J. Wall são sempre personagens típicas, apresentadas maneiristicamente através da sua caracterização – a roupa, o gesto - , no entanto, a familiaridade da sua desolação arrasta a panorâmica para um interior subjetivo que pertence ou habita no indivíduo enquanto tal. Ele funde, numa mesma imagem, a abrangência totalizadora da **paisagem socia**l com o retrato de personagens que, administradas pela composição da imagem, são também visualizadas como sujeitos individuais (Fig.25 e 26, p.66). Como tal, a definição de um espaço de ação encontra-se indissociado de uma conceptualização do cenário enquanto palco de subjetividades individuais.

Uma profundidade de campo onde a formação social e o sujeito individualizado se interpenetram num campo vasto – "o meu trabalho é baseado na **representação do corpo.**

---

[78] DUVE, Thierry de; PELENC, Arielle; GROYS, Boris – *Jeff Wall.* London: Phaidon, 2003, p. 9.

[79] IDEM, *Ibidem.*

[80] "Na esfera de uma reconfiguração do legado pictórico da fotografia, Jeff Wall reconstitui o registo instantâneo na imagem-quadro da fotografia e, deste modo, reacende a importância histórica do tableau-vivant, tal como tinha sido desenvolvido pelos pintores do século XVII (Caravaggio, Poussin) até à primeira metade do século XIX (Goya, Gericault, Manet). O tableau-vivant explora o modelo perspéctico para criar situações dramáticas carregadas de realismo e impregnadas de sugestão narrativa, um efeito tornado possível pelo investimento num nível de detalhe, que hoje poderia ser considerado como 'quase fotográfico'". Menos centrado na ideia do **"isto foi",** que funciona como uma projeção de verdade de um presente passado, a imagem-quadro possibilita um "algo já visto" que, numa qualidade largamente explorada pela pintura e pelo cinema, assegura a consciência de que a imagem se realizará no tempo (não da produção, mas sim da recepção), e assegura a inscrição e a construção de uma significação que se fará no desenvolvimento da história. *In* MAH, Sérgio, op. cit., p.112.





Fig. 25 – *Milk, 1984.* Jeff Wall.

Fig. 26 – *Mimic, 1982.* Jeff Wall.

Através da fotografia, esta representação depende de construções de gestos expressivos que possam funcionar como emblemas". Segundo Jeff Wall, "as pequenas ações contraídas, os expressivos e involuntários movimentos do corpo que se registam tão bem na fotografia, são o que resta na vida quotidiana da antiga ideia de gestualidade do corpo, enquanto forma pictórica de consciência histórica."[81] A seleção das personagens, as suas roupas, o lugar que ocupam e a atitude que adoptam, foram pacientemente determinados, a tal ponto que o trabalho do artista acaba por se aproximar do realizador de cinema. Jeff Wall procura, deste modo, cruzar um efeito de tensão na imagem, ou refletir um momento chave, que cristaliza toda a ação.

O projeto *Hustlers*, **de Philip-Lorca diCorcia**, produzido entre 1990 e 1992, ao longo de Santa Mónica Boulevard, em Hollywood[82], contrariamente àquilo que parece ser um documentário objectivo de uma cena de prostituição em Hollywood[83], contém a **encenação** de todos os detalhes dos fundos e da iluminação. Para a série P.-Lorca diCorcia fotografou prostitutos masculinos. Os títulos de cada uma das fotografias contêm o nome, a idade, lugar de nascença e o dinheiro que tipicamente cobravam pelos serviços sexuais; isto foi também aquilo que P.-L. di Corcia pagou para eles posarem para a fotografia (Fig.27 e 28, p.69). Numa série feita de *Polaroids* produzidos para efeitos preparatórios, um assistente adoptou a exata **pose** e posição que os prostitutos mais tarde teriam na imagem. O interessante neste projeto é a forma como a realidade se entrelaça com a ficção, e a linha dúbia que se instala entre estes dois meios.

O trabalho de Cindy Sherman foca-se na crença pós-moderna de que as nossas identidades são feitas de múltiplos "eus" concentrados e adoptados numa série de performances e máscaras com o intuito de encaixar na forma como a cultura nos definiu e determinou[84]. O seu trabalho, como refere Susan Bright, "complicou o termo autorretrato, e C. Sherman é absolutamente credível no seu mundo de fantasia (Fig.30, p.69). Será que estamos a olhar para Cindy Sherman ou para uma fotografia de outra pessoa? Nunca fica

[81] DUVE, Thierry de; PELENC, Arielle; GROYS, Boris – *Jeff Wall*, op. cit., p. 76.

[82] DOHM, Katharina - *Philip-Lorca di Corcia: Veil of Uncertainty. In* DICORCIA, Philip-Lorca – *Philip-Lorca diCorcia.* Frankfurt am Main: Kerber, 2013, p. 14.

[83] Vd. Artnet – P.-L. diCorcia. *In http://www.artnet.com/artists/philip-lorca-dicorcia/.* (25.08.2015).

[84] Abordagens similares ao "auto-retrato" e a consideração de múltiplas identidades também podem ser vistas no trabalho de uma geração de artistas que emergiram em 1990. Nikki Lee e Samuel Fosso partilham as teorias e ideias agora associadas com o trabalho de Cindy Sherman e usam-nos para investigar os temas da identidade, centrais nas suas vidas: estatuto social, raça e género.

realmente claro[85]". **Cindy Sherman** (n. 1954) é um dos casos particularmente interessantes, já que a "obsessão com a corporalidade e a sua postura, associados ao facto de que o teatro em torno deste tema tem como ator único o próprio encenador, estão de tal forma ligadas com **imagens de destrutividade** que tornam esta obra paradigmática da interrogação pós-moderna sobre os **limites** do 'Eu', e transcendem os aspectos ideológicos, que têm sido os mais analisados."[86] **Cindy Sherman** inicia a série *Untitled Film Stills* em 1977 (Fi.29, p.69), elaborando pequenas fotografias a preto e branco, em que representa diversos tipos de mulher que encontra nos velhos filmes de série B e filmes policiais. Como as personagens não são especificadas, é-nos conferida a liberdade de construir as nossas próprias narrativas para essas mulheres. Fernando Guerreiro considera que se trata de um primeiro momento na obra de Sherman, a que se poderia chamar **orgânico,** o momento das fotos disfarçadas, "em que o **corpo** entra como um **dispositivo de ficções** e de possibilidades que ainda não afetam a sua natureza (e unidade) orgânica: os acessórios da instalação de ambientes e das roupas (...) trabalham o corpo antes de mais como 'décor': montra – embora esses efeitos, ao criarem novos corpos (órgãos), provoquem também novos desejos (necessidades) que irão laborar e alterar internamente o corpo". Mas também das fotos de personificação (anos 80), "onde o corpo já se metamorfoseia a partir de dentro (das necessidades do interior), fazendo corpo organicamente com o próprio cenário"[87]. Nesse sentido, Amada Cruz considera que C. Sherman encoraja a **nossa participação** sugerindo, através da natureza deliberada das suas poses, que ela é o objeto de olhar de alguém, conferindo uma natureza **voyeuristica** a estas imagens (a estratégia de Sophie Calle (n. 1953), por exemplo, passa em certa medida também por aí). A mistura de desejo e nostalgia alimenta a sedução dos *Untitled Film Stills*. Arthur Danto chama a atenção para que *Film Stills* não são pedaços isolados de filmes, mas antes estímulos utilizados para publicitar um filme e, enquanto publicidade, "devem suscitar interesse suficiente para vender bilhetes". Como em qualquer *film still*, a performance encontra-se no cerne das imagens de C. Sherman, e A. Danto atribui o seu sucesso ao facto de serem "simultânea e inseparavelmente fotografias e performances." [88]

[85] BRIGHT, Susan, op. cit., p. 20.

[86] MEDEIROS, Margarida - *Fotografia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p. 13-15.

[87] CRUZ, Amada – *Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman. In Cindy Sherman: Retrospective*. London: Thames and Hudson, 1997.

[88] GUERREIRO, Fernando - *Italian Shoes.* [S.l.]: Edições Vendaval, 2005.









Fig. 27 – *Brent Booth, 21 years old, Des Moines, Iowa, TX; $30, 1990-92,* Philip-Lorca diCorcia.

Fig. 28 – *Eddie Anderson; 21 years old; Houston, TX; $20, 1990-92*, Philip-Lorca diCorcia.

Fig. 29 – *Untitled Film Still #14, 1978*, Cindy Sherman.

Fig. 30 – *Untitled #92, 1981*, Cindy Sherman.

Esta deliberada estratégia de ambiguidade de retrato com performance é apenas uma das muitas aproximações que os artistas adoptaram para desconstruir e questionar aquilo que um **retrato** pode fazer e como funciona. Tradicionalmente, os retratos usavam pistas ou adereços para contar ao espectador mais sobre a personalidade do representado e também para dar à pessoa representada um contexto para ser entendido. É um simples dispositivo usado com mais frequência em estúdio, onde a pessoa é tirada de contexto e despojada de pistas visuais que informem quem vê a imagem sobre o carácter ou a profissão daquela pessoa. Mas estas estratégias também podem ser enganosas, na medida em que são decisões conscientes, tanto do **fotógrafo** como do **representado,** para mostrar ao **público**.

Segundo Susan Bright, "em várias formas, os melhores retratos abrangem as ambiguidades e questionam o que não pode ser realmente articulado ou identificado de uma pessoa em termos de uma imagem. Muito do retrato fotográfico contemporâneo vê a remoção de pistas e contextos e uma abordagem altamente formal, quase científica e clínica, o que deixa **os representados** sem nada para esconder. O nível de escrutínio envolvido é óbvio, deixando ao **espectador** menos espaço para perceber a função e o significado do trabalho, uma vez que muitos quadros de referência são retirados"[89]. A força destes trabalhos concentra-se na incerteza, ao ponto de não ser apenas o "quem" que nos fascina, mas também o "porquê".

Os retratos de **Rineke** ocorrem durante um período alargado de tempo, e mostram as transformações e as mudanças que aconteceram na aparência daquelas pessoas. A ideia de transição é a principal escolha para os seus sujeitos, desde adolescentes (Fig31, p.72), jovens mães (Fig.32, p.72) e forcados. O seu trabalho de retrato é muito clássico, em parte também porque a imagem encontra-se livre de fundos confusos ou contextualizadores. O receptor da imagem tem de *"dissecar"* cada pequeno gesto e expressão facial, em busca de pistas acerca da identidade daquela pessoa. Existe uma intensidade do olhar lançado ao **receptor** e qualidades reminiscentes da fotografia de retrato do século XIX.

Relativamente à remoção de pistas e contextos, **Richard Avedon** (1923-2004), (embora sempre considerando a moda como um recurso de vida, estando mais interessado noutros projetos, particularmente no **retrato**), procurou demonstrar a ligação entre o entendimento da sociedade e a profundidade artística, utilizando formas diretas de retratar. Como diz Max Kozloff[90], nos trabalhos de R. Avedon joga-se uma questão de **relação com os**

[89] BRIGHT, Susan, op. cit., p. 21.

[90] KOZLOFF, Max - *Lone visions, crowded frames: essays on photography.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994, p. 65.

retratados, uma vez que se o estatuto de fotógrafo de moda não lhe conferia ***status***, proporcionava-lhe o acesso a notáveis personalidades. Os seus primeiros livros *Observations (1959)*, com comentários de Truman Capote, e *Nothing Personal* (1964), jogam numa ênfase expressiva dos personagens, e, embora as suas imagens se integrem ainda no padrão da moda, anunciam ao mesmo tempo uma nova política da imagem nos corpos e rostos vazios de doentes mentais e na série de retratos severos e inflexíveis que atravessam o *make-up* das celebridades, revelando a sua **identidade** e os seus **defeitos.** R. Avedon vai trabalhar cada vez mais perto, em termos de espaço físico, e cada vez mais distante, em termos de espaço emocional. Vai abandonar a 6x6 para usar uma *view camera* de grande formato, o que confere ao seu trabalho ainda maior poder e claridade, embora a câmara funcione também como um álibi para um olhar mais transgressor. Assume, assim, um realismo mais duro, datando por exemplo as imagens, o que, sendo uma informação desnecessária, sublinha necessariamente uma componente realista. A abordagem é mais clínica, a clareza da visão mais pronunciada e os elementos físicos mais expostos, procurando o inverso do *glamour* que lhe estava associado[91]. Provavelmente, o seu trabalho mais conhecido é a sua obra de 1985, *In The American West* (Fig.33 e 34, p.72). O *background* branco, sem suturas, impele as figuras para a frente, como texturas de carne e roupa. Nada interfere com a apresentação dos seus "farrapos", nem o ambiente pessoal, nem nada que possa situar, informar ou suportar uma pessoa no mundo ou, sequer, numa fotografia. Simultaneamente, não é deixada qualquer dúvida ao **espectador** sobre a miséria das suas vidas. R. Avedon conta justamente com este valor de choque para obter a nossa completa absorção no modo como nos olham.

Por seu turno, **Alec Soth** é, segundo Siri Engberg, "uma das mais interessantes vozes na fotografia contemporânea"[92]. A sua casual curiosidade acerca das pessoas, dos locais, leva-o a um desejo e uma necessidade de iniciar uma busca física – na estrada, sozinho – por assuntos para fotografar. Mais do que um *modus operandi* , esta abordagem está no núcleo do seu trabalho. As suas imagens servem de memento e de lembrete para aquilo que existe no mundo, potencialmente ainda não visto. Mas Soth gosta de levar os cenários um passo sempre mais à frente. Soth é um artista com a paciência, curiosidade e tenacidade para desvendar histórias no seu trabalho, mas também de ter a capacidade de não as contar completamente (Fig.38 e 39, p.74). A essência do seu trabalho não é tanto a de capturar os momentos fascinantes dos seus encontros, mas sim sobre a sua procura e o seu processo de contar.

[91] FURTADO, J.; BARATA, A., op. cit., p. 119-120.

[92] SOTH, Alec - *From Here to There: Alec Soth's America*. Minneapolis, Minnesota: Walker Art Center, 2010.



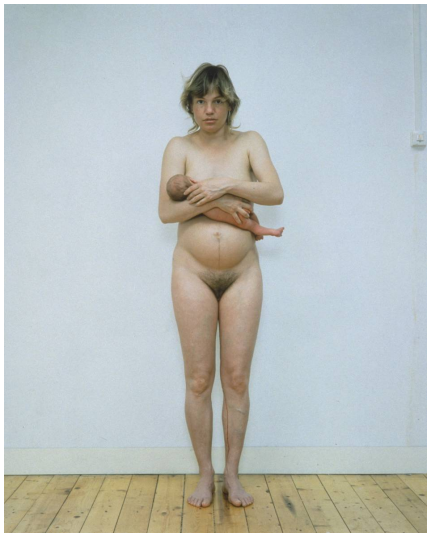






Fig. 31 –Da série *Beach Portraits (1992-2002)*, Rineke Dijkstra.

Fig. 32 – *Tecla, Amsterdam, Netherlands, May 16, 1994*; (*mothers who have just given birth to their baby),* Rineke Dijkstra.

Fig. 33 – Capa de livro da série *In the American West,* Richard Avedon. A imagem corresponde ao retrato de *Sandra Bennett, Twelve Year Old, Rocky Fort, Colorado, 8/23/80*, 1980

Fig. 34 – Da série *In the American West,* Richard Avedon.

Niagara, Sleeping by the Mississipi, Broken Manual (Fig.35, 36 e 37, p.74)[93] são alguns dos projetos do artista, onde, em todos eles a temática da viagem e da procura da imagem como processo, permanece como núcleo espontâneo para querer fotografar.

A presença do estranho, grotesco, diferente, **ilegal** e com **carga social**, são aspectos também muito presentes nos trabalhos de diferentes artistas como Lise Sarfati, Katty Grannan, Bertian van Manen, Diane Arbus e Nan Goldin.

O trabalho de Lise Sarfati (Fig.40, 41 e 42, p.74) é uma visão feminina do feminino.[94] Existe no seu trabalho uma imaginativa apreciação da **detioração, mudança** e **beleza**. Cada um dos seus trabalhos torna clara a **identidade** de uma abordagem focada na **intensidade** da **relação** estabelecida com a **pessoa fotografada**, e **dessa pessoa com o contexto**. Existe uma visão em que o indivíduo é o ambiente, um mapa que delineia uma geografia cultural perigosa. A riqueza de percepção é construída sem efeitos. As composições são impecáveis na simplicidade e unidade da imagem – o estilo tende a ser fundamental e limpo, evitando todas as qualificações, mas os traços de cada coisa ou pessoa são fortes. **A dimensão da interação de posturas é a de uma imaturidade solene:** a paisagem formada pelas pessoas e lugares é o amassamento silencioso de um sonho que deixa marcas nos rostos. A sedução feminina tingida com coincidências fatídicas; a beleza dos adolescentes parece um feitiço mágico. A estranheza e solidão presente destas suas modelos no mundo, **torna a imagem num eco habitado pelo fotógrafo, a pessoa representada e o espectador[95].**

O trabalho de **Katty Grannan** é inspirado nas áreas nos arredores de Boston, lugar onde cresceu. *Sugar Camp Road* (Fig.43, 44 e 45, p.76) é uma das suas séries (continuação das primeiras séries intituladas de *Poughkeepsie Journals (1998)* e *Dream America (2000).* Os **retratos** conseguem muitas vezes ser decorativos e pitorescos e frequentemente são desconfortáveis ou têm um ar decadente, uma vez que os **locais escolhidos pelos modelos** muitas vezes tem histórias negras ou são sítios para **atividades ilícitas**. Sentindo-se pouco à vontade para abordar estranhos na rua para os seus retratos, Grannan adoptou uma estratégia de colocar anúncios em jornais locais, com o intuito de encontrar os seus modelos. Para esta autora é importante fotografar pessoas que ela não conheça; muitas das vezes ela está a conhecê-los pela primeira vez no dia das fotografias. Segundo ela,

"(...) existe muito sigilo em volta destas fotografias. Maridos e esposas posarão para

[93] Vd. site oficial de Alec Soth. *In http://alecsoth.com/photography/* (28.05.2015).

[94] Vd. site oficial de Lise Sarfati. *In http://www.lisesarfati.com* (28.05.2015).

[95] Eyes in Progress – Lise Sarfati. *In http://www.eyesinprogress.com/5303/workshop-lise-sarfati.html* (28.05.2015).










Fig. 35 – Da série *Broken Manual*, Alec Soth.

Fig. 36 – Da série *Broken Manual*, Alec Soth.

Fig. 37 – Da série *Broken Manual*, Alec Soth.

Fig. 38 – *Florence, Paris, France*, *2007,* Alec Soth.

Fig. 39 – *Kym, Polish Palace, Minneapolis, Minnesota, 2000*, Alec Soth.

Fig. 40 – *Leslie, Academy of Our Lady of Peace San Diego, CA 2007, Immaculate series,* Lise Sarfati.

Fig. 41 – *Inconnue, Moscou, 1998, ‘A Russian Poem’,* Lise Sarfati.

Fig. 42 – *Emily, 2860 Sunset Blvd, 2010 ,“On Hollywood”*, Lise Sarfati.

mim sem me dizerem aos próprios cônjuges que o estão a fazer, e outros comentam que amigos e família certamente iriam desaprovar estas fotografias**. Posar** para um retrato é bastante comum, mas outra coisa completamente diferente é conhecer e encontrar-me com um estranho e caminharmos juntos para locais isolados para fazer uma fotografia. Existe uma boa dose de **confiança** envolvida em **ambas as partes**. É claro que no seu lado mais básico, eles representam **o desejo de serem vistos** e de ter atenção. Mas, em última análise, o desejo de serem vistos e o meu **desejo em fotografá-los** são ingredientes para algo maior. O **retrato** que permanece representa algo que não é preciso. As nossas intenções, quaisquer que sejam, são registadas e deformadas e **reinventadas** em algo completamente único. Toda a cicatriz é bela, todos os sorrisos perturbadores e naquele momento o retrato torna-se a própria verdade. Sugar Camp Road é um sítio sujo na zona rural da Pensilvânia. O nome, inócuo, doce, foi o sítio onde se passou o homicídio de uma estudante local. Uma das minhas modelos levou-me lá para fazermos o retrato. O modo como uma **paisagem** comum pode, de repente, tornar-se tão pesada e desconfortável tornou-se representativa de muitos dos locais que eu usei. Eles ficavam muitas vezes à margem da cidade, sítios que a maioria evitava"[96].

Contrariamente a K. Grannan, Bertian van Manen gosta de fotografar pessoas com as quais crie um laço de afectividade e familiaridade (Fig.47, p.76) – "Quando eu fotografo pessoas que não gosto tanto, não me sinto à vontade. Por exemplo, eu não consigo fotografar pessoas nas suas casas quando eu não sinto uma conexão. Assim que eu sinta que as pessoas não gostam de mim, ou que não querem que eu as fotografe, eu fico paralisada."[97] A par de alguns dos muitos aspectos interessantes do seu trabalho, B. v. Manen utiliza câmaras pequenas e de baixo custo/qualidade, demonstrando que um bom fotógrafo não se define pelo seu material, surgindo esta prática como parte do seu processo de fazer imagens e de chegar aos seus sujeitos, de uma forma mais rápida e familiar.[98] A sua série *Let's sit before we go* (Fig.46 e 48, p.76) é uma metáfora para o tema das imagens. Um velho hábito na Rússia.

---

[96] Citação de Bertian van Manen *Apud In* BRIGHT, Susan, op. cit., p.32-35.

[97] GUP Magazine – "Getting close by moving far: an interview with Bertian van Manen". *In http://www.gupmagazine.com/articles/getting-close-by-moving-far-an-interview-with-bertien-van-manen* (28.05.2015).

[98] Vd. entrevista dada por Bertian van Mann a Elain Stocki, onde a autora explica a utilização de máquinas automáticas e amadoras:

" ES: Certainly, one might question how you achieve that so consistently throughout this body of work. Your subjects are certainly aware that you are there, however, there is no sense of inhibition. What are your thoughts on the relationship you developed with the people you photographed in this body of work (A Hundred Summers, a Hundred Winters)?








Fig. 43 –*Mike, private property, New Paltz, NY 2002*, da série *Sugar Camp Road,* Katty Grannan.

Fig. 44 – *Corey Quabbin Reservoir, Barre, MA 2003,* da série *Sugar Camp Road,* Katty Grannan.

Fig. 45 – *Christopher and Zachary, Bay Farm, Duxbury, MA, 2002*, da série *Sugar Camp Road,* Katty Grannan.

Fig. 46 – *Ljalja, Odessa, Ukraina*, from the series *Let's sit down before we go*, 1991, Bertian van Manen.

Fig. 47 –*Vlada, Kazan, 1992,* Bertian van Manen.

Fig. 48 – *Pjotr and his family, Apanas, Siberia*, from the series *Let's sit down before we go*, 1993, Bertian van Manen.

BVM: First thing is that I often use automatic, non-professional cameras. Traveling with expensive Leicas or Nikons in Russia at that time was asking for trouble. They considered my cameras as toys, not worth stealing. And they did not feel threatened by them, they considered me as a tourist or friend, who liked to take pictures. I let the cameras linger in the house, people picked them up and more than once, coming back home in Amsterdam and having the films developed, there were images I did not remember having taken… like the little boys who had had fun a whole afternoon, while we were gone on a visit and I had left one camera on the table, taking pictures of each other bottoms… I try to have a personal contact and I prefer to stay with the people I photograph, to live with them and become friends with them. For A hundred summers I had to learn Russian, nobody spoke any other language, especially on the countryside. With many people I stayed with, I am still befriended.” Bint photobooks on Internet: an interview with Bertian van Manen Photography. *In http://bintphotobooks.blogspot.pt/2009/07/rotating-gallery-features-wor.html* (28.05.2015).

Antes de partir para uma longa viagem, as pessoas sentam-se por um momento e pensam sobre para onde estarão a ír e porquê ...[99] Numa entrevista acerca do processo de trabalho da fotógrafa, à pergunta "Está à procura de algo em particular, nos lugares que visita?", Bertian respondeu:

"Eu olhei e havia pessoas. De repente, estar lá empolgou-me. Todas essas sensações me 'bateram' no rosto como se fossem um vento forte, e, imediatamente, eu sabia o que é que me tinha "acionado". Era ainda uma vaga noção, até que chegou com a certeza de que eu sabia aquilo que queria fazer desde então. Num ritmo rápido, como uma metralhadora, eu comecei a fotografar exatamente as imagens que eu queria fazer." Mas tal como os outros fotógrafos já enunciados, Bertian v. M. também se interessa por **temas sociais** : "Eu olho mais para as **franjas da sociedade**, para **ambientes fronteira**.[100] Estou interessada sobretudo em pessoas que não agem como se fossem interessantes".

Relativamente a fotografar pessoas durante longos períodos das suas vidas, Bertian v. M. diz:

"Quando eu começo a conhecer alguém, eu posso ir mais fundo com as imagens que produzo. Quando falas com alguém durante cinco minutos, a conversa é pequena, mas quando se fala por uma hora, ou dias, ou anos, torna-se mais interessante. Isto funciona da mesma forma em fotografia. E há mais uma razão: às vezes perde-se um momento que gostava de ter fotografado. Mas quando passas mais tempo com essa pessoa, às vezes esse mesmo momento acontece novamente. Quando isso ocorre, é como se fosse presente".

Relativamente ao documentário / fotografia documental, Bertian v. M. refere e explica ainda porque se decidiu afastar desse registo:

"Comecei a ver que estava a fazer imagens de uma forma muito direta. Eu comecei a não gostar que as imagens estivessem tão claramente a tentar provar alguma coisa. A fotografia documental é tão descritiva que não há espaço para o espectador dar outra interpretação para as imagens. Eu simplesmente tornei-me menos animada com este tipo de fotografia".

Diane Arbus (1923-1971) começa a sua carreira própria em 1956 e, a partir de 1958, começa a tentar viver como fotógrafa de **retratos,** iniciando as suas séries de pessoas nas

---

[99] Vd. Bertian van Manen – Books. *In* *http://www.bertienvanmanen.nl/pages/lsdbwgbook.html?fadearoundpreset=cover4* (28.05.2015).

[100] GUP Magazine – "Getting close by moving far: an interview with Bertian van Manen". *In* *http://www.gupmagazine.com/articles/getting-close-by-moving-far-an-interview-with-bertien-van-manen* (28.05.2015).

margens da sociedade. O poder das suas imagens reside sobretudo, numa tensão entre uma apresentação clara, direta e objetiva e a natureza incomum dos seus temas. A maioria das pessoas que encontra na rua e que quer fotografar – a que chama *freaks* (gigantes, anões, travestis, nudistas) – vivem nas **margens da sociedade** e da economia (Fig.49, 50 e 51, p.80). Em vez de pessoas de aparência agradável, ocupadas nos seus afazeres, Diane Arbus alinhava casos extremos, quase sempre repulsivos, usando roupas grotescas, em ambientes sombrios, que se detiveram para fixar franca e confiadamente o **espectador.** Mas a obra de Diane A. não o convidava a identificar-se com esses seres de aparência miserável. Aqui, "a humanidade não é só uma"[101]. As suas imagens dão por vezes a ideia de que as pessoas que retrata se desligaram da realidade e **deambulam perdidos e sós**. Contudo, não menos perturbantes são as suas fotografias de jovens casais, que encontra na rua ou em parques (Fig.52, p.80). Um dos pontos centrais das imagens de D. Arbus é a relação com a **disfunção**, em particular dos pares de adolescentes, ou nas famílias. O aspecto mais impressionante do trabalho de D. Arbus consiste, para Susan Sontag, "no facto de esta parecer ter-se empenhado num dos mais vigorosos empreendimentos da arte fotográfica, mas sem o propósito compassivo que se espera de um projeto como esse. As suas fotografias mostram pessoas patéticas e repulsivas, mas não provocam qualquer sentimento de compaixão."[102] Graças ao que, em rigor se deveria chamar um ponto de vista dissociado, as suas fotografias foram elogiadas pela sua candura e por uma **empatia** isenta de sentimento para com as suas personagens. A sua obra é diferente e virtualmente única na sua geração, em virtude da sua ênfase no retrato, no sentido clássico. Ao contrário das composições dos seus pares, negligentes e cortadas, que capturam imagens e momentos fugitivos, as fotografias de D. Arbus não têm apenas como objetivo captar a relação dos indivíduos entre si, mas passa igualmente pela **relação entre fotógrafo e as pessoas que está a fotografar**. Ou seja, o **processo** de Arbus envolve **intimamente** a outra pessoa, que normalmente está a **posar** e está sempre **consciente** da presença do **fotógrafo.** O seu talento reside na sua estranha capacidade de comunicar qualquer coisa de diferente, privado e mutável sobre as personalidades, fantasias ou experiências das pessoas que retrata, aquilo a que chamava "o hiato entre intenção e afecto". A autoridade das fotografias de D. Arbus deriva do contraste entre os seus temas dilacerantes e a atenção objetiva e serena que revelam. Esta capacidade de atenção – a atenção do **fotógrafo** e a atenção do **retratado** no momento de ser fotografado – dá origem ao lado moral dos retratos contemplativos e diretos

[101] SONTAG, Susan, op. cit., p. 38.

[102] IDEM, *Ibidem*, p.39.

de Arbus[103]. Esta abordagem atinge uma nova intensidade no seu último grande projeto, *Untitled,* em que pessoas mentalmente retardadas (com o síndrome de Down) posam para a sua câmara. Quando vemos hoje essas imagens não conseguimos esquecer que do lado de cá da câmara se encontrava uma pessoa que não era imune a sérios distúrbios mentais e que, pouco depois, se suicidaria.

Nan Goldin, tal como Larry Clark com o projeto *Tulsa, - 1971* (Fig.59,60 e 61, p.80), mostrou um mundo de **drogas , sexo, dependência**. Ambos viveram as situações e participaram nelas. N. Goldin vivia uma vida boémia, de drogas e de liberdade sexual. Enquanto as imagens de L. Clark eram a preto e branco, as de Nan Goldin eram cheias de cor. Com a publicação de *The Ballad of Sexual Depency,* em 1986, os dois livros diferiam completamente na visão de homem e de mulher que cada um protagonizou, assim como nas relações de género que cada um teve.[104]

Susan Sontag compara as duas últimas fotógrafas referidas (Diane Arbus e Nan Goldin), afirmando que o olhar de Diane A. é um "olhar de fora", ao passo que o de outros fotógrafos como Cindy Sherman, ou até Nan Goldin e Larry Clark, é de dentro, interior. Mas o que mais nos inquieta e fascina em Diane Arbus é o facto de ela ter curiosidade por coisas diferentes, distintas, de tudo quanto a sociedade se afastava ou desprezava. Admiramos a sua coragem, audácia e vontade, e a forma como conseguiu "entrar" na vida daquelas pessoas com a câmara como desculpa. Ao contrário de A. Sander, ela permitiu uma inflexão pessoal nas suas imagens e, segundo G. Badger, "foi isso que cegou as críticas iniciais em relação às suas qualidades documentais."[105] A essência do seu trabalho é mais psicológica do que ideológica ou sociológica. Ela sentia uma certa relutância em compactuar e encaixar-se nas normas da sociedade e foi isso que ela explorou: normas e contra-normas. Ainda assim existia um interesse pelos trabalhos **sociais**, especificamente no que tocava às **relações humanas** e de como elas eram ditadas pela **sociedade** E isto começou a proliferar o seu trabalho como uma alienação, como uma reflexão moral de falha na sociedade, como uma depressão amplamente registada[106].

De acordo com uma entrevista dada à *Seesaw magazine,*[107] **Jim Goldberg** começou a

[103] IDEM, *Ibidem*, p. 41.

[104] BADGER, Gerry - *The Genius of Photography: how photography has changed our lives.* London: Quadrille Publishing, 2010, p. 197-198.

[105] IDEM, *Ibidem*, p. 183.

[106] ARBUS, Diane - *Diane Arbus Revelations.* [S.l.]: Random House, 2003.

[107] SEESAW online Magazine – Interview: 'Open See' – in conversation with Jim Goldberg, 2011, by Aaron Schuman. *In http://www.seesawmagazine.com/jimgoldberginterview/jimgoldberginterview.html* (13.07.2015).















Fig. 49 –*A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y., 1970*, Diane Arbus.

Fig. 50 – *A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C., 1966*, Diane Arbus.

Fig. 51 – *Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.*, Diane Arbus.

Fig. 52 – *Young Man and His Pregnant Wife in Washington Square Park, N.Y.C 1965*, Diane Arbus.

Fig. 53 –*Nan One Month After Being Battered*, *(1984)*, Nan Goldin.

Fig. 54 – *Kathleen at Bowery Bar , 1995,* Nan Goldin.

Fig. 55 – *Rise and Monty Kissing, New York City, 1980,* Nan Goldin.

Fig. 56 – *Amanda in the Mirror, 1992,* Nan Goldin.

Fig. 57 –*French Chris on the Convertible*, *1979,* Nan Goldin.

Fig. 58 – *Joanna Laughing, 1991,* Nan Goldin.

Fig. 59 – *Billy Man, Tulsa,* Larry Clark.

Fig. 60 – *Tulsa,* Larry Clark.

Fig. 61 –*Tulsa,* Larry Clark.

envolver-se em projetos relacionados com **pessoas marginalizadas** ou nas margens da sociedade porque, segundo ele, "sempre fui interessado em percepções e criações do **'outro'**, talvez porque eu me senti assim em adolescente. Inicialmente comecei a trabalhar com pessoas deslocadas ou esquecidas **- pessoas na margem** - enquanto fazia a série *rich and poor*, que comecei em 1977. O meu entendimento das situações de fora, cresceu muito com os projetos que se seguiram: *Raised by Wolves, Nursing Home* e *Race.* Assim, foi com naturalidade que eu senti uma força gravitacional em relação às questões de deslocamento na Europa. Eu tinha uma sensação de que as histórias de refugiados, imigrantes e de tráfico de pessoas não estavam a ser contadas, e que as suas percepções não estavam a ser observadas e consideradas". Esta obsessão com a ideia de documentação total começou quando passou a integrar a escrita dos seus sujeitos nas imagens - o que aconteceu pela primeira vez em *rich and poor* (Fig.62 e 63, p.83). A utilização de imagens a preto e branco com texto, cor, vídeo e áudio evoluiu, depois para a instalação - especialmente em *Raised by Wolves*. Jim G. sempre se aproximou dos seus projetos utilizando uma variedade de meios, com propósito. Segundo J. Goldberg,

"Eu acredito que todas as pessoas tem mais do que uma história de vida, dependendo de quem a conta, e onde essa pessoa está. Portanto, não só sobre o que essa pessoa pensa, mas é também sobre se o público a aceita. Assim, **a interação** entre o **objeto** e **espectador** é realmente pessoal. Normalmente, o meu objetivo é enquadrar a conversa como um pensativo 'quase encontro', em vez da reação instintiva do 'ajude-me, ajude-me, sou um imigrante pobre'. O projeto *rich and poor* (1977-1985) justapõe, precisamente, duas classes económicas através de **retratos** em **ambientes íntimos** e declarações pessoais escritas sobre as impressões dos próprios sujeitos, enquanto *Raised by Wolves* (1985-95) documenta a vida de fugitivos sem abrigo em São Francisco e Los Angeles, através de fotografias, textos, desenhos e entrevistas.[108] Para este fotógrafo, o papel do **processo** é muito importante e segundo ele,

"Ser professor por tanto tempo, fez-me perceber que muito do que ensino aos alunos é sobre aprender a respeitar a importância do processo**.** Assistir ao crescimento dos alunos é interessante – e eles observarem o meu processo ajuda-os a ver que não é algo tão misterioso de fazer. De forma a descobrir estas coisas de fazer arte, tudo passa por tentativa e erro, e experimentação, sendo um processo que leva tempo e pensar muito. Colocar o trabalho do lado de fora em muitas formas e fases é uma extensão de como vejo as coisas. Eu sinto que o processo da arte é melhor servido quando se convida comentários e críticas construtivas das

[108] TIME - High and Low: Jim Goldberg's Works in Progress. *In http://time.com/47371/high-and-low-jim-goldbergs-works-in-process/* (13.07.2015).

outras pessoas. É um gesto estratégico, também, porque o feedback que recebo ajuda-me a seguir em frente com as minhas ideias, que é sobre aquilo que é o processo - criar e evoluir alguma coisa”. Ao longo de vários anos no final de 1970 e início de 1980, Jim Goldberg fotografou e entrevistou ocupantes de um hotel residencial em São Francisco, e pediu às pessoas retratadas para comentar sobre a sua fotografia sob a sua própria visão. Começou por perguntar: "Se você estivesse a morrer ou a sair desta sala amanhã, e esta imagem fosse pendurada na porta, como uma lembrança sua, o que diria?" Mas com mais tempo, ele passou a questões mais complexas, explorando a relação entre o ambiente e as perspectivas dos moradores. Depois, J. Goldberg fotografou os administradores ricos da sua escola de Artes, e da mesma forma pediu-lhes para comentar sobre os seus ambientes e perspectivas. *Rich and poor* de Goldberg foi relançado pela Steidl numa edição reinventada e redesenhada.[109] O conceito do livro - fotografias de pessoas ricas e pobres, com as próprias palavras dos sujeitos manuscritas sobre as impressões - foi tão simples como o efeito foi profundo. Tratavam-se de dois mundos, não só com as observações do fotógrafo, mas também com “as vozes” dos seus habitantes. O livro apresenta um conjunto poderoso de perspectivas e histórias que mostram uma gama de experiências entre ricos e pobres. A vida dos pobres é retratada como precária, e a dos ricos tão segura a ponto de ser estéril e inerte. Mas o caso de Goldberg demonstra que, embora esses dois mundos sejam estranhos um ao outro nas suas armadilhas, eles são semelhantes na sua possibilidade de miséria individual, dignidade, ou amor, e isso é claro e bem fundamentado. As demonstrações vão desde reservadas a confessionais e são muitas vezes surpreendentes na vulnerabilidade que exibem. O resultado é uma espécie de conhecimento sociológico imbuído de uma poderosa valência emocional.

[109] FRACTION MAGAZINE – Rich and Poor, Jim Goldberg. *In http://www.fractionmagazine.com/rich-and-poor/* (13.07.2015).

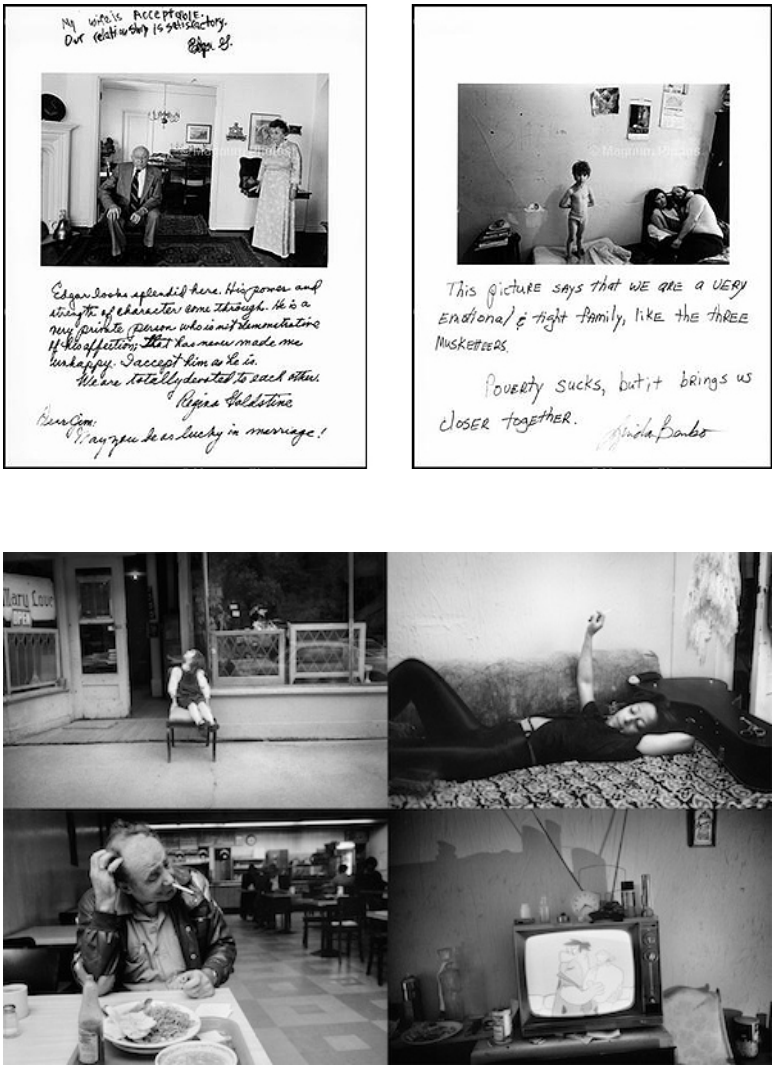


Fig. 62 – Da série *Rich and Poor*, Jim Goldberg, 1977-85.

Fig. 63 – Da série *Rich and Poor*, Jim Goldberg, 1977-85.

2.3 - Negociação, Ato Fotográfico e Imagem

Segundo Bernardo Pinto de Almeida, "a **fotografia,** muito mais do que o avião, encurtou o mundo. Do bilhete-postal ao prospeto de viagens, da revista à imagem por satélite, da telefoto à radiografia, a **imagem** concorreu para tornar tudo mais familiar, mais **próximo**, mais objetivo. E paradoxalmente mais **ausente**."[110]

As pessoas tendem cada vez mais a serem substituídas por máquinas; as relações humanas tendem a estar cada vez mais despersonalizadas e ausentes. Mas, paradoxalmente, o homem é "um ser social". Segundo Aristóteles, a união entre os homens é natural, porque o homem é um ser "naturalmente carente", que necessita de coisas e de outras pessoas para alcançar a sua plenitude. Aristóteles afirma:

"As primeiras uniões entre pessoas, oriundas de uma necessidade natural, são aquelas entre seres incapazes de existir um sem o outro"[111].

Aristóteles, defendia a máxima de que "o homem é um **animal social**" e de que, como tal, as nossas **interações** com outros humanos fazem parte de um **processo** a nós interligado, e do qual sentimos necessidade. Portanto, a **sociabilidade** faz parte da natureza humana.[112] Assim, "a **natureza social**" do homem manifesta-se na linguagem, no "dizer" ou no "logos". O homem é o único animal que fala, e "falar é função social".[113]

A **negociação** parece ser, assim, um processo relacional, presente e inerente à vida humana. Neste sentido, Francisco Gomes de Matos adopta uma definição de negociação que traduz a amplitude de possibilidades que o termo encerra: "Toda **relação humana** é, de certo

---

[110] ALMEIDA, Bernardo Pinto de, op. cit., p. 67-68.

[111] *In Política, I, 1252a e 1252b, p. 13-14.* Retirado e disponível online no Blog: O "Eu", O "Eu Social" e o "Eu Sociológico", *In http://eusociologico.blogspot.pt/2013/03/o-eu-o-eu-social-e-o-eu-sociologico-que.html* (25.11.2015).

[112] Segundo Aristóteles sobre a natureza das sociedades: "a cidade é uma criação natural, e o homem é por natureza um animal social, e é por natureza e não por mero acidente, não fizesse parte de cidade alguma, seria desprezível ou estaria acima da humanidade (…) Agora é evidente que o homem, muito mais que a abelha ou outro animal gregário, é um animal social. Como costumamos dizer, a natureza não faz nada sem um propósito, e o homem é o único entre os animais que tem o dom da fala. (...) A fala tem a finalidade de indicar o conveniente e o nocivo, e portanto também o justo e o injusto; a característica específica do homem em comparação com os outros animais é que somente ele tem o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto e de outras qualidades morais, e é a comunidade de seres com tal sentimento que constitui a família e a cidade." *(In* Política, I, 1253b, p.15). *In* IDEM, *Ibidem.* (25.11.2015).

[113] MARÍAS, Julián – *História da Filosofia.* São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 91.

modo, uma **negociação**, pois envolve **compromissos** e são estabelecidas **condições.** Qualquer que seja a situação, alguém está a assumir uma **responsabilidade** em função dessas 'determinadas condições'."[114]

Atualmente, o fenómeno da globalização modificou todo o ambiente organizacional. E saber **negociar** neste ambiente global passa a ser uma característica essencial, uma vez que as mudanças organizacionais advindas da globalização modificam as estruturas, os processos e a cultura das organizações[115]. A **negociação,** neste contexto globalizado, vem a ser um fenómeno organizacional presente em todos os momentos, na organização e na vida, nas relações de compra/venda, entre patrão/empregado, entre sindicatos, entre chefe/subordinado, entre gerentes, entre aluno/professor, entre duas pessoas de uma mesma família e mesmo na **relação entre fotógrafo/ fotografado**.

Arlindo Machado explicita de forma contundente os diversos meandros da **fotografia**. Segundo o autor,

"(...) a **fotografia** é um 'texto' como outro qualquer, que se **constrói** através de uma articulação simples ou sofisticada dos seus elementos expressivos. Não há nem mais nem menos 'manipulação' numa foto (e, por extensão, num documentário, numa imagem de telejornal) do que num texto jornalístico, numa pesquisa de sociologia ou num tratado de filosofia. Isso não quer dizer que não exista uma 'verdade', um 'facto' do qual nos buscamos aproximar, seja ao fotografar, seja a verbalizar, mas essa aproximação só pode ser uma **construção,** necessariamente coletiva, que se dá através de um amplo **processo de negociação entre** os **sujeitos sociais**"[116].

Ou seja, a Negociação surge como aproximação e construção de algo coletivo e acordado entre partes.

Mas aproximemo-nos mais da etimologia da palavra **"negociação".** A origem do termo negociação remonta ao latim *negocium*, palavra formada pela junção dos termos *nec* (nem, não) + *ocium* (ócio, repouso), cujo significado estrito é o de atividade difícil, trabalhosa. O seu uso mais frequente, porém, tanto no latim como no português, gira em torno de comércio, tráfico, relações comerciais, transação, combinação, ajuste. Num sentido

---

[114] MATOS, Francisco Gomes de - *Negociação no trabalho: indicações práticas baseadas na experiência e na teoria.* Rio de Janeiro: CEDEG, 1983, p.11.

[115] "Negociação, Habilidade Imprescindível na formação do Administrador" , p.1. Disponível *In http://www.angrad.org.br/_resources/files/_modules/producao/producao_492_201212051834228e9c.pdf* (21.03.2015).

[116] MACHADO, Arlindo, op. cit., p. 184.

secundário, que é exatamente o oposto do que se verifica na morfologia da palavra e que também se manifesta no português, o termo está associado (também) a "estratagema ou truque para ganhar dinheiro com facilidade, oportunidade". No inglês, o termo equivalente, *negociate,* apenas tem o significado de transação comercial. Neste sentido, negociação é o ato de negociar, transacionar.[117]

Contudo, cabe uma crítica à perspectiva meramente económica, frequentemente associada ao termo negociação. Na realidade, numa perspectiva ampliada, o termo **negociação** representa um **processo** a ser considerado tanto do ponto de vista **social** quanto económico. O aspecto económico refere-se à realização de transações que envolvem produtos, serviços ou ideias. O **aspecto social** é representado pela necessidade de solução pacífica dos conflitos de relacionamento gerados no âmbito da **organização social** (inclusive nas relações familiares, políticas e diplomáticas). É precisamente sobre este último âmbito que nos vamos debruçar, ainda que aquilo que nos interesse é a essência da **negociação** enquanto **processo** para a **prática fotográfica**.

Segundo Luciano Zajdsznajder, existe a **estrutura** e o **processo de negociação**. A estrutura é o conjunto de relações resultantes da interação das características das partes. Cada parte entra na **negociação** com necessidades insatisfeitas que o outro possa atender, bem como com recursos para oferecer. Se apenas uma das partes possuir as alternativas, não há negociação e, sim, **imposição** (recordemos, por exemplo, o já referido caso de Alphonse Bertillon). **O processo,** por sua vez, é um tipo de **interação verbal** em que as partes, em condições semelhantes, procuram resolver as suas diferenças para a obtenção de um **acordo**.[118]

Atualmente, a importação de conceitos entre os vários domínios artísticos é hoje prática corrente, e corresponde a uma transmutação das hierarquias e divisões tradicionais dos saberes. O conceito de **performance** é um desses casos, como já tivemos oportunidade de analisar[119]. Etimologicamente relacionado com dar forma, do latim *performare,* a palavra tem hoje um sentido muito abrangente, sendo usado quer no campo artístico quer em geral quer no

---

[117] "Negociação, Habilidade Imprescindível na formação do Administrador" , p.1. Disponível *In http://www.angrad.org.br/_resources/files/_modules/producao/producao_492_201212051834228e9c.pdf* (21.03.2015).

[118] ZAJDSZNAJDER, Luciano – *Teoria e prática da negociação: Política da Negociação.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

[119] Vd. *"2.2 – Processos de construção contemporâneos"*, p. 55-84.

campo técnico[120]. O facto deste conceito estar sobretudo associado à ideia de **encenação** / desempenho de papéis, aproxima-o hoje de outras técnicas linguísticas e de outras linguagens, como a **fotografia**. O corte produzido pelos enquadramentos e montagens, a modificação que a luz introduz na forma dos objetos, a intervenção a nível das escalas, e, sobretudo, a possibilidade de construir cenários como se de instantes de vida se tratasse, vieram mostrar que a fotografia é, também, e segundo Margarida Medeiros, "um dispositivo propício à reinvenção de papéis".

Já sob o ponto de vista pragmático, Austin[121] e Searle designam por performativo tudo aquilo que "não é verdadeiro nem falso", mas que remete para uma acção constituída pelo facto da mesma enunciação.

Peggy Phelan, que utiliza expressamente o conceito de **performance** em relação à **fotografia,** diz-nos que a **imagem fotográfica** é sempre uma cópia de uma cópia, que implica sempre "dois"[122]. A duplicidade mimética da fotografia, no sentido aristotélico[123] - "o mimema não é a mesma coisa nem completamente outra " – comporta precisamente essa "brecha" que abre para um **dispositivo encenatório do Eu.**

Parece-nos então pertinente estabelecer, neste ponto de investigação, as diferenças e semelhanças entre Negociação e Fotografia Participada ou "de Performance".

A negociação opera-se no diálogo e no acordo, consenso. A participação evolui da negociação e opera numa forma mais densa, resultando não só na performance do indivíduo como na aplicação de situações que potenciem determinados comportamentos.

Numa análise mais lata poderíamos dizer que todo o ato fotográfico é *per se* um ato de performance, de construção. Mas mais do que o ato, temos também de avaliar o processo e a forma como chegamos a determinada imagem.

Quando fotografamos pessoas, uma nova negociação se opera - aquela que é feita de um diálogo interior no próprio sujeito fotografado e uma outra no próprio fotógrafo, que afinal se opera quando se fotografa e quando se escolhe e edita as imagens.

Neste sentido, o retrato negociado passa por diversos "estágios" de negociação.

Estas fases, partes do processo, são ao mesmo tempo fragmentárias, mas demonstram o consenso existente entre partes.

---

[120] Cf. CARLOS, Isabel – *Performance: ou a arte num lugar incómodo.* Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, FCSH, UNL, 1992, p.81.

[121] AUSTIN, John L. – *Quand dire c'est faire (or. "How to do things with words").* Paris: Seuil, 1970.

[122] *"Reproduction within portrait photography is always a double copy: an imitation of the gaze of the other and a copy of the 'negative'": In* PHELAN, Peggy – *Unmarked.* Nova Iorque, Londres: Routledge,1993, p. 36.

[123] Segundo Aristóteles a *mimesis* refaz o original, mantendo a semelhança com ele.

O diálogo efetuado com e sem câmara é diferente e provoca diferentes reações; já no ato de fotografar a transformação ou não de quem vemos é algo que apenas controlamos na forma como fotografamos e editamos.

A negociação, presente em todas as fases do processo, resulta de um compromisso entre partes e de uma entrega dupla para o surgimento da imagem, de uma representação de si mesmos.

As coisas diferem quando sabemos que estamos a ser fotografados ou não. O sujeito molda-se, adapta-se à situação. Quando consentimos em dar a nossa imagem a negociação opera, no sentido em que a pessoa consente em dar a sua representação de si mesma ao outro; a imagem é capturada e efetuada em harmonia de vontades:

sujeito/fotógrafo;

sujeito/sujeito ;

fotógrafo/fotógrafo ;

fotógrafo/sujeito.

Por outro lado, quando a imagem surge sem consentimento esta não resulta de negociação; a outra parte não opera diretamente mas sim indiretamente na imagem.

Tomemos como exemplo o caso de Hustlers de P.-L. diCorcia[124]. O facto do fotógrafo dirigir todo o ato funciona como uma dupla representação do fotografado (a que o sujeito fotografado dá e a que o fotógrafo sugere-visiona). Ainda que, tal como em Jeff Wall, as imagens sejam aparentemente construídas pelo fotógrafo, elas só realmente se operam com a construção individual efetuada pelo próprio indivíduo fotografado. Nesse sentido, a negociação não nos parece unilateral e imposta; a pessoa consente, quer estar lá.

No caso dos autorretratos a situação parece operar-se de forma semelhante. À primeira vista surgindo de algo unilateral, ela torna-se um ato muito mais complexo. Fotografado e fotógrafo fundem-se numa só pessoa, operando igualmente um quádruplo diálogo :

fotógrafo/sujeito ;

sujeito/fotógrafo;

sujeito/sujeito;

fotógrafo /fotógrafo.

A imagem é consentida pelo diálogo entre todas essas "partes".[125]

Já o caso das fotos de polícia, por exemplo,[126] ou de algumas das imagens

[124] Vd. *"2.2 – Processos de construção contemporâneos"*, p. 67-69.

[125] Vg. Fig. 29 e 30, p .69.

[126] Vg. Fig. 7, p. 41.

voyeuristicas de Sophie Calle, em última análise apenas operam na relação:

fotógrafo/imagem ;

fotógrafo/fotógrafo ;

o sujeito fotografado não opera; ou porque não sabe, ou porque sabe, mas não está de livre vontade, de livre arbítrio.

Segundo P. Dubois, "com a **fotografia** não nos é possível continuar a pensar a **imagem** separada do ato que a faz ser".[127] Ou seja, para Dubois, a **imagem** e o **ato** que definem a **fotografia** são indissociáveis. Porque a fotografia não é apenas uma imagem produzida por um ato, mas é também, antes de mais, um autêntico ato icónico "em si", sendo consubstancialmente aquilo que P. Dubois apelida de "imagem-ato".

Para Susan Sontag, o **ato de fotografar** é essencialmente "um ato de não intervenção". Segundo a autora, "as pessoas que intervêm não registam; as que registam não intervêm"[128]. Ou seja, S. Sontag vê a intervenção política na sua expressão puramente física. Contudo, no regime das trocas simbólicas, a **intervenção** também se dá no nível das representações materializadas em signos ideológicos. Arlindo Machado utiliza o exemplo dado por S. Sontag para precisamente nos dar uma outra visão. Para utilizar o exemplo citado pela autora: quando o monge vietnamita ateia fogo no próprio corpo e se imola em protesto à intervenção norte-americana no seu país, o **fotógrafo** que registou a cena - afirma Sontag – tendo de escolher entre a vida e a representação, escolheu a última, preferindo documentar o evento a salvar o manifestante. Mas, segundo Arlindo Machado, a opção do **fotógrafo** é também um **ato de intervenção política** indubitável, e tanto isso é verdade que o monge só se dispôs ao sacrifício de si próprio porque estava certo de que havia um fotógrafo nas proximidades; não fosse assim, o seu protesto seria inútil e vazio. Na verdade, o ato político em questão pressupôs o **acordo tácito**, mesmo que não explicitado, entre as **duas partes**: o monge **encena uma representação** – patética, é verdade, mas ainda assim uma representação - , enquanto o **fotógrafo** a codifica e a torna significante.[129]

A invenção do olhar talvez se deva à fotografia, conforme explicitou Bernardo Pinto de Almeida. Não porque este existisse antes da sua intervenção, mas porque a fotografia lhe veio trazer um estatuto, lhe veio fornecer uma **imagem**, integrá-lo numa disciplina de ver, permitir-lhe tornar-se sistemático ou, por oposição, selvagem. A invenção da fotografia inaugurou, como consequência do aperfeiçoamento dos instrumentos de óptica, a

[127] DUBOIS, Philippe - *O Acto fotográfico.* Lisboa: Comunicação & Linguagens, Vega, 1992, p. 11.

[128] SONTAG, Susan, op. cit., p.20.

[129] MACHADO, Arlindo, op. cit., p. 67-68.

possibilidade de tornar o olhar em figura. Na medida em que enquadra, recorta, isola, **fragmenta,** a **máquina do fotógrafo** obriga-o a decidir, a escolher e, por isso mesmo, a enquadrar, recortar, isolar, fragmentar o que vê.[130] Neste sentido, parece-nos que **fotografar** nunca é um mero ato inconsciente.

Contudo, segundo Flusser,

"Somos, cada vez mais, operadores de rótulos, operadores de botões, "funcionários" das máquinas, lidamos com situações programadas sem nos darmos conta delas, pensamos que podemos escolher e, como decorrência, imaginamo-nos inventivos e livres, mas a nossa **liberdade** e **a nossa capacidade de intervenção** estão restritas a um software, a um conjunto de possibilidades dadas a priori e que não podemos dominar inteiramente".

O pensamento de Flusser quer justamente intervir na produção de uma reflexão densa sobre as possibilidades de criação e liberdade numa sociedade cada vez mais programada e centralizada pela tecnologia.[131] Ainda no seguimento do pensamento deste autor, a imagem fotográfica não tem nenhuma "objectividade" preliminar, no sentido em que não corresponde a qualquer duplicação automática do mundo; ela é constituída de signos abstractos forjados pelo aparato (**câmara**, objectiva), pois a sua função fundamental é materializar conceitos científicos. Por outras palavras, o que vemos realmente ao contemplar as imagens produzidas por aparelhos não é o "mundo", mas determinados **conceitos** relativos ao mundo, a despeito da aparente automaticidade da impressão do mundo na imagem".[132]

Já segundo o pensamento de Arlindo Machado, um psicólogo poderia dizer que, do ponto de vista da percepção individual, a perspetiva é uma abstração, pois "o nosso olhar está carregado de **intenção: o mundo visível** não nos é dado como algo absoluto e total, mas como uma matéria que a **percepção** seleciona, amplia ou ignora, opera e **modifica** de acordo com a **intencionalidade do olhar".**[133]

Se, de uma maneira geral, o discurso do século XIX sobre a fotografia é um discurso da semelhança, poder-se-ia dizer, globalmente, que o século XX e XXI insiste, por sua vez, na ideia da **transformação do real** pela **fotografia.**

Segundo P. Dubois, é por meio do artefacto da **pose**, assumida como tal, que os **modelos** atingem a sua "realidade intrínseca", "mais verdadeira que natural":

---

[130] ALMEIDA, Bernardo Pinto de, op. cit., p. 93.

[131] FLUSSER, Vilém - *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'água, Novembro, 1998, p. 13.

[132] IDEM, *Ibidem*, p.14.

[133] MACHADO, Arlindo, op. cit., p.79-80.

"Como Brassai, Arbus queria que os seus modelos estivessem, tanto quanto possível, advertidos e **conscientes** da acção a que tinham sido convidados em **participar**. Em vez de tentar fazer com que tomassem uma posição "natural" ou típica, incitava-os a parecer embaraçados – dito doutra maneira, a pousar. (A expressão reveladora da personalidade vai assim confundir-se com o que é estranho, bizarro, falso.) Sentados, de pé, com ar afectado, estes personagens surgem-nos assim como a própria imagem daquilo que são".[134]

Eis a antítese da fotografia-tirada-ao-vivo, da fotografia parte-da-vida, da fotografia tirada de imprevisto ou sem que o modelo o saiba. Contra a imagem roubada, D. Arbus expõe a imagem **convocada e construída**. Contra a espontaneidade, a **pose.** Contra o acaso a vontade e a escolha. É através da **imagem "plástica" que querem dar deles mesmos** e que o artista os leva a produzir, que se revela a "verdade", a "autenticidade" das personagens de D. Arbus. Eis o **deslocamento:** interiorização do realismo por transcendência do próprio código. Segundo Bernardo Pinto de Almeida, Diane Arbus fotografa pois, a expressão, ou melhor, os **limites** da expressão. Algo que é, ao mesmo tempo, anterior e posterior ao próprio **rosto.**[135] Ainda a propósito da pose e dos retratos de D. Arbus**,** surge-nos a opinião de Arlindo Machado:

"D. Arbus descobria os **rejeitados** no submundo de Nova York, ganhava-lhes a **confiança,** pagava-lhes muitas vezes e punha-os finalmente a **posar** diante da **câmara,** para um **retrato** 'em grande estilo', como se fossem barões e duquesas diante de um pincel de Velázquez. Chamados a **posar para um retrato**, colocados **cara a cara com a câmara** – portanto, convocados a **forjar uma imagem positiva de si mesmos** - , os 'deserdados da sorte' exibiam a sua feiura, às vezes , com visível constrangimento, outras vezes com perturbadora **inconsciência**. Mas a 'carapuça' não lhes servia, a imagem helénica não sobrevinha e a **pose** ainda os tornava mais ridículos (ou eram eles que tornavam ridícula a pose): decididamente, eles não 'tinham sido feitos para a câmara', nem a câmara para eles".[136]

Descendente direta de uma tradição pictórica aristocrática, de que é também um resquício ideológico, **a pose,** segundo A. Machado, nem sempre se deixa compatibilizar com as facilidades democráticas da câmara fotográfica: pois ela **impõe,** antes, uma certa **imobilização do motivo** e, num sentimento crítico de Arlindo Machado, parece querer

[134] DUBOIS, Philippe, op. cit., p. 36-37.

[135] ALMEIDA, Bernardo Pinto de, op. cit., p. 87.

[136] MACHADO, Arlindo, op. cit., p. 68-69.

perpetuar uma certa espécie de "seleção natural" dos referentes – a tal imagem "helénica" burguesa.[137]

Nesta sequência de pensamento, segundo Allan Sekula, a respeito de trabalhos de Lewis Hine, as pessoas eram **arranjadas para a foto**, : a maneira de fazê-las **posar** e **representar-se a si mesmas** dava-lhes a dignidade dos mártires mitológicos, de acordo com as convenções pictóricas cristalizadas ao longo dos séculos. Ainda segundo este autor, **o motivo** que L. Hine fotografava com mais frequência não era propriamente a miséria, mas a "**dignidade dos miseráveis"**. Essa diferença subtil certamente permitia aos oprimidos que **posavam** para a câmara triunfar sobre a sua condição de vítimas e fugir ao vexame das criaturas de D. Arbus, mas, por outro lado, a eliminação do mal-estar causado pela **pose** ridícula implicava também a perda da contundência das fotos e a redução do trabalho enunciador a uma mera celebração de valores plásticos (e morais) perpetuados por certa burguesia liberal.

Contudo, de certo modo, é próprio da **prática do retrato fotográfico** incidir sobre o princípio de uma realidade ou de uma **verdade interior** revelada pela fotografia. Encontramos propósitos nesse sentido em quase todos os **fotógrafos de retratos** (e mesmo nas declarações dos modelos que olham a sua imagem). Como, por exemplo, Richard Avedon, que chega ao ponto de inverter praticamente a **relação da imagem com o real:**

"(...) as fotografias têm para mim uma realidade que as pessoas não têm. É por intermédio das fotografias que eu conheço estas pessoas"[138] .

Mas afinal como se fotografa um rosto? Poderá a fotografia dar a ver a espessura de um rosto, o seu acontecer?

Segundo E. Lévinas, " o rosto é significação, e significação sem contexto".[139]

---

[137] SEKULA, Allan - *On the invitation of the photographic Meaning". In* BURGIN, Victor - *Thinking Photography.* Londres: Macmillan, 1982.

[138] Citação de Richard Avedon *In* DUBOIS, Philippe, op. cit., p. 37.

[139] "Quero dizer que outrem, na rectidão do seu rosto, não é uma personagem num contexto. (...) Ele é o que não se pode transformar num conteúdo, que o nosso pensamento abarcaria; é o incontível, leva-nos além. Eis por que o significado do rosto o leva a sair do ser enquanto correlativo de um saber". Abre-se, em definitivo, a dimensão metafísica do rosto: o rosto é o que não pode ser conhecido, o que não pode ser contido, mas o que, ainda assim, significa*. In* LÉVINAS, E. – *Ética e Infinito.* Lisboa: Edições 70, 1988, p.77. Cf., Vd. LÉVINAS, E – *Totalidade e Infinito.* Lisboa: Edições 70, 1989, p. 176: "Sendo o outro completamente exterior a mim, e situando-se a sua verdade num infinito que não domino, resta-me acolhê-lo e esperar que ele me fale convidando-me à relação ética. Acolher o rosto, é, então, a apreensão, sem choque, daquilo que o outro tem para me dizer, vindo de uma distância da qual nada sei e sobre a qual nada posso".

É certo que a **pose** desmente a dimensão mais instantânea da fotografia. Mas de facto para, subtilmente a acentuar e a evidenciar, tal como **só na aparência o instantâneo contradiz a pose.** Já que o instantâneo parece anunciar a aceitação rendida de que tudo está em pose desde sempre, tal como **a pose é a admissão do transitório**.

Incapacidade dos fotógrafos ou, mais estranha e mais profundamente, **resistência do próprio rosto à fotografia, ao ser fotografado?** Segundo Bernardo Pinto de Almeida, o problema "é que o rosto nunca é fotogénico. É, justamente, a interrupção de toda a fotogenia. O acidente que a rasga, que a amarfanha, que a desmente. Porque ele constitui de certa maneira a única expressão visível daquilo que para nós constitui uma grave suspeita: a de que existe um **espaço interior** que através dele se manifestaria". Ou seja, para ele o rosto nunca identifica, nunca se deixa enquadrar. É, antes, o que excede a imagem e a própria visão que, em certa medida, é sempre procura de uma adequação.

A este propósito E. Lévinas escreveu: "o infinito vem-me à ideia na significância do rosto. O rosto significa o infinito." E também: "no acesso ao rosto, há certamente também um acesso à ideia de Deus". Nesse sentido o rosto é ao mesmo tempo o impensado e o excesso, o que está além do pensável e do mensurável. Ou seja, justamente aquilo que **escapa à fotografia.**[140]

Segundo Bernardo Pinto de Almeida, o autor-fotógrafo aprende lentamente a perscrutar o que seriam os signos, ou a voz, dessa misteriosa ordenação das coisas com que o seu olhar entra em fusão[141]. R. Barthes fala, embora não exatamente nestes termos, daquele (sujeito) que se deixa fotografar como de um "**ser para a pose**". Na verdade, desde cedo que o **fotógrafo** se habitua a olhar para o mundo não tanto como este realmente é, mas antes como **ele o quer ver**, naquilo em que os fragmentos do mundo se dão a ver enquanto imagem, ou seja, enquanto **pose**[142].

Se revelar, etimologicamente, significa dar a ver, mostrar, evidenciar, também no termo se pode ler a acepção de re-velar, isto é, de tornar a esconder. Aquilo que a **fotografia esconde** é, antes do mais, essa exterioridade absoluta (o contra-campo de onde o **fotógrafo** olha) de tudo o que lá não está. Mas, paradoxalmente, aquela é, ao mesmo tempo, precisamente aquilo que lá está. O que lá está, porém, é sempre uma outra coisa em **relação** àquilo que lá vemos. Mesmo se essa alguma coisa é apenas da ordem da força com que o vento inclinou uma folhagem, que na fotografia já vemos inclinada. Não se fotografam forças,

[140] LÉVINAS, E. (1988), op. cit., p. 80.

[141] ALMEIDA, Bernardo Pinto de, op. cit., p.54-56.

[142] BARTHES, Roland, op. cit., p. 88.

nem o vento, portanto. O que Bernardo Pinto de Almeida nos parece mostrar é que se fotografam, outrossim, efeitos, **relações** entre as coisas, mas jamais as próprias coisas. O que a fotografia revela é precisamente o efeito, a **relação**[143].

Mas, como já referia Denis Roche, se

"A questão já não é 'que problema nos levanta uma fotografia' nem 'o que é que um filósofo pode fazer de uma fotografia?'... afinal, 'com o que é que uma **fotografia** se pode **relacionar,** a partir do momento em que a tiramos?'"[144]

À ilusão de uma identificação com o real, a fotografia opõe a necessidade de uma **clivagem construtiva,** de uma **distância** que vem perturbar a própria **relação da imagem com o seu objeto** e, consequentemente, a nossa relação com um e com o outro.[145]

A nossa percepção de tridimensionalidade é dada pela divergência de dois campos visuais próximos mas distintos. Cada um dos dois olhos da face vê uma parte diferente dos objetos que estão no campo visual, de forma que a combinação dessas duas imagens na mente permite perceber relações de volume e profundidade.[146] Apesar do ângulo visual projetar todo o seu campo na retina, apenas uma pequena porção desta última – a fóvea – pode perceber as imagens com definição.

Se o campo visual nítido e significativo é assim tão reduzido, o olho precisa de se movimentar, localizar os objetos, "persegui-los", e para isso ele descreve uma trajetória bastante complexa. Sendo o olho móvel, as suas diferentes aberturas angulares não podem ser identificadas senão por meio de comprimentos de arco que, por sua vez, só podem ser reunidos numa superfície esférica. Além disso, sabe-se que o olho têm , ele próprio, uma forma esférica e, portanto, os dados luminosos do "exterior" são projetados não sobre uma superfície plana como na pintura, mas sobre uma curvatura côncava: isso por si só já distingue a **realidade percebida** pela retina da **realidade construída** pela perspetiva renascentista ou pela **câmara fotográfica** sua herdeira.[147]

---

[143] ALMEIDA, Bernardo Pinto de, op. cit., p. 57.

[144] ROCHE, Denis – "Entrée des machines", prefácio a *Notre Antéfixe*. Paris: Flamarion, col. Textes 1978; retomado em *Depots de eaooir & de technique,* Paris: Seuil, col. Fiction & Cie., 1980.

[145] DUBOIS, Philippe, op. cit., p. 88.

[146] IDEM, *Ibidem,* p. 78.

[147] PANOFSKY, Erwin - *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

O incómodo fenómeno das "deformações laterais" (aumento dos ângulos formados pelas retas convergentes nas extremidades do quadro), que a fotografia nos tornou familiar e que embaraçou os teóricos da perspetiva no Renascimento, nasce dessa contradição entre a projeção plana da perspectiva e a percepção curvilínea do aparelho ocular.

Segundo P. Dubois, temporalmente, a imagem fotográfica interrompe, pára, fixa, imobiliza, separa, descola a duração, captando apenas um único distante. Espacialmente, do mesmo modo, fracciona, retira, extrai, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A **fotografia** aparece assim, num sentido forte, como uma fatia, uma fatia única e singular, de espaço-tempo, literalmente talhada na carne-viva. [148]

Segundo este autor, a fotografia é sempre "refeita", por isso, no seu princípio, é da ordem do **performativo** – na acepção linguística da palavra (quando dizer é fazer) e na significação artística (a "performance"). Nesta perspetiva do **ato fotográfico como** "impulso de um jogo" há um certo número de códigos que atuam, aceites ou não pelos seus **participantes.** [149]

No instante captado e fixado pelo dispositivo, nessa ínfima fracção de tempo, insinua-se e instala-se uma abertura, **uma fenda**, um abismo irredutível, ou seja, neste simples ponto fixo abre-se e **desenvolve-se todo um espaço, autorizando, e até suscitando, um movimento interno.** O vazio imóvel instituído pelo corte será, assim, paradoxalmente, inteiramente atravessado por um intenso vaivém, idas e voltas no seio do próprio **ato fotográfico**.[150]

A distância (espacial e temporal) fundamental que está no cerne do **dispositivo fotográfico** e que introduz na lógica indiciária da **conexão** física o princípio de um hiato, **um afastamento,** uma descolagem tal em relação ao real que não somente toda a ideia de identificação ou de fusão do signo com o seu referente fica arruinada mas igualmente o vacilar que implica essa separação vem abalar a certeza representativa da imagem e *impelir* o sujeito. É, se se pode dizer, aquilo que P. Dubois apelida de efeito *Blow-up* em **fotografia**: o facto da revelação mostrar outra coisa para além do que a latência nos deixava crer, qualquer coisa que não vimos e que necessariamente lá esteve. E este rasgão, esta falha, este desfasamento, inelutavelmente induz o sujeito ao movimento, a deslocar-se, à travessia: confrontado com dois universos que não se adequam, o sujeito, primeiro espantado, intrigado, depois inquieto, angustiado, por fim perdido, cada vez mais preso numa vertiginosa espiral, um vaivém sem parar; primeiro na imagem, depois entre as imagens, depois da imagem ao objeto, do objeto à imagem, no dispositivo, como se buscasse uma impossível adequação, como se tratasse de recuperar um atraso por princípio irrecuperável.

[148] DUBOIS, Philippe, op. cit., p. 163.

[149] IDEM, *Ibidem*, p. 164.

[150] IDEM, *Ibidem*, p. 177.

No cinema "o olhar da câmara " está mais ou menos banido dos usos tradicionais. Pelo contrário, na **fotografia,** sabe-se que o "**olhar da câmara**" é uma coisa perfeitamente corrente, adquirida, mesmo instituída. O **retrato** (individual ou coletivo) – e também aqui apesar de inúmeras exceções – funciona pelo princípio fundamental do **'face a face' entre fotógrafo e fotografado**. Sem dúvida que o olhar não está sempre exatamente no eixo óptico do aparelho, mas está pelo menos frontal. É outro espaço fora-de-campo que está em jogo, um fora-de-campo que não é lateral, que não se prolonga para lá das margens do enquadramento, mas que está na "profundidade" da imagem, ou antes "na sua superfície", que não transborda pelos lados mas pela frente, pelo lado do que está de facto na origem do corte. É um fora-de-campo que posiciona explicitamente o **operador**, que o integra mais ou menos como **parceiro invisível,** que "designa o seu lugar", que é o lugar do olhar constitutivo da cena e do próprio campo. Relativamente ao cinema, a fotografia opõe um fora-de-campo que opera na frontalidade, ou seja, um fora-de-campo aberto, marcando mais ou menos a presença do sujeito de enunciação.[151]

Encontraremos um belo exemplo da posição do fora-de-campo da enunciação fotográfica nas fotografias de "mulheres argelinas", precisamente pelo olhar frontal, que Marc Garanger realizou em 1960 e que foram publicadas recentemente (Fig.64, p.97)[152]. P. Dubois explica a história destas imagens, a "situação fotográfica extrema" donde nasceram: tendo o exército francês na Argélia decidido construir um ficheiro sistemático com todos os autóctones, dotando-os de um "bilhete de identidade francês", Marc Garanger viu-se na obrigação de fazer desfilar perante a sua pequena caixa negra cerca de 200 pessoas por dia. Entre a população desse modo filtrada, quadriculada, devorada, havia evidentemente muitas mulheres argelinas, que o **dispositivo** obrigava a baixar o véu em frente da objetiva. Terrível desnudar dos rostos das mulheres, desprezando todas as tradições do lugar. Adivinhamos a relação de força, a opressão, a humilhação que implicava semelhante situação. Em suma, toda a "violência e cegueira" do colonialismo. E contudo, quando se olha as fotografias das mulheres argelinas sem véu, expostas ao voyeurismo policial do ocupante, quando as observamos na nudez do seu rosto, e sobretudo na total e firme frontalidade do seu olhar, - em pleno sobre o eixo, nos nossos olhos - , rendemo-nos à evidência : não há o menor signo de vergonha, de fuga ou de derrota. Pelo contrário, apenas a certeza, a força tranquila, o brilho resoluto. De facto, o "milagre" destas fotografias respeita à "inversão" que se estabelece através e no próprio face a face. Porque fixam o seu olhar na própria objetiva que as viola e

[151] IDEM, *Ibidem*, p.186-189.

[152] GARANGER, Marc - *Femmes algériennes.* Paris: Ed. Contrejour, 1982.

procura roubar-lhes a identidade, porque em nenhum momento os seus olhos se baixam, todas estas mulheres, na sua retidão absoluta, não só assumem plenamente o olhar que o ocupante lhes dirige, mas sobretudo "devolvem-no", reinviando-o a ele (nós) próprio(s). Posicionando o **operador** no seu **ato**, e na sua frente, apontando todo o **dispositivo** que ele mais não é que um ator, cada mulher parece dizer-nos: "vós quisestes ver-me, impor-me o vosso olhar, obrigastes-me a desnudar o rosto. Pois bem, olhai agora, olhai bem nos meus olhos, e ver-vos-eis a vós mesmos, descobrireis aquilo que que é feito o vosso próprio olhar".[153]

O olhar estritamente frontal destas mulheres, a posição do enunciador fotográfico que se pensava protegido no seu fora-de-campo, funciona como a melhor e a mais implacável resposta ao constrangimento de que foram objeto: constrange-nos, por sua vez, a reconhecermos aí o insuportável desprezo de que são vítimas. Inversão do fora-de-campo pelo campo no jogo da frontalidade do olhar. Transformação do ato-fotográfico-militar que visava instituir uma "identidade francesa", numa espécie de independência pelo olhar, que produz um efeito inverso: um reforçar de identidade.



Fig. 64 - *Mulher Argelina,* Marc Garanger, 1960.

[153] DUBOIS, Philippe, op. cit., p. 189.

De notar que esta maneira de manifestar – pelo olhar frontal dos sujeitos fotografados – a presença invisível do olhar constitutivo da própria imagem pode ser, por vezes, julgada insuficiente por alguns fotógrafos. Pensamos por exemplo em certos trabalhos de François Hers com Evelyne Feingold (Fig.65, p.99)[154]: para ele, o olhar frontal não marca com a força suficiente a relação do modelo com o fora-de-campo enunciativo, e sobretudo não dá uma ideia muito nítida da relação de violência e de resistência que se instala entre modelo e fotógrafo na situação fechada da tomada de vistas. Donde a sua ideia de intervir fisicamente no campo enquanto fotógrafo: F. Hers introduziu no enquadramento fragmentos do seu corpo, em particular um dos braços, segurando o outro a máquina, que agarra, arrebata, maltrata o modelo (violência), contra o qual o modelo luta e rebate (resistência). Devemos notar que nesta experiência, em que o próprio ato da tomada se torna o objeto principal da fotografia, neste antagonismo, em que a distância do olhar dá lugar a um contacto direto e físico (o fotógrafo toca afinal o corpo do modelo), neste dispositivo, em suma, em que o fora-de-campo enunciativo está mais diretamente ativo que nunca, o jogo do olhar, justamente, não funciona. Em nenhum momento, em toda a série, de clichés de Hers, os olhos do modelo importunam a câmara. A presença do corpo que fotografa só aí se inscreve na ausência do olhar do **corpo fotografado**.[155]

Segundo P. Dubois, a partir do momento em que o ato fotográfico opera um corte fotográfico no contínuo do espaço referencial, essa porção de espaço retirada, organiza-se a si mesma autonomamente. Qualquer enquadramento institui necessariamente **um sistema de posicionamento dos elementos presentes no seu espaço por relação com os elementos que o circunscrevem**. Ou seja, todo o corte fotográfico estabelece uma articulação entre um espaço representado (o interior da imagem, o espaço do seu conteúdo, que é a porção de espaço referencial transmitida na fotografia) e um espaço de representação (a imagem como suporte de inscrição, o espaço continente, que é construído arbitrariamente pelas margens do enquadramento). É esta articulação entre **espaço representado** e **espaço de representação** que define o espaço fotográfico propriamente dito.[156]

Todas as estratégias de composição, qualquer que seja a sua eficácia ou valor exato, são inerentes a qualquer corte fotográfico. Não são (apenas) o produto de um projeto estético, de uma intenção artística prévia, de uma encenação deliberada do real, são (também e

[154] HERS, François - *"Reportage nº 9 avec Evelyne Feingold*". *In Education 2000, nº 17* (L'expérience photographique), Paris, 1980, p. 32-35.

[155] DUBOIS, Philippe, *op. cit.,* p. 189.

[156] IDEM, *Ibidem,* p. 212.

primeiramente) uma consequência inelutável do próprio princípio do corte espacial enquanto este dá um enquadramento à representação. O que Dubois explica é que seja na fotografia **instantânea** (por exemplo: Cartier-Bresson) **ou na encenada, as fotografias de composição** são **“agenciadas” antes do disparo.** Segundo este autor, o essencial é que, arrancado ao mundo um pedaço de espaço, o **ato fotográfico** faça parte deste um novo mundo (espaço representado), cuja organização interna se elabora a partir da forma gerada pelo corte fotográfico. O **espaço de representação** é o operador principal do **ato fotográfico** (tanto na produção como na recepção). É por ele que tudo passa (na imagem).



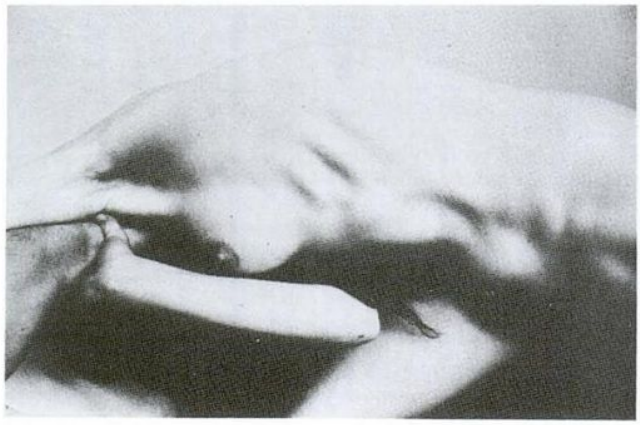


Fig. 65 - *Reportagem Nº 9*, com Evelyne Feingold, 1980, François Hers.

2.4 - O Outro, o Dialogismo e a Fotografia-documento

A chegada do **Outro** e do **diálogo** ao centro do **processo fotográfico** constitui uma nova etapa na dinâmica que, há quase um quarto de século conduz a fotografia do estrito documento à expressão.

Segundo Geoffrey Batchen, deslocando o fulcro da questão do momento singular da invenção da fotografia, para o aparecimento generalizado de uma certa produção desejante, coincidente com o advento da modernidade, a emergência da **fotografia** torna-se também uma questão **política.** No pensamento moderno já não há géneses ideais da relação com a origem, como as que o pensamento clássico estabelecia, já "não é a origem que dá lugar à historicidade mas a historicidade que na sua própria trama deixa delinear-se a necessidade de uma origem que lhe seria ao mesmo tempo interna e estranha."[157]

Assim, como refere ainda Foucault, o que se encontra no começo histórico das coisas não é uma **identidade** inviolável da sua origem, mas a sua dissensão de outras coisas, é a sua disparidade. Por isso, a escrita da história da **fotografia** deve olhar não só para o desenvolvimento da óptica, da química e da criatividade individual, mas também para o aparecimento de uma específica inflexão moderna de poder, **conhecimento e sujeito,** pois ela integra, em toda a sua complexidade, "o próprio grão da existência da **fotografia** como um acontecimento na nossa **cultura**"[158].

O Outro vem para finalizar o que ficou empenhado na imagem e no processo fotográficos com a emergência da escrita e do sujeito. Robert Frank foi aquele que, segundo André Rouillé magistralmente, "permitiu o retorno do grande rejeitado da fotografia-documento: o **sujeito**".[159] Mas a sua polarização no "**eu**", seu individualismo visceral – "sinto uma desconfiança inata por qualquer atividade de grupo[160]", admite ele – e também a vitalidade do modelo documental na metade dos anos 1950 interditaram-lhe a abertura da fotografia para o dialogismo. A exemplo dos repórteres, Robert Frank continua, à revelia dos modelos, a "roubar" as suas imagens e a conceder ao Outro apenas o status de objeto. Mais

---

[157] FOUCAULT, Michel - *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.* Lisboa: Portugália, 1968, p. 429.

[158] BATCHEN, Geoffrey – *Each wild idea: writing, photography, history.* Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 2001, p.18-24.

[159] ROUILLÉ, André - *A Fotografia – entre documento e arte contemporânea.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009, p. 178.

[160] "A Statement". *In* FRANK, Robert – *Les Américans.* Paris: Robert Delpire, 1958. (Com textos de Alain Busquet).

tarde, a partir dos anos 1980, entre o cinema e a fotografia, no contato com doentes do Hospital Psiquiátrico de San Clemente e outros lugares de sofrimento, Raymond Depardon vai sentir necessidade de introduzir no processo fotográfico, "uma parte de troca, para não ser completamente um roubo, para tentar deixar às pessoas a sua autonomia, a sua liberdade"[161].

Mas a abertura para o **Outro** e para o **diálogo** só será verdadeiramente realizada no decorrer dos anos 1990, na conjunção do declínio da fotografia-documento, da afirmação de uma nova geração de fotógrafos, e do aparecimento de uma categoria de sujeitos: as vítimas de um mundo tumultuado, partido, dividido.

Ao fotografar é necessário, segundo Vilém Flusser, ter em conta " dois factores:

1. A praxis fotográfica é contrária a qualquer ideologia; a ideologia é agarrar-se a um único ponto de vista, tido por preferencial, recusando os demais; o fotógrafo age pós-ideologicamente.

2. A praxis fotográfica é programada; o fotógrafo só pode agir dentro das categorias programadas no aparelho. Finalmente, no gesto fotográfico uma decisão última é tomada: premir o gatilho. Todas as decisões não são senão as últimas de uma série de decisões parciais. O último grão de uma série de grãos. Isto explica por que nenhuma fotografia individual pode efetivamente ficar isolada: apenas **séries de fotografias podem revelar a intenção do fotógrafo.** Nenhuma decisão é realmente decisiva; todas as decisões fazem parte de séries 'claras' e 'distintas', pois são decisões programadas".[162]

Ou seja, a importância do Processo.

Nas sociedades ocidentais contemporâneas, a exclusão e o sofrimento são por demais sufocados e contidos para que possam ser captados "às pressas" à exceção dos acessos de violência crua e espetacular amplamente repercutidos pelos média.

Segundo A. Rouillé,

"Em tal situação, a postura do "instante decisivo", de Cartier Bresson, fica condenada à cegueira, sem que ainda a postura dos "tempos fracos" de Raymond Depardon se mostre mais pertinente. **Pois, para acessar a realidade vivida pelos** excluídos, para superar a vergonha que muitas vezes os esmaga, para reduzir o fosso que os separa do mundo, em resumo para vencer a **invisibilidade** que os atinge, uma simples foto parece bem irrisória. A não ser que a **fotografia** se inscreva numa **abordagem que conjugue contatos e permutas**.

[161] "Une perpétuelle incertitude". *In* DEPARDON, Raymond; SABOURAUD, Frédéric – *Depardon/Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Ministère des Affaires Étrangeres, 1993, p. 75.

[162] FLUSSER, Vilém – *Ensaio sobre a fotografia: Para uma filosofia da técnica.* Lisboa: Relógio D'Água Editores, coleção Mediações, Novembro de 1998, p. 54.

E isso sempre exige tempo, semanas e meses; pede uma extrema **disponibilidade para o Outro**; supõe uma perspetiva **social** e **política** global; obriga a inventar procedimentos cada vez mais específicos."

O **Outro** desafia a máquina que é fotografia-documento. Estes fotógrafos tiveram de inventar procedimentos dialógicos, de transformar radicalmente o tempo fotográfico, fazendo-o ser transposto antes da tomada propriamente dita, e, sobretudo, tiveram de preparar um grande lugar para os retratados no processo fotográfico. Foi o que fizeram com o retrato ao provocar o surgimento, por volta do final dos anos 1990, do que André Rouillé qualifica de "reportagem dialógica".[163]

Oliver Pasquier, membro da agência *Bar Floreal*, frequentou regularmente *La Moquette*, um local parisiense de acolhimento e encontro para os "sem teto", um lugar onde falar é uma maneira de enganar a solidão, onde debater com as pessoas em atividade permite ficar em contato com a vida social, onde participar de ateliês de escrita mantêm essas competências elementares que a exclusão afeta tão rapidamente, ou seja, um lugar para resistir, para não sucumbir à precariedade. As fotografias de Pasquier não mostram nada do lugar ou das atividades da *Moquette*, não constituem nem um testemunho nem uma defesa, que só ajudariam a encerrar ainda mais cada um na sua **exclusão**. Pasquier, ao contrário, realizou uma série de **retratos** em planos muito próximos e tratou-os seguindo uma estética valorizadora, ao estilo dos belos retratos de atores de cinema. Cada retrato, muito bem iluminado e enquadrado, foi associado a um texto com o tema "quem é você?", que cada um dos modelos redigiu cuidadosamente (e, às vezes, dificilmente) durante os ateliês de escrita. O conjunto provocou várias exposições, particularmente na *Moquette*, e a publicação de uma bela obra, de grande formato, cuidadosamente impressa, onde, em página inteira, cada retrato é reproduzido em face do texto.

A série leva em consideração os mecanismos da exclusão e adopta uma orientação que poderia anunciar-se assim (alterando a célebre fórmula de K. Marx): os fotógrafos "apenas representaram o mundo diversamente, o importante é transformá-lo"[164].

Como alternativa à reportagem-testemunho, a série propõe um **procedimento dialógico** que arranja um **lugar ativo** para os modelos. Mais do que um registo do estado de coisas, a fotografia torna-se um catalisador de **processos sociais**. Ao colocar-se o mais

[163] ROUILLÉ, André, op. cit. p. 181.

[164] a última das "Thèses sur Feuerbach" de Karl Marx estipula: "os filósofos interpretam diversamente o mundo, o que importa é transformá-lo". Cf. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich - *Thèses sur Feuerbach*, em "L'idéologie allemande". Paris: Éditions Sociales, 1974, p. 27.

próximo possível dos indivíduos singulares, transformando-os em sujeitos, o procedimento adoptado mescla a produção de imagens e a resistência aos efeitos da precariedade. Pois o projeto permitirá aos participantes ser três vezes sujeitos: pelo texto, pelo meio do qual puderam interrogar-se sobre si próprios; pela palavra que recuperaram ao longo das diferentes fases do projeto; e, naturalmente, pela fotografia.

Os **retratos** só foram realizados ao término de um **longo processo**, no decorrer do qual Pasquier teve de ganhar a **confiança** dos seus modelos, levá-los a aceitar a si próprios o bastante para concordar em **posar**; para começar a escrever e a admitir ficar expostos ao olhar de todos. Esse longo e delicado trabalho, conduzido a partir da fotografia, enfrentou diretamente a exclusão, que marca os rostos, que toca as suas vítimas de **invisibilidade**, e que lhes afeta profundamente a autoestima. Devolver aos modelos uma imagem lisonjeira e restituir-lhes uma fisionomia livre dos seus mais fortes estigmas fez com que, simbolicamente, pudessem sair do gueto da exclusão, e permitiu-lhes acreditar no possível. No decorrer do seu paciente **diálogo fotográfico**, Oliver P. e os seus modelos de modo algum procuraram mostrar qualquer realidade, verdade ou identidade (o ideal derrisório de retratistas e repórteres.) eles fabularam juntos. Sem deixarem de ser excluídos, os homens e mulheres dos retratos aceitaram lançar-se no jogo que os transformava em personagens importantes: dignos de serem fotografados, expostos, publicados com todas as deferências da estética habitualmente reservada ao mundo encantado das estrelas, justamente de onde são rejeitados. Continuaram reais, e ao mesmo tempo, tornaram-se **outros**.

Geralmente o tipo de postura destes fotógrafos rompe, segundo André Rouillé, "com a chamada reportagem 'às pressas', com o 'instante decisivo' e, talvez mesmo com 'a fotografia dos tempos fracos' de Raymond Depardon. Ela é o oposto da maneira exemplificada por Henri-Cartier-Bresson e, também, daquela da elaborada por Sebastião Salgado"[165].

Todos esses grandes predecessores foram espetadores do mundo, que consideraram como um palco e que abordaram segundo os ditames das leis da máquina fotográfica, isto é, privilegiando o olhar, a distância, o recuo, o afastamento, o desprendimento. Raros são os que tentaram apagar tal distância, abolir a ribalta simbólica que separa o fotógrafo e o mundo. Ora, é justamente essa tentativa que, a despeito das diferenças entre os trabalhos, caracteriza a "reportagem dialógica" defendida por André Rouillé.

Em 1991, o inglês Nick Waplington publica o álbum intitulado *Living Room*, composto de fotos realizadas nos apartamentos de duas famílias operárias de Nottingham

[165] ROUILLÉ, André, op. cit., p. 181.

atingidas pela crise (Fig.66,67 e 68, p.105). A originalidade está indissociavelmente ligada à maneira de trabalhar do autor e à estética das suas imagens.[166]

Durante vários anos, Waplington conviveu com os seus modelos, compartilhando das suas alegrias e sofrimentos, e aprendendo tudo da vida deles. Mais do que um diálogo, produziu-se uma verdadeira osmose, à qual Waplington soube dar forma fotográfica, combinando o emprego de um aparelho semipanorâmico, formato 6cmx9cm, com pontos de vista muitas vezes ao nível do chão e distâncias muito próximas, às vezes no limite do corpo a corpo, sem temer o desfocado e cortes intempestivos, com total menosprezo à geometria euclidiana. Aqui a perspetiva linear e a construção cartesiana são desmontadas em prol de uma proliferação de detalhes de inspiração barroca (roupagens, ventres opulentos, cortinas, algumas linhas de passagem do desfocado para o nítido).

Essa escrita, que confere às imagens uma forte dinâmica visual, também lhes dá aspeto de um imenso caos. Existiu proximidade e duração. Aqui, fotógrafo e modelos não estão mais um diante do outro, opostos por interesses contraditórios.

O fotógrafo e seus elementos estão **comprometidos** num mesmo projeto, em que a foto não passa de um momento, sem ser necessariamente a finalização.

[166] Consultar, para mais informações, o Site oficial de Nick Waplington. *In http://www.nickwaplington.org*.







Fig. 66 - Da série *Living Room*, 1991, Nick Waplington.

Fig. 67 - Da série *Living Room*, 1991, Nick Waplington.

Fig. 68 - Da série *Living Room*, 1991, Nick Waplington.

3. *A Bittersweet Journey*

"Eu não sou Eu nem sou o Outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro."[167]

[167] SÁ-CARNEIRO, Mário de - *Indícios de Oiro, 1913-1915.*



Fig. 69 – *La Salete Miranda, “a minha ‘primeira’ casa”,* da série *A Bittersweet Journey, 2014-15,* CN.



Fig. 70 – *La Salete Miranda2, cozinha,* da série *A Bittersweet Journey, 2014-15,* CN.



Fig. 71 – *Dípico nº 1, La Salete Miranda*, da série *A Bittersweet Journey, 2014-15,* CN.

3.1 - Apresentação e descrição do processo de trabalho no projeto fotográfico final

- ***A "origem" e as etapas***

O projeto fotográfico ***A Bittersweet Journey*** teve o seu embrião no dia 13 de Dezembro de 2014 e está relacionado com o lançamento de um catálogo de um anterior projeto – *Ilha da Bela Vista* (Fig.72 e 73, p.111)[168] – relacionado com a reabilitação deste espaço para condições condignas aos poucos moradores que ainda lá vivem.

A entrada para o lançamento da obra era livre, e nele estiveram várias entidades políticas e culturais, assim como um Movimento, chamado *Uma vida como a Arte.*[169] Este movimento estava lá como forma de protesto à situação dos sem-abrigo na cidade do Porto e pretendiam chamar a atenção para a presença de milhares de casas abandonadas e por reabilitar, onde, como eles bem disseram, "ali podia morar gente".

Eram um grupo de "**ex**": ex sem-abrigo, ex-toxicodependentes, ex-alcoólicos, ex-prostitutas, ex-presidiários, mas que, de certa forma, continuavam **EXcluídos** pela sociedade.

Estes pareciam identificar-se, de alguma forma, com o anterior trabalho apresentado, em certa medida porque muitos deles já tinham ocupado espaços desabitados durante um largo período das suas vidas. Como no anterior trabalho apenas se optou por fotografar espaços (pelo teor do próprio conceito do projeto) , uma nova vontade acabou por surgir com o tempo: a vontade de **fotografar pessoas**.

Explicaram-se as intenções deste projeto; falou-se da dissertação que estava a ser desenvolvida e que se iria abordar a questão do **retrato negociado** (ou seja, que se pretendia a construção de algo conjunto – do fotógrafo e dos fotografados), mas que, por ser estudante, infelizmente não tinha modo de pagar a todos os elementos do grupo pelas imagens. Poder-se-ia, sim, fazer uma proposta quando se tivesse um conjunto de imagens, com a finalidade de se conseguir algum tipo de apoio, e, com isso, doar parte do dinheiro ao movimento para que se legalizasse como associação. O **acordo** fez-se. A **negociação** tinha assim começado.

---

[168] RODRIGUES, Fernando Matos; NEVES, Cristina; COELHO, Luís – *Ilha da Bela-Vista, vol. 2.* Porto: Edições Afrontamento, Novembro, 2014.

[169] Vd. Página Facebook deste Movimento *In*

https://www.facebook.com/umavidacomoaarte/?pnref=story.unseen-section.







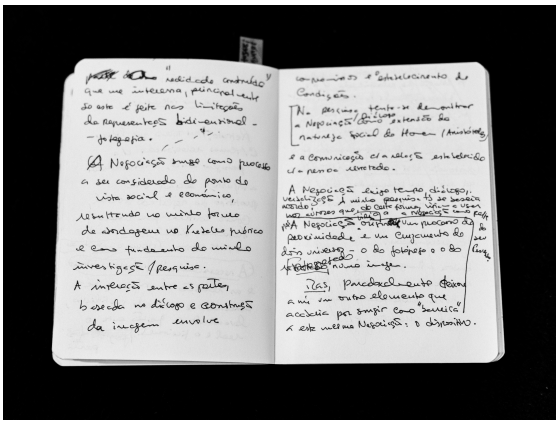


Fig. 72 – *Sem título*, da série *Ilha da Bela-vista*, 2013-14, CN.

Fig. 73 – *Sem título*, da série *Ilha da Bela-vista*, 2013-14, CN.

Fig. 74 – *Imagem processo*, CN.

Fig. 75 – *“Reflexões”, (Bloco de Notas), Imagem processo,* CN.

Numa primeira fase/abordagem, a situação assemelhou-se um pouco à de Stephen Shore quando em *Uncommen Places*, o autor explica:

"(...) não sabia exatamente o que iria fazer, em termos fotográficos quando iniciei a viagem. Mas em três dias, tornou-se claro: fazer um diário visual da viagem, com todas as pessoas que encontrava, todas as refeições que comia, todas as camas em que dormia, e todas as vilas por onde passava – como eram as ruas, as lojas, os edifícios, as casas. Era uma catalogação da viagem"[170].

No início foi também difícil definir concretamente o que fazer. Mas aos poucos começaram a ser evidentes os elos que os ligavam, levando a que se relacionassem os elementos dados pelos fotografados. Acabou-se, assim, por se fazer uma reflexão acerca do **comportamento** destas pessoas e do impacto que a **negociação** poderia ter nelas e na própria **prática fotográfica** (Fig.74 e 75, p.111).

O pressuposto de que um retrato irá originar algum tipo de ligação com o **sujeito fotografado** (seja ela qual for), demonstra, *per se,* a necessidade de uma abordagem e de uma **negociação prévia**, seja qual for o resultado. A discussão, atenção naquele determinado sujeito e a troca de diferentes ideias até se chegar a um consenso, pretende demonstrar um **processo,** conectado por elos comuns, até à emergência de uma imagem produzida e acordada pelas duas partes. Neste sentido, a negociação procura ser um veículo para a emergência das ideias, realidades ou ficções levadas a cabo pelas pessoas fotografadas, essas sim, verdadeiras protagonistas da imagem criada. A **performance** levada a cabo por aquela pessoa surge não só como um documento, mas também como uma projeção dessa própria pessoa e de como ela se vê, consente ou quer ser retratada.

A dada altura deste **processo,** houve a percepção de que o fotógrafo tinha o conforto da câmara, um certo tipo de controlo. Mas a intenção não era a de que as **pessoas fotografadas** seguissem apenas regras. Por essa mesma razão optou-se por se lhes dar o conforto do **espaço,** algum tipo de **controlo,** que balanceasse o peso da **posse pela câmara** pelo **fotógrafo**. Assim sendo, deixou-se que fossem eles a escolher **quando** (dia e hora), **onde** (local) e **como** (eles é que escolhiam a roupa) queriam ser fotografados.

Todos os encontros começaram com um café e uma conversa, antes da **fotografia.** Tal como Bertian van Manen[171], existe também aqui a necessidade de criar um laço emocional /

[170] Entrevista concedida a Kathleen Gomes. SHORE, Stephen - *Fotografar é fazer um pequeno mundo que o espetador pode explorar.* Jornal Público. (17-10-2005), p. 38-39.

[171] Vd. p. 76-79 do nosso capítulo *2.2 - Processos de construção contemporâneos.*

afetivo com a pessoa fotografada e o de perceber os seus limites, ou seja, até onde se pode ir e aonde não se pode entrar.

Pretendia-se, mais do que fotografá-los, conhecê-los, passar tempo com eles, comer com eles. Havia um duplo desejo de entrar nas suas vidas e de os trazer também para a vida do fotógrafo. Mais uma vez, a **negociação** surge como processo (ou forma de abordagem) que torna tudo isto possível, permitindo, mais do que fotografar e visualizar, proporcionar às pessoas retratadas momentos de reflexão sobre quem são, sobre quem pensam que são ou sobre quem querem ser.

Havia um desejo inicial para que estas pessoas "fossem elas próprias" (com todos os paradoxos que isto pode originar), quer fizessem elas as suas próprias representações ou não. A **performance** pretendia, assim, ser deles, não do **fotógrafo** ou imposta por ele. Pretendia-se ver algo deles, dado por eles, feito por eles. A **câmara**, enquanto **dispositivo**, foi uma forma, um pretexto, para se poder conhecer e falar **intimamente** com estas pessoas, estes estranhos, acerca de episódios pessoais das suas vidas. A produção e concepção destas imagens foi consentida e **construída** por ambas as partes – **fotógrafo** e **fotografado** - , em que a narrativa da própria série acabaria por dar origem a sete dípticos e a uma desconstrução e extensão dos próprios indivíduos e das suas próprias experiências.

Relativamente ao espaço, escolhido por eles e relacionado com uma **memória** íntima e passada, este pretendia ser, mais do que um local familiar, um sítio emocional, capaz de lhes trazer conforto ou desconforto, mas que de certa forma "lhes pertencesse". Uma espécie de "**espaço íntimo**" em **espaço público**. A escolha do espaço físico surgia também como uma forma/pretexto de se conseguir "entrar", mais facilmente, num episódio ou esfera íntima daquela pessoa, e com isso prolongar o **diálogo** e a **aproximação**. Esta acabaria também por ser uma das formas encontradas para conhecer e prolongar o relacionamento emocional com o **sujeito fotografado.**

A maioria dos sítios escolhidos pelos **retratados** acabariam por estar relacionados com práticas ilícitas, lembranças menos felizes, ou até com memórias felizes (Vg. Fig.76, p.114), mas que acabariam por se tornar amargas. Esta foi a razão que levou à origem do título deste projeto (*A Bittersweet Journey*), precisamente por se ter tornado numa "viagem agridoce" para os próprios sujeitos fotografados.



Fig. 76 - *Celina,* “*o lugar onde fui concebida*”, Palácio de Cristal, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.



Fig. 77 – *Celina 2,* “*este lugar é meu*”, Palácio de Cristal, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.



Fig. 78 – *Díptico nº 2, Celina*, Palácio de Cristal, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.

3.2 – Entre o "fotografando" e fotografado

Segundo Flusser,

"(...) em **fotografia** não pode haver ingenuidade. Qualquer **intenção** estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceptualização antes de resultar em imagem. As fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas".[172]

Uma das características que acentua o carácter **performativo** da **fotografia** é a construção de uma narrativa a partir de sequências de imagens. Neste sentido, o aparelho obriga também o **fotógrafo** a **transcodificar** a sua **intenção** em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. Isto parece-nos, pois, importante para a construção e conceptualização de um projeto fotográfico e da sua série.

Neste trabalho prático existe uma forte relação dos sujeitos escolhidos com o seu **corpo**, a sua **postura** e a sua própria **representação** física. Estas **relações** surgem a par de uma espécie de "agonismo latente" – entre a contemplação e o afastamento – na produção / recepção da imagem. A ideia de verosimilhança e de **duplicação** de si mesmos, ao mesmo tempo que existe um afastamento paradoxal entre aquilo que aquela pessoa é daquela que se **transforma** e representa com a presença do **dispositivo fotográfico**.

As pessoas retratadas são pessoas na '**margem**' da sociedade e da economia. Tal como Jim Goldberg e Diane Arbus, existe aqui também uma atração por temas sociais ligados a situações extremas, quase repulsivas, sombrias, sem aparência agradável (não são, portanto, os comuns 'protótipos de beleza' e proporção, femininos ou masculinos). As pessoas retratadas neste projeto estão ligadas a temas marginais e de exclusão social. Alguns deles têm SIDA, outros Hepatite B e C, outros estiveram ligados a drogas, prostituição e roubos. Não conseguem arranjar trabalho. As suas vidas ainda se encontram muito confinadas às marcas do passado (Fig69, p.107; Fig.76, p.114; Fig.80, p.133; Fig.83, p.127; Fig.87, p.141; Fig.90, p.144; Fig.93, p.148).

Relativamente ao "conceito de beleza", associando-o ao **rosto**, diz-nos Anthony Synnot[173]:

[172] FLUSSER, Vilém, op. cit., p.53.

[173] SYNNOT, Anthony - *The Body Social. Symbolism, Self and Society.* Londres e Nova Iorque: Routledge, 1993, p. 73.

"O que é um rosto? O **rosto,** enquanto único, físico, maleável e público, é o primeiro símbolo do **Eu**. É único, porque não há dois rostos iguais, e é no rosto que nós reconhecemos o **outro**, e nos **identificamos** a nós próprios".

A análise de A. Synnot vai no sentido de mostrar a importância dos cuidados com o rosto ao longo da história, mas sobretudo no sentido de mostrar como o **rosto** se torna no alvo principal do conceito de **"beleza."** De acordo com a leitura que A. Synnot faz dos textos filosóficos clássicos, a "**beleza do Outro"** e do seu rosto são um tema recorrente de reflexão[174]. A beleza é vista como uma espécie de "passaporte" do rosto para a atribuição de qualidades morais, (que se depreende quer da análise de inquéritos sociológicos quer da análise de textos clássicos).

Mas o que mais faz do **rosto** um elemento de especulação é a sua relação com a **interioridade** e, sobretudo, com a necessidade de "ordenar" subjetividades. O rosto é, segundo Colin McGinn, uma espécie de "frontispício da alma"[175], já que está junto da cabeça, contendo dominantemente quatro dos principais órgãos dos sentidos: a visão, o ouvido, o olfato, o gosto. Por essa razão, o rosto surge como uma espécie de intermediário com o **interior** e com o **exterior**, pretexto para todas as interrogações sobre a subjetividade.

A **fotografia** cria, precisamente, uma **relação** entre o **olhar** e o **corpo** – a **imagem do corpo** – que torna este ilusoriamente presente e, por conseguinte, ilusoriamente possuível. Daí que seja frequente a tentação de tocar na fotografia, como quem toca na pele de um corpo.[176]

Os **olhos** são um "objeto" de forte investimento por parte da especulação sobre a alma, na análise da relação intersubjetiva; quer como referência do controlo possível do outro sobre a nossa subjetividade quer como objeto de idealização de uma comunicação não-verbal, agonística.

Na cultura popular, "os olhos são o espelho da alma", no sentido da possibilidade de ler a sinceridade para além das palavras. Em Aristóteles, os olhos são uma espécie de meio de troca com o outro: "**vemos e somos vistos ao mesmo tempo**", diz em *Fisiognomia*[177]. O que queremos aqui salientar é que os olhos são um núcleo de investimentos contraditórios, que variam consoante o contexto filosófico global de análise das relações intersubjetivas.

Segundo David Pérez,

---

[174] Este aspeto contrasta com os elementos escolhidos para este trabalho prático e para as definições, concepções e padrões de beleza clássicos. (Vd. trabalhos de outros autores como Nan Goldin, Diane Arbus, Jim Goldberg.)

[175] MCGINN, Colin – *O carácter da mente: uma introdução à filosofia da mente.* Lisboa: Gradiva, 2011.

[176] MEDEIROS, Margarida, op. cit., p. 91

[177] Cit. por IDEM, *Ibidem*, p. 72.

"Não podemos abrir um **corpo** para decifrar o seu enigma, da mesma forma que não se pode abrir um relógio para saber o que é o tempo"[178].

Esta frase demonstra, não só a complexidade do que é entender o corpo, mas também a percepção de que há mistérios que não são revelados apenas com a dissecação e examinação de um corpo; há algo mais, uma alma, vontades, desejos, direitos e obrigações. Isto faz da **fotografia** de **retrato** algo enigmático e estranhamente intrigante, pois o **receptor** procura sempre um **olhar**, um **rosto**, uma pista acerca da **pessoa fotografada**, para com isso poder fazer uma leitura da imagem. Mas o ser humano encerra algo invisível aos olhos: a mente e a alma são indissociáveis do indivíduo e por muito que se tente nunca se poderá ter certezas acerca desse mundo invisível.

Esse mundo pode ser penetrável, mas quando a pessoa se mantém em silêncio, é como a **fotografia**; a pessoa fala à sua maneira, com os gestos, com o **corpo,** mas na verdade o seu interior permanece de certa forma um enigma. Na fotografia existe também esse silêncio, tanto no congelamento dessa acção como na sua percepção ou leitura: para analisar é preciso pensar, refletir, conjugar... é preciso, como já referia David Pérez, "silêncio interior, mental".[179]

Em quase todos os retratos podemos identificar, segundo David Bate[180], a presença de quatro elementos fundamentais:

o **rosto** (incluindo a expressão facial, cabelo, etc), ou seja a aparência da pessoa;

a **pose** (postura e atitude);

a **roupa** (classe social, sexo, valores culturais e moda);

a **localização** (o *background setting*), o espaço social da pessoa na imagem.

Cada elemento afeta outro na procura potencial de significado.

Sem fundo, a imagem remove as potenciais conotações sociais, qualquer contexto geográfico, social ou pessoal do indivíduo. De facto, a utilização dos quatro elementos e a sua relação combinada na imagem são o que organiza, segundo D. Bate, a "retórica de um retrato".

Combinado com os variados códigos fotográficos de recorte, ângulo da lente, foco, luz, todos estes códigos são formas de controlar estes quatro elementos.

---

[178] PÉREZ, David - *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografia en el siglo XXI.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 201.

[179] IDEM, *Ibidem.*

[180] BATE, David, op. cit., p.73.

Atentamos pois, resumidamente, a cada um destes elementos, seguindo o pensamento de D. Bate, para que o possamos exemplificar devidamente com imagens deste projeto prático.

O rosto e a expressão facial num retrato são cruciais e podem exercer um considerável impacto na forma como um retrato transmite significado. Uma expressão pode ter um impacto dramático, mesmo com um pequeno movimento dos olhos ou da boca. Nós lemos estes componentes do rosto e da expressão, temperamento e carácter em relação à etnia, sexo e idade, e pelas suas atitudes, incluindo a atitude que a pessoa revela perante o espetador.

As **expressões faciais** significam um reportório de estados, indicando a forma de estar dessa pessoa. Estas convenções são articuladas em diferentes sistemas representacionais, como a televisão, cinema e fotografia. Isto levaria, segundo David Bate, a que o ser humano consiga facilmente demonstrar vários tipos de expressões "sem grande esforço ou problema, precisamente porque eles são também expressões comuns e convencionais".[181]

Na **fotografia** tradicional de estúdio, o **fotógrafo** tinha o papel, bem ou mal, de lidar com a aparência do cliente. Assim, se um cliente fosse considerado "feio", por exemplo, o fotógrafo deveria rearranjar a sua aparência, reorganizando o indivíduo (roupa, pose) para o fazer parecer uma pessoa com um carácter "mais digno". Rapidamente chegamos à comum problemática do retrato: "deveremos levar um rosto a sério?"

Como David Bates refere, "a face, ao que parece, é algo de confiar e desconfiar".[182]

Nós sabemos que as expressões não são necessariamente um estado fixo daquele ser. Ainda assim, podemos tentar ler para além destas características superficiais nos retratos fotográficos, porque sabemos precisamente que eles não são estados permanentes. Eles são temporários ou meras máscaras. Nós tentamos ver a pessoa para além do que vemos, a sua **identidade,** para além do retrato. Como? Precisamente ao tentar julgar e avaliar a combinação dos diferentes elementos que constroem a sua aparência.

A **pose** das pessoas é, por si só, um argumento visual, uma forma de retórica. Se no **rosto** a expressão é a retórica do estado de espírito da pessoa, a **pose** contribui para a significação do carácter, atitude e posição social (Fig.79, p.121). A forma como uma pessoa "carrega" o seu corpo – postura – e o convenciona em gesto pode ser lido como a personificação da sua

[181] No cinema, os estereótipos, como géneros, ajudam a organizar as expectativas acerca de uma personagem, por isso os atores e as atrizes escolhem muitas vezes papéis em que as suas caras já signifiquem um *set* básico de características sociais ou pessoais, mesmo antes de representarem.

[182] BATE, David, op. cit., p.75.

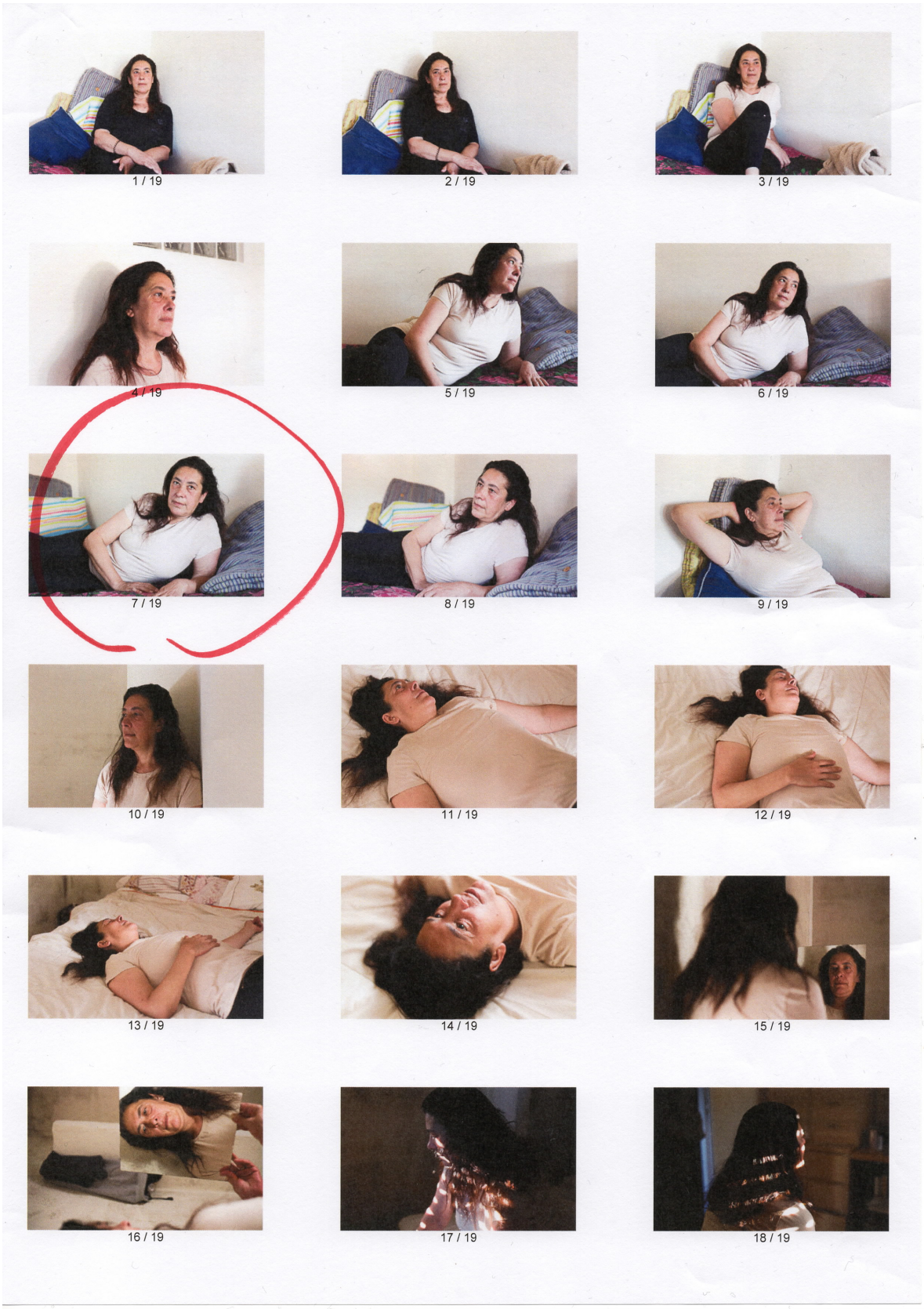


Fig. 79 – *Contact Sheet – Pose (La Salete), Imagem de Processo – A Bittersweet Journey,* CN.

atitude psicológica, apontando para um grupo social ou sociológico e revelando hábitos antropológicos.

Os retratos de celebridades cultivaram uma aparência fixa manufacturada (códigos icónicos). Contraditoriamente, os paparazzi pretendem captar um rosto ou pose dessa mesma celebridade sem esses artefactos, precisamente demonstrando que a sua imagem pública é apenas uma faceta das suas personalidades, que a sua identidade é outra, um lado mais complexo, muitas vezes contrário à imagem que o público tem.

As fotografias de passaporte (tal como as fotografias da polícia) tentam abolir os aspetos ditos de subjetividade emocional do retrato. Quase científico, o passaporte e as fotografias de identidade policial procuram similares códigos "neutrais", de forma a inscrever uma **identidade** para além do seu modo de estar ou personalidade, para ver as pessoas "como elas realmente são". As fotografias de passaporte são feitas para parecer uma impressão digital: neutral, indexical e objetiva. O facto do sorriso ter sido banido também nestas imagens, deixa-nos, segundo David Bate, a um nível "similar" das imagens policiais. Esta convenção é uma parte crucial das suas estratégias: a de diminuir as diferenças subjetivas e diminuir a identificação empática com as pessoas das imagens. Poderemos então conjeturar que o sorriso (uma raridade na história da pintura) emergiu com a fotografia como uma convenção popular precisamente para significar o sentimento de "felicidade" da participação do retratado em ser fotografado.

As **roupas** e os vários acessórios que a acompanham contribuem também para a retórica do retrato. As roupas são um indício da identidade social do indivíduo e de como eles se relacionam com isso (a pose).

Neste sentido, o **corpo** surge também nesta retórica da roupa. A parte do corpo que está coberta ou não, é crucial em moda. Roland Barthes, por exemplo, diz-nos que o erotismo está localizado "na falta de roupa" e "nas partes do corpo que são reveladas através da roupa de moda".[183] Todos os anos a moda muda para enfatizar diferentes partes do corpo.

Embora não estejamos formalmente treinados na semiótica da roupa, a maioria das pessoas parece praticar as tendências da moda.

Mesmo quando as pessoas dizem não se importar com aquilo que vestem, isto diz, ainda assim, algo delas. As roupas significam algo sobre a identidade da pessoa e incutem uma mensagem que se transmite através da sua utilização e forma de utilização (Fig.80, p.123).

[183] IDEM, *Ibidem.*



Fig. 80 – *Diana, Jardim do Morro*, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.



Fig. 81 – *Diana2, “Rules”*, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.



Fig. 82 – *Díptico nº 3, Diana,* da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.

A **localização** atrás do representado, seja em estúdio, espaço interior ou exterior, providencia um contexto para o fotografado. Em todos os casos a localização e o fundo formam uma relação, uma justaposição que é crucial para a forma como os vemos, podendo criar diferentes relações.

As **relações** entre as pessoas são mediadas por **representações** / imagens corporais, que tomam um significado explícito em momentos de maior intensidade emocional: o **rosto**, os membros do corpo, os cabelos, as costas, as **mãos,** cada uma destas partes do corpo é investida de um **valor simbólico** e constitui-se como objeto transicional das **relações** entre os **intervenientes da ação** (Fig.83 p.127). A relação com o mundo é assim uma metáfora da relação com outro particular, com um corpo individual e concreto. Isto leva-nos também a uma das afirmações de Margarida Medeiros acerca precisamente da **relação** do **ser humano** com o **corpo**:

"As guerras, os sacrifícios, as paixões, os prazeres, os castigos, os laços, comportam sempre uma componente manifestamente física".[184]

Mas se o **retrato fotográfico** favoreceu a visibilidade social da burguesia do século XIX, isso apenas vem acentuar o carácter progressivo do **retrato,** e a forma como a **fotografia** se veio adequar a estratégias de afirmação da **intimidade** – ou do seu "teatro" – na cultura ocidental. Estes dois níveis do **retrato**, o **psicológico e o social**, devem ser pensados numa **relação dialética**:

"(...) existe no processo de corrida ao **retrato fotográfico**, uma dimensão de **autoencenação**, articulada com toda uma série de motivações que visam a diferenciação e, simultaneamente, a identificação num universo comum que é o da **afirmação do indivíduo**, independentemente de uma tradição ou de uma origem".[185]

A forma como a **fotografia,** pelo seu carácter imediato e "pseudo-transparente" vem acentuar a vertigem do espelho, não sendo mais do que o reflexo da vertigem da introspeção e da auto-observação do indivíduo. **O retrato fotográfico** "pseudorreal", pseudo-espetacular, mas ainda assim real e espetacular, vai permitir ao sujeito jogar um novo jogo: o da inclusão mágica, **de si mesmo**, no **olhar do Outro**.

[184] MEDEIROS, Margarida, op. cit., p.55.

[185] IDEM, *Ibidem*, p. 54.



Fig. 83 – *Rui, Ilha do Rio Bom, cana de açúcar*, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.



Fig. 84 – *Rui2, C.C. Porto*, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.



Fig. 85 – *Díptico nº 4, Rui,* da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.

O carácter **performativo** da **fotografia** está, pois, associado às suas possibilidades miméticas e mecânicas[186]: através do **auto-retrato fotográfico,** o **artista** pode destruir, **reconstruir, ficcionar o seu Eu,** com a garantia de que a **imagem construída** comporta consigo um estatuto de discrição quanto ao seu **dispositivo falseante.**

Segundo o que nos diz Margarida Medeiros,

"o auto-**retrato** fotográfico comporta, pela sua imediatez, uma dimensão mágica: o artista pode agir o seu desejo da mesma maneira que o ritual mágico permite ao crente a ilusão de, com esse ato, **transformar** a sua existência".

O mesmo se parece operar com o **"retrato",** na diferença que aqui o **retratado** pode também ter esse **controlo** sob o artista - fotógrafo. Ou seja, o retratado pode tornar-se, ele próprio, "artista", na medida em que se transforma a si mesmo não só perante a presença do fotógrafo, mas principalmente pela presença do **dispositivo – câmara fotográfica**. E este foi precisamente o grau de protagonismo que se quis dar às pessoas fotografadas neste projeto; a oportunidade de serem aquilo que queriam representar**.**

Relativamente à **representação**, Rosalind Krauss refere, a propósito de Cindy Sherman:

"Cindy Sherman auto-fotografa-se sempre na surpreendente vertigem de um **deixar de ser**, de um **ser-outra coisa**, de um **des-ser**. Os seus são como que **anti-auto-retratos**: em cada um ela **torna-se outra**".[187]

Também Jorge Molder, acerca do seu trabalho, afirma que não se reconhece nas suas fotografias.[188]

Isto sublinha esse jogo de **reconhecimento/desconhecimento** que caracteriza a **performatividade** fotográfica e que, de certa forma atravessa também a nossa investigação e trabalho prático (Vg. Fig.79, p.121).

Existe uma tendência crescente para a "aproximação de pessoas e objetos". E neste sentido, para Margarida Medeiros, a **duplicação** que a **fotografia** permite pode ser vista como um alicerce significativo de alguns traços culturais do carácter narcísico.

De facto, a partir do momento que sabemos que estamos a ser fotografados a nossa **postura** modifica e os nossos sentidos passam a estar alertas para um elemento estranho que nos segue e está presente. O **fotografado** reage à presença do dispositivo, (re)criando e

[186] MEDEIROS, Margarida, op. cit., p.117.

[187] KRAUSS, Rosalind – *"Cindy Sherman's gravity: a critical fable"*. [S.l.]: Art-forum International, 1993, p. 162-164.

[188] MOLDER, Jorge – *Entrevista ao Jornal "Público", 1995. In ""Zoom*", 6 de Junho de 1995.

(re)construindo a sua própria imagem, (re)pensando a forma como se vai "apresentar ao mundo" (espetador). A este propósito R. Barthes reforça esta mesma ideia várias vezes, algumas delas dizendo[189]:

"(...) muitas vezes fui **fotografado com conhecimento**. Ora, a partir do momento em que me **sinto olhado pela objetiva**, **tudo muda**: preparo-me para a **pose**, **fabrico** instantaneamente um **outro** corpo, **metamorfoseio-me** antecipadamente em imagem. Esta **transformação** é **ativa**: sinto que a **fotografia** cria o meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer."[190]

"O foto-retrato é um campo de forças fechado. Aí se cruzam, se confrontam e se deformam quatro imaginários. Perante a objetiva **eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser**, **aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse**, **aquele que o fotógrafo julga que sou** e **aquele de quem ele se serve para exibir a sua arte.** Por outras palavras, trata-se de uma acção bizarra : **não paro de me imitar a mim próprio** e é por isso que sempre que me fotografam (que deixo que me fotografem) sou invariavelmente assaltado por uma sensação de **inautenticidade**, por vezes de impostura (como alguns pesadelos podem provocar)".[191]

Isto levaría-nos, pois, a uma das possíveis resoluções da nossa **problemática.**

Existe uma terceira presença, que é a presença da tecnologia, que cria um 'embate' entre **fotógrafo** e **pessoa fotografada**. Embora possa ser uma "licença para fotografar" aquelas pessoas e entrar nas suas vidas (como Diane Arbus já explicitou), a presença da **máquina fotográfica** cria uma barreira entre as duas partes criando um **paradoxo**: se a **negociação** nos parece aproximar, a presença da **câmara fotográfica** parece ser um elemento que está presente **entre as duas partes**, agindo como terceiro elemento, e como "barreira" a esta mesma negociação; a **presença da câmara** atua como **elemento estranho**, ainda que **estranhamente familiar**, colocando a **pessoa fotografada** numa posição de "falsidade", uma vez que quando vê este **dispositivo**, a sua **postura** modifica-se completamente. A pessoa quando vê a **câmara** deixa de ser ela mesma para adquirir a postura de "um **outro**", uma espécie de alter-ego modificado em prole do medium.[192]. A nossa incapacidade de saber como reagir perante o aparelho mecânico deixa-nos perdidos.

[189] BARTHES, Roland, op. cit., p. 19 – 22.

[190] IDEM, *Ibidem*, p. 19.

[191] IDEM, *Ibidem* , p. 21-22.

[192] Vg. Fig. 81, p. 124.

Neste sentido, a **câmara**, enquanto aparelho, parece ser **simultaneamente** um elemento de **aproximação**, presente no facto de ser um **retrato negociado** e consentido, mas também de **barreira**, operando uma espécie de corte entre as duas partes, perpetuando um distanciamento entre **fotógrafo** e **fotografado**, mesmo não o querendo. O paradoxo surge, assim, no momento do **ato fotográfico**. Embora a imagem surja de um **acordo** entre partes efetuado pela **negociação**, torna-se difícil olhar para o **fotografado** como pessoa com quem se negociou ser apenas "ela mesma". Aquela pessoa é e não é aquela pessoa. Tudo parece paradoxalmente emergir em si e por si. Não foi só a presença do fotógrafo que alterou a pose; foi sobretudo a presença da **câmara** e o sentimento de perceber que a sua imagem seria perpetuada numa imagem, a par da preocupação da recepção dessa mesma imagem.

Num **retrato negociado** e consentido, a **câmara fotográfica** parece-nos, então, simultaneamente capaz de criar uma **distância** (entre fotógrafo e pessoa fotografada) mas também uma **aproximação** e constituição de um momento de conexão emocional. Neste seguimento, e segundo Nan Goldin acerca da sua relação com a fotografia:

" (...) eu fotografo diretamente a partir da minha vida. (...) gostaria que não houvesse nenhum mecanismo **entre mim** e **aquilo que fotografo**. A **câmara** é como uma parte do meu dia-a-dia, como a comida ou o sexo. O **instante da fotografia**, apesar de criar **distância**, é um momento de **conexão emocional** para mim (...) O diário é a minha forma de ter controlo sobre a minha vida. Permite registar cada detalhe. Permite-me recordar."[193]

Mas poderá também operar-se a situação do não-rosto, da fragmentação, desconstrução e até "amputação" (visual) do indivíduo[194] (Fig.86, p.133).

Segundo Bernardo Pinto de Almeida, o **fragmento** anuncia igualmente aquilo que, na linguagem, é consciência da finitude **do ser** e do **corpo**. Porque se é verdade que o **corpo** deseja a linguagem, constituindo-se "um" com ela, tornando-se "**corpo falante**" justamente para poder aceder à experiência consciente da expressão e da nomeação – e portanto do sentido mais vasto da sua relação com o mundo – é, porque tem já essa consciência de uma morte que habita, como marca fundadora, a origem da linguagem.

[193] GOLDIN, Nan – *The Ballad of Sexual Dependency.* Nova Iorque: Aperture,1986, p.6.

[194] Vg. Fig. 86, p. 133.



Fig. 86 – *Sem rosto*. Imagem de processo – *A Bittersweet Journey*, 2014-15, CN.

O **fragmento** contém, no interior da linguagem, não ainda o não-dito mas precisamente o dizível. Porque assinala os ocos, os buracos, os intervalos ou as descontinuidades em que a linguagem ganharia enfim uma possibilidade d continuar a existir como *devir,* o fragmento faz dela como que uma matéria de alargamento e de preenchimento, ou um espaço de expressão e de sentimento de uma experiência individualizada, concreta e subjetivada, do corpo, e já não apenas camada que cederia diminuída perante a opulência magnificada e totalizadora da imagem.[195]

O fragmento diz também o símbolo ou o que, na linguagem, seria ainda marca a ordem do simbólico. Porque o símbolo, não sendo dizível em si mesmo, se anuncia alegoricamente através da linguagem, mas precisamente na percepção dos seus intervalos ou daquilo que, na linguagem, permanece como sendo da ordem do enigma. Ou seja, da ordem daquilo que se pressente mas que não se poderia inteiramente dizer ou evidenciar senão como símbolo, mas doravante já e para sempre esvaziado de todo o seu poder agregador e, como tal, totalmente desativado da sua capacidade de fundar atos.

"O fragmento, reinstaurando o carácter enigmático de toda a linguagem, resiste ao poder totalitário da imagem, opondo ainda assim a simbolização à diabolização, opondo o enigma à evidencia, a interpretação ao arrebatamento, a cegueira à alucinação".[196]

Segundo David Pérez,

"**O desconhecido** é do âmbito do segredo. **Partilhamo-lo** com reserva, com suspeição, com medo ou com espectativa, com uma excitação de ver acontecer, como quando a criança desembrulha o presente que lhe acabaram de dar. Com ansiedade e surpresa, consoante a nossa prudência ou imprudência e agilidade, enfim, consoante a nossa vontade e desejo de ficarmos face ao que (ainda) não sabemos".[197]

Neste sentido, o instante da **revelação** tem sempre algo de inesperado. E os sujeitos **fotografados** revelaram-se, de certa forma, perante o **dispositivo fotográfico**.

Este trabalho prático, uma espécie de "género de reportagem dialógica",[198] tem, assim, a necessidade da duração para que se estabeleça um **diálogo** prolongado e aprofundado com as pessoas fotografadas (neste caso, o período foi de um ano). Enquanto a maioria dos

---

[195] ALMEIDA, Bernardo Pinto de, op. cit., p. 112.

[196] IDEM, *Ibidem*, p. 113.

[197] PÉREZ, David, op. cit., p. 99.

[198] Expressão apelidada por A. Rouillé, Vd. Capítulo *"2.4- O Outro, o Dialogismo e a Fotografia-documento*", p. 100-105.

repórteres, absorvidos pelo desvario da concorrência internacional das imagens, passam, e fotografam sem a possibilidade de voltar, aquilo que se pretendeu aqui fazer foi proceder diferentemente: vir, ficar e voltar. Dentro desta estrutura, fotografar não é mais roubar, e **posar** não significa mais oferecer-se "inutilmente" aos fotógrafos de passagem. A pessoa **fotografada** torna-se um ator, um verdadeiro parceiro, um sujeito. A astúcia do "caçador" de imagens cede lugar à capacidade do fotógrafo em ganhar a confiança dos seus fotografados – parceiros.

A postura "predadora" da reportagem "às pressas", reforçada pela concorrência das imagens e pela lógica económica, apoia-se sobretudo, segundo A. Rouillé, na concepção filosófica segundo a qual "o verdadeiro teria de ser extripado, recolhido do interior da ação, à distância e na superfície das coisas".

Seguramente menos submetida à "dominação do mercado", esta postura dialógica procura, pelo contrário, produzir algo de maneira coletiva e interdisciplinar.

Neste processo procura-se estar atento às pessoas, sem nunca lhes trair a confiança, com a preocupação de colocá-las no centro do **processo**. Tal procedimento vai, pois, contra as reportagens onde o **Outro** é quase apenas um objeto, onde a imagem prevalece sobre as pessoas. As imagens de Marc Pataut, de Nick Waplington ou de Olivier Pasquier são menos "imagens de" para serem "imagens com" ou "imagens para". Aquilo que se pretende com este projeto será, pois, o de um contributo coletivo e negociado com as pessoas retratadas, onde a negociação se verifica capaz na realização de uma aproximação, diálogo e convívio com os intervenientes através da fotografia.

Como Cassavetes no cinema, isso faz parte de uma maneira de fotografar, de interessar-se mais pelas pessoas do que pela fotografia, "para que as pessoas não passem ao lado da câmara sem que a câmara tenha passado ao lado das pessoas"[199].

Neste sentido, este trabalho não procura representar, registar, ou captar aparências, mas exprimir situações humanas que ultrapassam amplamente a ordem do visível. Pretende-se uma diferente maneira de testemunhar. Não mais em reproduzir o visível, mas em tornar visível. Tornar os visíveis, os sem-fisionomia e sem-imagem, os **excluídos** tanto da visibilidade dominante como da vida social e política. E fazer isso juntamente com eles: não sem eles, como fazem os repórteres; nem naturalmente contra eles, como fazem os paparazzi.

Testemunhar obriga a novas formas e procedimentos para aceder a novas realidades, uma espécie de nova língua fotográfica, para transformar os regimes do visível e do invisível,

[199] DELLEUZE, Gilles - *Cinéma 2*: *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985, p. 201.

para aceder o que está sob os nossos olhos, mas que não sabemos ver. Não fotografar “as coisas” ou as “pessoas”, mas sim fotografar os estados das coisas e com as pessoas. É isso que se pretende.

Neste sentido, a palavras de Nan Goldin parecem-nos profundas quando a fotógrafa diz: “Estas fotografias provêm de **relações**, não da observação.”[200]

Este trabalho é concebido no modo da coprodução, num equilíbrio entre o grupo e a singularidade de cada um, entre o “**Nós**” e o “**Eu**”, em que se trata de experimentar a imbricação íntima e frágil.

Contra a **distância** e a coisificação do outro, impostas pelas leis – da rentabilidade e da concorrência – em vigor na indústria das imagens, busca-se, assim, restabelecer a **duração** e a **proximidade**, para reatar o elo social, inventar novas formas, e abrir um campo de ações sociais para a arte.

A par disto, uma mudança de postura artística, de uma ancoragem no tecido profundo da sociedade, numa cidade que nos é próxima. Estar mais perto das profundas fraturas da sociedade, e à escuta do rumor surdo, mas persistente, das desigualdades. Construir uma proximidade e uma troca além das diferenças e a partir delas; estabelecer uma nova relação entre fotógrafo e fotografado, onde o dispositivo lhes permite uma metamorfose livre.

[200] GOLDIN, Nan, op. cit., p. 6.

3.3 – Memória e paisagem

Neste trabalho prático a imagem do pensamento dos retratados surge-nos como uma espécie de fragmento, de ruína, memória. E nesse aspeto como uma **extensão** da própria pessoa **retratada** (Fig.71, p.109; Fig.78, p.116; Fig.82, p.125; Fig.85, p.129; Fig.89, p.143; Fig.92, p.146; Fig.95, p.150).

"Fotografando tudo por toda a parte, os homens deixaram de guardar as memórias, recordações, lembranças, para guardar antes imagens. A **memória** flui, tergiversa, inventa e baralha, enquanto a fixidez da imagem fotográfica prende, atesta, confirma e esquece. A fotografia promove um lugar cada vez mais alargado para o esquecimento. Reporta mas não recorda".[201]

Segundo Bernardo Pinto de Almeida, o que as fotografias reportam, porém, quase nunca é aquilo que lá vemos. Nelas se inscreve para sempre "a marca da ausência, do espaço ou do tempo". Para este autor, no meio da desordem das imagens programadas que fluem através dos dispositivos mediáticos, o que se arruína é precisamente a memória, ou aquilo que, na linguagem, é da ordem da memória. No meio exato das imagens a memória perde a sua identidade, o seu sentido de referência, confundindo o antes com o depois.

Segundo Jeff Wall,

"(...) os artistas falharam ao não perceberem que uma imagem deve ser incompleta, que deve ser essencialmente dramática. Sem esta meditação, temos conceitos de um lado e imagens do outro: as imagens acabam por não ser mais do que a realização decorativa de um **pensamento** (...). Contudo, nós precisamos de ver o que torna essa dramatização possível. Acredito que deverá ser um programa ou projeto tal como anteriormente foi definido "como pintor da vida moderna". Penso sempre nas representações de Goya sobre as quais ele escreveu "**Eu tenho visto isto**..."[202].

Neste sentido, a própria imagem pode afirmar-se como **"duplo"**, como elo de reprodução que, agindo infinitamente no próprio interior da linguagem, invalida toda a capacidade de nela se poder pensar e, sobretudo, de nela se poder agenciar o "original", ao mesmo tempo como diferença e como acontecimento, tornando assim tudo na forma de um "já visto". Gerando-se esse efeito de **repetição**, não a partir de uma experiência de real – ou de reelaboração da memória na linguagem – mas precisamente a partir de uma total ausência de referente que é por isso mesmo, de ordem "alucinatória". E uma vez que o processo da

[201] ALMEIDA, Bernardo Pinto de, op. cit., p.84.

[202] DUVE, Thierry de; PELENC Arielle; GROYS Boris; CHEVRIER, Jean-François - *Jeff Wall*, op. cit., p.101.

reprodução não necessita, de facto, de um original, mas, pelo contrário, se sustenta infinitamente a si mesmo. Criando-se nesse movimento uma espécie de ordem segunda, em que as coisas tendem para a desmaterialização progressiva, como se fossem as coisas de um nome (ou de uma imagem) antes de serem "coisas em si mesmas" que os nomes designariam *a posteriori.*[203]

Neste trabalho prático existia, por parte das pessoas fotografadas, a tendência para escolher espaços exteriores públicos, o que acabaria de certa forma por contrastar, com os seus próprios espaços/ **memórias** interiores. O elemento "natureza" parece também ser uma constante e uma espécie de "desejo primitivo", não só de impulsos, mas também de liberdade.[204]

Devido à vida que levavam, muitos deles tornaram-se sem-abrigo, sendo que muitos destes espaços públicos eram, de certa forma, as "suas casas". Outras imagens, realizadas em espaços interiores, acentuam a dimensão de uma espécie de esfera privada revelada (Vg. Fig. 70, p. 108), e, desta forma, também ela tornada pública. O modo como uma paisagem comum pode, de repente, tornar-se tão pesada e desconfortável tornou-se representativa de muitos dos locais usados e escolhidos pelos mesmos.[205]

Segundo Bernardo Pinto de Almeida, uma paisagem, por exemplo, ou uma natureza-morta posam, também elas, diante da máquina, diante do olhar do fotógrafo. Naturalmente que a ideia parece absurda, mas uma das marcas distintivas do autor-fotógrafo consiste precisamente no gesto de "arranjar" de modo que tudo o que capta pareça proceder de uma ordem qualquer que é análoga à da **pose.**

A fotografia decorre, antes de tudo, de uma geografia, de uma geologia. Não apenas porque torna sempre identificável uma paisagem – real ou construída – que reporta mas também porque, e ao mesmo tempo, **fragmenta** o espaço, ordena-o, organiza-o segundo uma lógica de território.[206] Dá a ver a realidade, seja esta qual for, através de camadas de organização quase estratigráfica. Ao transformar o tempo em espaço (tal é a grande operação do instantâneo), a fotografia como que territorializa.

---

[203] O trabalho de Jeff Wall parece-nos assim significativo e importante, na medida em que neste trabalho também iremos abordar o "já visto" pelos retratados, na forma de paisagem.

[204] Vg. Fig. 77, p. 115; Fig. 81, p. 124; Fig. 88, p. 142; Fig. 91, p. 145; Fig. 94, p. 149.

[205] Vg. Fig. 76, p. 114. (Neste caso, por exemplo, o local escolhido pela Celina representa o sítio onde a própria diz que foi concebida – Palácio de Cristal - , mas também o sítio de memória de outras práticas ilícitas, nomeadamente prostituição).

[206] Gilles Deleuze Cit. por ALMEIDA, Bernardo Pinto de, op. cit., p. 36.

O fragmento / fragmentos aparecem-nos como se realmente fossem o último índice, a última inscrição do que nos liga ao que fomos: fragmentos de nós mesmos, reflexos projetados na memória incerta das nossas experiências. Porque se fosse total e ocupasse todo o espaço, a memória impediria o próprio ato de pensar. Sobrepondo-se a ele, ocupando o seu espaço, torná-lo-ia ilegível (e portanto impensável) enquanto acerto e atualização (hipotética) do presente consigo mesmo. E produziria uma oposição surda à permanência, à premência de haver um antes que a organiza como tal, um outrora que para sempre se fechou sobre si, como passado e esquecimento.[207] O fragmento, sendo sinal da memória é, no entanto, também aquilo que salva o pensamento dessa infinita ancoragem na dimensão flutuante de um eterno passado, numa origem para a qual aquela tende pelo simples facto de não poder existir sem referência a um "antes".

Na fotografia inscreve-se, de algum modo, não apenas algo que emana daquilo que lhe ficou exterior em virtude do próprio enquadramento escolhido, como também uma diáfana presença do momento que a antecedeu e do momento que lhe sucedeu. Mas essa presença permanece secreta embora inscrita, elidindo simultaneamente o espaço e o tempo ou, melhor, as dimensões espaciais (desde logo por efeito da redução à **bidimensionalidade**) e temporais (em virtude da concentração ou contração na ideia de instante).

A **memória** funciona como algo pendente e constante no cérebro humano, como algo invisível mas ao mesmo tempo capaz de ser expresso em imagens, mentais ou físicas, não podendo muitas delas vir a ser reproduzidas. Este vértice (memória) traz à **bidimensionalidade da imagem** uma nova dimensão, uma **conexão pessoal e íntima**, efetuando interligações entre sujeito e objeto.[208]

A fotografia, ao fixar imagens das coisas, liberta a memória da obrigação de recordar. Dir-se-ia que a fotografia em certa medida serve para atestar a dimensão, difícil de imaginar ou de figurar no plano da consciência, não apenas de uma presença do presente como de uma soberania do presente. Talvez então o que ela nos comunica seja, afinal, um sentimento libertador face ao nosso próprio tempo na dimensão mais estrita, mais exemplar, do nosso hoje, do nosso agora. E isso antes mesmo de nos reportar aquilo que nos mostra, o seu referente, seja essa imagem repousante ou violenta, chegada de um passado próximo ou longínquo. A comunicação da (ou pela) imagem fotográfica, ao virtualizar o tempo passado, concita em nós uma experiencia (a única possível) do atual.

[207] ALMEIDA, Bernardo Pinto de, op. cit., p. 104.

[208] IDEM, *Ibidem*, p. 32-33.

“A escrita em ruínas – aquela que em si mesma é capaz de conter, no **processo** do seu próprio ato, a presença deflagradora da ruína – torna-se, assim, talvez a única que é ainda capaz de tocar o real e de se aproximar de um dizer do presente na linguagem, deixando que nela se manifeste a força realizadora do acontecimento. Ela procura-se como a escrita de um presente enfim sustentado sobre um passado, sobre um tempo vivido, que se assume como marca e **reinvenção** da memória, como reelaboração do que foi no que é, gerando uma materialidade que seria comunicável como experiência quer da imagem quer do próprio real.” [209]

A memória, sendo sempre referida e elaborada sobre um tempo anterior, e presença insistente de ter havido um antes, quereria permanecer ligando-se à linguagem como repertório, fonte, aspiração. Como ficção da origem que trabalha por dentro a linguagem sem ainda ser materialmente idêntica dela como falha, ou como buraco infinitamente deixado por preencher. A memória quer-se-ia fundadora do presente, do atual, presença do antes no agora. Instauradora de sentido e de historicidade. Agenciamento do mesmo, do idêntico, da repetição, do diferimento infinito do presente.

[209] IDEM, *Ibidem,* p. 112.



Fig. 87 – *João, café Soares dos Reis,* da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.



Fig. 88 – *João2,* da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.



Fig. 89 – *Díptico nº 5, João*, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.



Fig. 90 – *António,* da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.



Fig. 91 – *António2,* da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.



Fig. 92 – *Díptico nº 6, António*, da série *A Bittersweet Journey,* 2014-15, CN.

"Outro

Já é outro que escreve,
Outro que parte em palavras
Não sou eu que rompo, expludo
Espero-me outro que toma os versos.
Vejo-me outro e também na dor,
Que a custo se fez ir
Tonto quase a fugir
Da frustração de ser inocente.
É ainda outro que vai
E não sou eu que fico
É outro que sai
E nesta amargura sigo-o."[210]

[210] Poema *"Outro",* de Noé Alves, 2015, membro do Movimento *Uma Vida como a Arte,* disponibilizado pelo próprio autor para este trabalho.

3.4 - Para quem olha a fotografia

"À subjetividade difusa que a fotografia concita, o olhar do autor impõe uma outra ordem de subjetividade que se supõe transportar o estigma do seu próprio olhar, soberano e singular: uma fotografia de autor é sempre resultante de uma guerra entre duas subjetividades. A do autor contra a do espectador. Cada **fotografia** se continua, se completa, se **refaz**, no olhar daquele que a contempla".[211]



Fig. 93 – *Dora, Palácio de Cristal*, da série *A Bittersweet Journey*, 2014-15, CN.

[211] ALMEIDA, Bernardo Pinto de, op. cit., p. 43-44.



Fig. 94 – *Dora,2,* “*outro dia*”, Praia da Afurada, da série *A Bittersweet Journey*, 2014-15, CN.



Fig. 95 – *Díptico nº 7, Dora*, da série *A Bittersweet Journey*, 2014-15, CN.

O **"contemplador"** parece suspender o seu próprio olhar diante da fotografia, para poder continuar a deriva que ela própria institui. Suspende o seu olhar de gosto, de julgamento, de crítica ou tão somente aquilo que, nesse olhar, é da ordem do que é instituído pela marca do cultural, do social, do político, do económico, para que possa emergir um outro olhar: cúmplice ou antagónico, mas sempre relacional para com aquilo que a fotografia lhe mostra.[212]

Se a imagem que nos dá a câmara é sempre essa ficção petrificada da pose, não é de se estranhar que nestes quase dois séculos de história da fotografia os observadores mais atentos tenham relutado em aceitar os sinais registados pela câmara como documentos absolutos da verdade. Para Dubois, o **espaço de representação fotográfica** (o **enquadramento** da imagem) define-se, em quase todos os casos, por uma estrita estruturação ortogonal (rectangular ou quadrada, segundo os casos, e de formato variável, mas sempre constituída por um circuito de horizontais e verticais). Sabemos que esta "quadrificação" do espaço de inscrição não é natural, mas perfeitamente arbitrária, inteiramente pré-determinada, **construída.** Na realidade, a imagem tal como ela é constituída diretamente ao sair da lente da objetiva, é, primeiro circular – semelhante, em suma, à que se forma no fundo da nossa retina quando normalmente olhamos o mundo. Não é, portanto, um mimetismo naturalista, por se atender ao modelo da nossa percepção comum, que o espaço de representação fotográfica se talha no molde ortogonal.

A operação do reenquadramento interno que se dá com a inscrição do corte fotográfico quadrangular na figura circular de partida é feita por um **dispositivo mecânico**, funcional, que foi introduzido para esse efeito na caixa, entre a objetiva e o sensor: é o que se chama, e não por acaso, a "janela". É ela a verdadeira ligação da relação entre **espaço representado e espaço de representação**. É aqui que se desenvolve a questão das **relações** entre **"espaço fotográfico"** e **"espaço topológico" do sujeito que olha a fotografia.** [213]

De uma maneira geral, a topologia é o que define espacialmente a nossa presença no mundo. É qualquer coisa de decisivo, para nós, no plano existencial, porque fundamenta a consciência que temos da presença no mundo do nosso próprio **corpo.** Globalmente, parece que a nossa inscrição topológica no universo terrestre está definida por uma estruturação tão

[212] Por isso, segundo Bernardo Pinto de Almeida, não se pode usar exatamente o termo *"espectador"* para a fotografia, porque esse termo ganhou, no vocabulário quotidiano, uma acepção ou conotação coletiva e a fotografia reinstitui a figura singular (e anónima) do espectador solitário ou do contemplador (figura desculpabilizada do voyeur).

[213] DUBOIS, Philippe*,* op. cit., p. 215-217.

simples quanto constitutiva: somos "seres de pé", verticais, perpendiculares em relação à horizontalidade do solo. É a nossa "ortogonalidade" fundamental. Esta definição espacial da nossa existência terrestre está em causa cada vez que olhamos uma imagem, pois coloca em correspondência a ortogonalidade do espaço fotográfico e a ortogonalidade da nossa inscrição topológica. Ou seja, quando tiramos uma fotografia instala-se todo um jogo de relações entre o espaço referencial, que tomamos e retiramos, e o espaço finalmente retirado, que constituirá o espaço fotográfico, assim, no outro extremo do ato, a contemplação de uma fotografia estabelece um sistema de relações entre o espaço fotográfico como tal e o espaço topológico de quem a olha. Na sua amplitude, é esta cadeia de articulações espaciais que constitui a imagem-ato fotográfica: joga umas nas outras quatro categorias de espaço (referencial, representado, de representação, topológico), os dois intermédios formando conjuntamente o espaço fotográfico propriamente dito, os dois extremos unindo-se pelo estatuto do seu princípio de exterioridade em relação à própria imagem.

O que é importante analisar são precisamente as articulações que se estabelecem entre estes diferentes espaços. Na contemplação "normal" de um cliché "normal, que foi "normalmente" tirado, os espaços articulam-se entre si: há entre todos uma total convergência de estruturação interna. E é esta adequação axial, esta congruência geral, que organiza e faz com que, segundo P. Dubois, concordemos espacialmente com a imagem. [214]

Contudo, as relações entre espaço fotográfico e o espaço propriamente topológico do sujeito que os olha, são totalmente flutuantes, incertos, cada espaço voltado à sua total independência.

O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captada por "um golpe de vista". No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Para aprofundar o significado e restituir as dimensões abstraídas é preciso que se permita à sua vista vaguear pela superfície da imagem e a isto se chama, segundo Vilém Flusser "*scanning*". Para este autor,

"(...) o traçado do *scanning* segue a estrutura da imagem, mas também os impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será o resultado de síntese entre **duas intencionalidades**: a do **emissor** e a do **receptor**. As imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, não são denotativas. As imagens oferecem aos seus **receptores** um espaço interpretativo, sendo nesse sentido, símbolos conotativos".[215]

[214] IDEM, Ibidem, p. 218.

[215] FLUSSER, Vilém, op. cit., p. 27-28. Acrescentaríamos ainda, no caso do nosso projeto, a intencionalidade da pessoa fotografada, resultando então numa síntese de não duas, mas três intencionalidades.

A imagem, ameaçando explodir infinitamente a linguagem a partir de um espaço que lhe é exterior, ou de a dirigir nos caminhos de um sentido único (enquanto **legenda**) ameaça também o pensamento como forma ordenada, deslocando-o constantemente para fora de si mesmo, impedindo que nele se possa fazer a espessura de uma voz, de um sujeito que a experimente, heteronimizando-a infinitamente.

"Direção precisa – a direção da **legenda** – em vez de se poder disseminar segundo o seu ritmo, o ritmo em que se pensa, em que forja a multiplicidade dos (seus) sentidos".[216]

Neste sentido, optou-se por dar uma legenda às imagens, referindo o nome da pessoa fotografada, o local, e, em alguns dos casos, palavras que os mesmos utilizaram acerca da significação pessoal desse mesmo local. Ainda assim, a fotografia tem na sua génese a capacidade de adquirir diversas leituras. Nem sempre esta construção é finalizada de forma plena e é bom poder tirar também partido disso, deixando parte da leitura em suspenso.

Numa análise não tão literal, mas mais crítica, esta "viagem" pretende ser também uma dupla significação para os seus atuais estados. Ou seja, embora o dito processo de "reabilitação" tenha sido efetuado pelos mesmos, a **sociedade** continua a rotolá-los com as práticas passadas, fechando-nos neste perpétuo ciclo vicioso de que "aparentemente" saíram. Para a sociedade, na visão dos próprios, eles continuam a ser olhados por quem eram. O passado sobrepõe-se aos seus futuros. Tornaram-se seres "flutuantes", que, segundo eles, "deambulam pela cidade". Os seus percursos lembram-me, em parte, uma das frases de Bernardo Pinto de Almeida quando o autor diz:

"Talvez a melhor metáfora do que a vida é seja justamente o processo de revelação fotográfico. O modo como sobre o branco do papel a luz imprime algo que aos poucos se vai revelando e que, se não for fixado num dado ponto **do processo**, acabará por progredir em direção ao total desaparecimento da imagem um negrume denso, informe e irreconhecível."[217]

Estas pessoas são, em parte, aquilo que Diane Arbus apelidou de "aristocratas, pessoas que já passaram o seu teste na vida"[218]. Estas pessoas conseguiram parar antes de se autodestruírem. Merecem o nosso maior respeito.

Numa conferência dada em Novembro de 2015, no Auditório do Museu Serralves, acerca do tema da Felicidade, Wolfgang Tillmans fez despertar a importância do orgânico, corporal, com a mensagem de amplificarmos as coisas de que gostamos.

---

[216] IDEM *Ibidem,* p.106.

[217] ALMEIDA, Bernardo Pinto de, op. cit., p. 100.

[218] Vídeo Documentário efetuado pela BBC – *Genius of photography*, 2007. Joel Meyerowitz fala acerca de Diane Arbus.

"Can I do this? Is this possible? Is this to obvious? Obscure? Loud? Funny? It's always about chance and control".[219]

Em alguns dos seus projetos Tillmans optou por não encaixilhar as suas imagens, deixando-as nuas, sem vidro, sem proteção. Esta sua ideia de deixar a própria imagem sujeita ao processo/ vida externa foi em parte um dos grandes motivos que me faria olhar de forma diferente acerca da forma de exposição desta série, caso o voltasse a fazer fisicamente em espaço interior.

"Like a teenage room; a personal map of their world, of what they want to be affected… it' s a heart process".[220]

O intuito de uma nova forma de expor seria, pois, uma extensão da liberdade destas pessoas transcritas em imagens, uma metáfora da sua exposição ao mundo, sem proteção e artefacto. Uma dupla exposição nua e crua, mas livre, que respira.

[219] Conferência dada por Wolfgang Tillmans, em Novembro de 2015, no Auditório do Museu Serralves, Porto, acerca do tema da Felicidade.

[220] IDEM, *Ibidem.*



.

Fig. 96 - Protótipo de exposição – *A Bittersweet Journey,* CN.



Fig. 97 – *“Atira uma moeda, pede um desejo.”,* (com Celina), Jardim Botânico, 2014-15, imagem de processo - *A Bittersweet Journey*, CN.

4. CONCLUSÃO

Cheio de ambiguidade e incerteza, o **retrato** é talvez uma das áreas mais complexas da prática artística. Usada pelos artistas contemporâneos para explorar o tema da **identidade** – nacional, pessoal ou sexual, o retrato distanciou-se das suas raízes comerciais para se tornar num **encontro** e numa troca poderosa **entre artista, pessoa retratada e espectador**. As motivações e os desejos nunca são realmente claros e as reações a um retrato podem variar enormemente. Enquanto para uns este pode ser explorador, envolvente ou eticamente incerto, para outros pode ser nobre e informado. Estas tensões fazem do retrato segundo Susan Bright, "um dos géneros artísticos mais cativantes" e, também, "um dos mais populares"[221].

Segundo David Bate, após a possibilidade de reprodução de imagens fotográficas, a **fotografia** sofreu um impacto massivo no **retrato**[222]. E se o **retrato fotográfico** sofre, como tudo indica, uma aceleração da sua produção, que o faz tomar um lugar de destaque na produção imagética a partir do século XIX, isso deve-se certamente, como em parte já foi referido, a uma conjuntura que começa a privilegiar a noção de **subjetividade e de indivíduo**, em tensão com a emergência da sociedade de massas.

O **desejo de fotografar** envolve uma economia empírico-transcendental de **poder-conhecimento-sujeito**[223]**,** constituindo-se num **processo** que não opera apenas ao nível da **ideologia (a "ideia" de fotografia)** e em que os seus efeitos não se confinam à **fotografia acabada** e ao que nela **representa.** Trata-se de uma **conjunção de fotógrafo, fotografado, imagem e câmara** que **produz,** mais do que uma mera reorganização do poder à superfície, uma *assemblage* simbiótica e total. De outro modo, se a **fotografia é um mapeamento de corpos no tempo e no espaço,** é também a produção desses corpos e da concepção específica da modernidade do *continuum* do espaço-tempo.

A fotografia, mais do que outro meio, é capaz de exprimir os desejos e as necessidades das **camadas sociais dominantes**, e de interpretar à maneira delas os acontecimentos da vida social. Pois a fotografia, embora estritamente ligada à natureza, tem apenas, segundo Gisèle Freund, uma objetividade fatídica:

[221] BRIGHT, Susan, op. cit., p.19.

[222] BATE, David, op. cit., p.67.

[223] FURTADO, José Afonso; BARATA, Ana, op. cit., p. 26.

"A objetiva, esse olho pretensamente **imparcial**, permite todas as **deformações possíveis da realidade**, já que o carácter da imagem é **determinado,** a cada vez, pelo modo de ver do **operador** e pelas exigências dos seus **mandantes**"[224].

Segundo Bernardo Pinto de Almeida:

"A fotografia virtualizou o mundo. À subjetividade errática do viajante sucedeu a objetividade programada do turista. A fotografia é testemunho de um ter estado que substitui, senão o próprio estar, pelo menos a experiência que conferia a esse estar o sabor de uma aventura. Para que serve então? Precisamente para atestar que o mundo existe como um espaço limitado. Que se conhece até ao ínfimo, até ao íntimo. E até do mais interior do nosso **corpo** possuímos já imagens. As fotografias cumprem, metodicamente, a sua missão de reduzir o mundo à **espessura intersticial da imagem**. De serem ecrãs do mundo. De exorcizar toda a **intimidade**".[225]

Atualmente, a importação de conceitos entre os vários domínios artísticos é hoje prática corrente, e corresponde a uma transmutação das hierarquias e divisões tradicionais dos saberes[226]. O conceito de **performance** é um desses casos, como já tivemos oportunidade de analisar. O facto deste conceito estar sobretudo associado à ideia de **encenação** / desempenho de papéis, aproxima-o hoje de outras técnicas linguísticas e de outras linguagens, como a **fotografia**. O corte produzido pelos enquadramentos e montagens, a modificação que a luz introduz na forma dos objetos, a intervenção a nível das escalas, e, sobretudo, a possibilidade de construir cenários como se de instantes de vida se tratasse, vieram mostrar que a fotografia é, também, e segundo Margarida Medeiros, "um dispositivo propício à reinvenção de papéis".

Esta ideia de "ação" associada à **representação fotográfica** faz-nos compreender a associação, na **fotografia,** entre o **dispositivo encenatório** (falseante e construído) e o **dispositivo capturante** (de ação sobre / dominação).

A técnica fotográfica, ao produzir imagens em contiguidade física com a realidade, veio fornecer um meio ideal para a "**ficcionalidade do Eu**", que se tornaram no centro do retrato e do auto-retrato.

Neste sentido, segundo Margarida Medeiros, é preciso não esquecer que a forma de representação de si ou do outro implica sempre um determinado posicionamento face às

[224] FREUND, Gisèle, op. cit., p.20.

[225] ALMEIDA, Bernardo Pinto de, op. cit., p. 68.

[226] Cf. CARLOS, Isabel – *Performance: ou a arte num lugar incómodo, Dissertação de Mestrado em Comunicação Social,* FCSH, UNL, 1992, p. 81.

questões da **identidade**, e essa aceleração do **retrato**, proporcionada pela **fotografia**, denuncia também uma aceleração da **interrogação sobre si próprio**[227] .

Um outro aspeto salientado por Peggy Phelan é que a reprodução mimética da imagem de si envolve sempre um **desvio** pelo **suposto olhar do outro***:*

"Para nos reconhecermos num retrato (ou num espelho), imitamos a imagem que imaginamos que **outro** vê"[228].

Nesse sentido, a performatividade da fotografia implicaria, indiretamente, uma ideia de presença virtual do **espectador**, **em função do qual a imagem é produzida.** Podemos interpretar esta inevitável passagem pelo **espectador** como uma espécie de "sintoma de ameaça narcísica", na medida em que esse jogo ou antecipação alucinatória perante o **Outro** remete para o sentimento de perda precisamente desse **Outro**, possível fundador de uma autorreferência estável.

Nesse seguimento, para Margarida Medeiros, o **retrato** e o auto-retrato seriam uma forma de repetir uma perda originária, resultante da clivagem do **Eu** de que falava Freud – clivagem entre o Eu e o inconsciente - , e revelando , de forma denegatória, "**a percepção da impossibilidade de coincidência consigo mesmo do sujeito**".[229]

A miscigenação entre realidade e ficção, que é um dos elemento integrante do **Eu** na modernidade, está hoje igualmente muito presente em qualquer **representação de si**. As modulações da imagem do sujeito parecem significar uma tendência para tornar confuso o sentimento de **identidade,** para questionar permanentemente: "quem sou eu?"

Esse facto parece surgir de um sentimento de **descontinuidade do tempo** e da **experiência,** que induz a ruptura permanente com os laços ao mundo exterior, e que é também o sintoma de uma descontinuidade psíquica e afectiva – um traço da cultura do "narcisismo" e do narcisismo dos outros.

O indivíduo **fotografado** revela preocupações não só acerca da sua imagem mas também da forma como os **outros** a vão ler e receber.

Tal como já dizia R. Barthes:

"(...) dependência (...) vivo-a na angústia de uma filiação incerta: **uma imagem – a minha imagem vai nascer;** como irei ser 'parido'?"[230]

[227] MEDEIROS, Margarida, op. cit., p. 59.

[228] PHELAN, Peggy, op. cit., p. 37.

[229] MEDEIROS, Margarida, op. cit., p. 115.

[230] BARTHES, Roland, op. cit., p. 19.

Esta reflexão tem, pois, por objeto mostrar que a valorização da **performatividade da fotografia** se desenvolveu simultaneamente a este **processo** de desestruturação cultural da **identidade** no **retrato**, e de **reestruturação** em parte em função de um certo narcisismo: à medida em que a **imagem fotográfica** é **trabalhada pelo sujeito** cada vez mais no sentido do auto-retrato, esse **retrato acaba por nos anunciar um Outro**, revelando partes do sujeito que tendem para a autodestruição e para o descentramento.

Se, para Nan Goldin, as suas fotografias "provêm de **relações**, não da observação"[231], no cerne do nosso trabalho, através da **negociação**, poderemos dizer que as fotografias acabariam precisamente por 'nascer' de uma mistura destes dois elementos: relações e observação.

Existe uma preocupação base face ao **relacionamento do sujeito com o mundo exterior** e à sua **identidade**. Em todo este **processo**, a **negociação** levou a que se refletisse acerca da **pessoa fotografada** e que se tomasse atenção a este mesmo **processo de transformação do retratado** perante o **dispositivo**, o que se tornaria no cerne da nossa problemática. A **negociação** permitiu que se operasse uma **aproximação** ao individuo **fotografado.** Mas paradoxalmente o **dispositivo** operou o **distanciamento e a transformação**. Existe, da parte do **fotografado**, o desejo de ser imortalizado numa imagem fixa e que essa mesma imagem seja representativa das suas representações.

Segundo Roland Barthes,

"Ao nível imaginário, a fotografia (aquela de que tenho a intenção), representa esse momento deveras subtil em que, a bem dizer, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas essencialmente **um sujeito que sente que se transforma em objeto**: **vivo então uma microexperiência da morte** (do parêntese), torno-me verdadeiramente espectro. O **fotógrafo** sabe isso muito bem e ele próprio receia (nem que seja por razões comerciais) essa morte na qual o seu gesto me vai embalsamar".[232]

Para Pierre Bourdieu, a **fotografia** popular é um culto doméstico (cerimónias institucionais: casamentos, batizados; viagem de férias ou de núpcias), que se inscreve no ritual e tem por função sancionar, consagrar a união familiar. Para ele, nestas cerimónias, as pessoas **querem ser fotografadas** porque a **fotografia realiza a imagem que o grupo faz de si mesma:** o que a câmara regista no seu suporte fotossensível não são propriamente os

[231] GOLDIN, Nan, op. cit., p. 6.

[232] BARTHES, Roland, op. cit., p. 22.

indivíduos enquanto tais, mas os **papéis** que cada um desempenha: pai, mãe, avó, marido, turista.[233]

Do lado do **receptor,** a proliferação imensa de imagens técnicas resulta na predisposição da sociedade para um comportamento mágico programado. Os homens já não decifram as imagens como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de imagens.[234]

Não sabendo mais servir-se das imagens em função do mundo, eles passam a viver em função de imagens, de modo que estas últimas, tradicionalmente encaradas como mapas, se transformam gradativamente aos seus olhos em biombos, cuja função já não é mais representar, mas **mascarar** o mundo. Se há autores, como Lazlo Moholy-Nagy, que defendem a "necessidade de produzir sistematicamente para criar novas relações, devido ao resultado global não ser suficiente"[235], outros autores, como Sontag, apelam à ecologia, não só das coisas reais, mas também das imagens.[236] No capítulo intitulado *Mundo de Imagens*, no livro *Ensaio sobre Fotografia*, Sontag defende que a nossa cultura se tem tornado cada vez mais dependente de imagens. Segundo a autora, os "poderes da fotografia desplatonizaram a nossa compreensão da realidade, impossibilitando cada vez mais a nossa experiência de acordo com a distinção entre imagens e coisas, entre cópias e originais"[237]. *A* necessidade de fotografar, relacionada com o consumismo e a necessidade de reabastecimento, parece surgir, assim, como causa-efeito para a existência de cada vez mais e mais imagens.

Mas, o trabalho da **fotografia**, em certa medida, continua (ou ao menos comunica) esse trabalho de transformação do mundo (Marx), ao mesmo tempo que abre para uma sensação nostálgica de perda do real tal qual ele se configurava antes do emprego da fotografia.

A arte da fotografia consiste precisamente em fazer esquecer que **entre nós e a realidade** se suspende sempre um filtro, que é o **olhar do fotógrafo**, esse artifício e efeito

---

[233] BORDIEU, Pierre – *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie.*Paris: Éditions de Minuit, 1978.

[234] SONTAG, Susan, op. cit., p. 175. Vd. igualmente *"O Mundo das Imagens",* p. 149 – 175, *In* SONTAG, Susan – *Ensaios sobre Fotografia.* Lisboa: Quetzal, 2012, p. 202 e "*Compreender uma Fotografia"* , John Berger, p. 317 – 320 *In* TRACHTENBERG, Alan - *Ensaios sobre Fotografia: de Niépce a Krauss.* Lisboa: Orpheu Negro, 2013, p. 435.

[235] Retirado do ensaio "Fotografia" de Lazlo Moholy-Nagy*, In* RACHTENBERG, Alan - *Ensaios sobre Fotografia: de Niépce a Krauss.* Lisboa: Orpheu Negro, 2013, p.182.

[236] SONTAG, Susan, op. cit., p. 175.

[237] IDEM, *Ibidem*, p. 174.

leva-nos a supor que também nós, **espectadores** dela, teríamos olhado da mesma maneira, teríamos visto as mesmas coisas, "enquadraríamos" do mesmo modo.[238]

Segundo Laura Pannack,

"uma foto é **uma impressão subjetiva**. É o que o **fotógrafo** vê. E por mais que tentemos entrar na pele, no sentimento do objeto ou da situação; por mais que sejamos empáticos, ainda é aquilo que vemos o que transparece nas imagens; é a nossa reação ao tema, e**, no final, todo o corpus do nosso trabalho torna-se um retrato de nós mesmos**.[239]"

Numa última análise, tudo o que fazemos acaba, pois, por revelar um pouco de nós. E aquilo que vemos acaba por ser a imagem daquilo que procuramos; aquilo que fotografamos parece, pois, ser uma síntese daquilo que somos com o que projetamos. E nesse aspecto, um espelho, uma representação de nós próprios.

O desenvolvimento desta investigação e do projeto prático permitiram colocar em evidência a incapacidade estrutural da representação fotográfica em perceber a profundeza através da sua superficialidade. Ainda assim, este trabalho possibilitou as reflexões possíveis através do processo de negociação tornando possível que a situação de dependência, fraqueza e exclusão conferisse o poder paradoxal às pessoas fotografadas de conduzir o jogo, de acertar o ritmo, e de mudar os procedimentos.

Colocar a arte sob a soberania da troca e do diálogo, preparando um lugar ativo para o espetador e orientando o procedimento em direção ao Outro, é, para a arte, um modo de entrar em ressonância com o mundo, de secularizar-se e, até mesmo, de resistir modestamente à exclusão do Outro, ao isolamento, ao individualismo. Mas ao mesmo tempo, solidamente, o mundo trabalha a arte além da sua mais extrema exterioridade: a economia de mercado com os seus mecanismos, as suas estruturas, os seus valores e as suas formas, que reinam sem restrições sobre todo o Ocidente desde o final do século XX. E entre microrresistências e contágios, uma parte da arte é trabalhada e profundamente formatada e estruturada pelo consumo de massas, moda, publicidade, propriedade.

É necessário, pois, uma mudança de postura, um papel interventivo política e socialmente.

Tal como referiu A. Rouillé,

"À imagem pregada na parede, opõe-se a imagem transportada, utilizada rasurada e inserida numa dinâmica social e humana. A imagem não é mais um objeto inerte a ser contemplado ou tam-pouco um instrumento político, por si só. Só quando inserida na ação ou

[238] ALMEIDA, Bernardo Pinto de, op. cit., p. 54-56.

[239] Citação de Marilyn Silverstone, britânica, fotógrafa da Magnum, *In Apud* op. cit. SHORT, Maria, p. 88.

na luta é que ela pode produzir efeitos políticos; só ao ser levada por indivíduos ou grupos é que ela toma vida e, em troca, gera sentido".[240]

Neste sentido, futuramente, pretende-se alargar o leque de pessoas retratadas e aprofundar as relações de proximidade. Pretende-se tornar ainda mais visível as suas existências recorrendo ao factor político. A força política da obra será, pois, o de não encerrar o Outro num papel de espetador. Imagens "feitas para a rua e na rua": não para criticar as instituições artísticas, mas para abrir-se a significações políticas de outra índole.

[240] ROUILLÉ, André, op. cit., p. 429.

Bibliografia

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Imagem da Fotografia.* Lisboa: Relógio D'Água Editores, Abril, 2014.
- ARBUS, Diane – *Diane Arbus Revelations.* [S.l.]: Random House, 2003.
- AUSTIN, John L. – *Quand dire c'est faire (or. "How to do things with words").* Paris: Seuil, 1970.
- BADGER, Gerry - *The Genius of Photography: how photography has changed our lives.* London: Quadrille Publishing, 2010.
- BARTHES, Roland - *A Câmara clara.* Lisboa: Edições 70, Março, 2013.
- BATCHEN, Geoffrey – *Each wild idea: writing, photography, history.* Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 2001.
- BATE, David – *Photography: The Key Concepts.* Oxford, New York: Berg, 2009.
- BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*: *Pequena História da Fotografia*. Lisboa: Relógio D'água, Janeiro de 2012.
- BORDIEU, Pierre – *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie.* Paris: Éditions de Minuit, 1978.
- BRIGHT, Susan - *Art Photography now*. London: Thames and Hudson, 2005.
- BURGIN, Victor – *Thinking Photography.* Londres: Macmillan, 1982.
- CARLOS, Isabel – *Performance: ou a arte num lugar incómodo.* Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, FCSH, UNL, 1992.
- *Cindy Sherman: Retrospective*. London: Thames and Hudson, 1997.
- CLARK, Graham – *The Photograph.* Oxford, New York: Oxford University Press, 1997.
- COTTON, Charlotte – *The Photograph as contemporary art.* London: Thames and Hudson, 2009.
- DELLEUZE, Gilles - *Cinéma 2*: *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.
- DEPARDON, Raymond; SABOURAUD, Frédéric – *Depardon/Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Ministère des Affaires Étrangeres, 1993.
- DICORCIA, Philip-Lorca – *Philip-LorcadiCorcia.* Frankfurt am Main: Kerber, 2013.
- DUBOIS, Philippe - *O Acto fotográfico.* Lisboa: Comunicação & Linguagens, Vega, 1992.
- DUVE, Thierry de; PELENC Arielle; GROYS Boris; CHEVRIER, Jean-François - *Jeff Wall.* London: Phaidon, 2003.
- FERGUSON, Russell; SALVO, Donna De; SLYCE, John - *Gillian Wearing*. London:

Phaidon, 1999.

- FLUSSER, Vilém - *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'água, coleção Mediações, Novembro, 1998.
- FOUCAULT, Michel - *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.* Lisboa: Portugália, 1968.
- FRANK, Robert – *Les Américans.* Paris: Robert Delpire, 1958.
- FREUND, Gisèle – *Fotografia e sociedade.* Lisboa: Vega, 2010.
- FURTADO, José Afonso; BARATA, Ana – *Orientações para a constituição de uma biblioteca básica.* [S.l.]: Centro Português de Fotografia / MC, Junho, 2006.
- GARANGER, Marc - *Femmes algériennes.* Paris: Ed. Contrejour, 1982.
- GERRY, Badger – *The Genius of Photography: how photography has changed our lives.* London: Quadrille Publishing, 2010.
- GOLDBERG, Jim - *Rich and Poor*. [S.l.]: Steidl, 2014.
- GOLDIN, Nan – *The Ballad of Sexual Dependency.* Nova Iorque: Aperture, 1986.
- GREEN, Jonathan – *American Photography: A critical history, 1945 to the present.* New York: H.N Abrams, 1984.
- GUERREIRO, Fernando - *Italian Shoes.* [S.l.]: Edições Vendaval, 2005.
- HACKING, Juliet - *Photography, The whole story.* London: Thames and Hudson, 2012.
- JEFFREY, Ian – *Photography: A concise history.* London: Thames and Hudson, 1981.
- KOZLOFF, Max - *Lone visions, crowded frames: essays on photography.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994.
- KRAUSS, Rosalind – *"Cindy Sherman's gravity: a critical fable".* [S.l.]: Art-forum International, 1993.
- LÉVINAS, E – *Totalidade e Infinito.* Lisboa: Edições 70, 1989.
- LÉVINAS, E. – *Ética e Infinito.* Lisboa: Edições 70, 1988.
- MACHADO, Arlindo – *A Ilusão Especular: Uma Teoria da Fotografia.* São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- MAH, Sergio - *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno.* Lisboa: Edições Colibri 2003.
- MARÍAS, Julián – *História da Filosofia.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich - *Thèses sur Feuerbach*, em "L'idéologie allemande". Paris: Éditions Sociales, 1974.
- MATOS, Francisco Gomes de - *Negociação no trabalho: indicações práticas baseadas na experiência e na teoria.* Rio de Janeiro: CEDEG, 1983.

- MCGINN, Colin – *O carácter da mente: uma introdução à filosofia da mente.* Lisboa: Gradiva, 2011.
- MEDEIROS, Margarida - *Fotografia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- PANOFSKY, Erwin - *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- PÉREZ, David - *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografia en el siglo XXI.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004.
- PHELAN, Peggy – *Unmarked.* Nova Iorque, Londres: Routledge, 1993.
- RACHTENBERG, Alan - *Ensaios sobre Fotografia: de Niépce a Krauss.* Lisboa: Orpheu Negro, 2013.
- ROCHE, Denis – "Entrée des machines", prefácio a *Notre Antéfixe*. Paris: Flamarion, col. Textes 1978; retomado em *Depots de eaooir & de technique,* Paris: Seuil, col. Fiction & Cie., 1980.
- RODRIGUES, Fernando Matos; NEVES, Cristina; COELHO, Luís – *Ilha da Bela-Vista, vol. 2.* Porto: Edições Afrontamento, Novembro, 2014.
- ROUILLÉ, André - *A Fotografia – entre documento e arte contemporânea.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SÁ-CARNEIRO, Mário *de - Indícios de Oiro, 1913-1915.*
- SHORT, Maria – *Contexto e Narrativa em Fotografia.* São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- SONTAG, Susan – *Ensaios sobre fotografia.* Lisboa: Quetzal, 2012.
- SOTH, Alec - *From here to there: Alec Soth's America.* Minneapolis, Minnesota: Walker Art Center, 2010.
- SYNNOTT, Anthony - *The Body Social. Symbolism, Self and Society.* Londres, Nova Iorque: Routledge, 1993.
- SZARKOWSKI, John – *Photography until now.* New York: The Museum of Modern Art, 1989.
- TAGG, John - *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories.* London: Mcmillan, 1988.
- *Walker Evans.* New York: The Museum of Modern Art, 1971.
- ZAJDSZNAJDER, Luciano – *Teoria e prática da negociação: Política da Negociação.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

Bibliografia – periódicos

- HERS, François - *"Reportage nº 9 avec Evelyne Feingold*". *In Education 2000, nº 17* (L'expérience photographique), Paris, 1980.
- MOLDER, Jorge – *Entrevista ao Jornal "Público", 1995. In ""Zoom*", 6 de Junho de 1995.
- SHORE, Stephen - *Fotografar é fazer um pequeno mundo que o espetador pode explorer.* Entrevista concedida a Kathleen Gomes. Jornal Público. (17-10-2005), p. 38-39.

Bibliografia – Internet

- "Negociação, Habilidade Imprescindível na formação do Administrator". *In http://www.angrad.org.br/_resources/files/_modules/producao/producao_492_20121205183 4228e9c.pdf* (21.03.2015).
- A.S.X. – Walker Evans. *In http://www.americansuburbx.com/2013/05/walker-evans-many-are-called-1938.html* (19.05.2015).
- Amon Carter: Museum of American Art – Richard Avedon. *In http://www.cartermuseum.org/artworks/290* (28.05.1015).
- Art Museum collection – "There is Nothing There", Kateřina Šedá. *In http://artmuseum.pl/en/kolekcja/praca/seda-katerina-tam-nic-nie-ma-gra-dla-nieograniczonej-ilosci* (25.08.2015).
- Art Photo Collector – Rineke Dijkstra. *In http://www.artphotocollector.com/post/16560329653/i-think-i-found-a- language-how-to-show-things* (28.05.2015).
- Artes Magazine - Rineke Dijkstra. *In http://www.artesmagazine.com/2013/09/14291/* (28.05.2015).
- Artnet – Nan Goldin. *In http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/kathleen-at-bowery-bar-lZka41VK9a0jHyrLzmzRJg2* (13.07.15).
- Artnet – P.-L. diCorcia. *In http://www.artnet.com/artists/philip-lorca-dicorcia/* (25.08.2015).
- Artnet – Zhan Huan. *In https://www.artnet.com/auctions/artists/zhang-huan/to-raise-the-water-level-in-a-fish- pond-waterchild-3* (25.08.2015).
- ARTSY – art work: Nan Goldin. *In https://www.artsy.net/artwork/nan-goldin-french-chris-on-the-convertible* (13.07.15).

- BBC News – “Czechs rediscover village charms”. *In http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4947224.stm* (25.08.2015).
- Bertian van Manen – Books. *In http://www.bertienvanmanen.nl/pages/lsdbwgbook.html?fadearoundpreset=cover4* (28.05.2015).
- Bint photobooks on Internet: an interview with Bertian van Manen Photography. *In http://bintphotobooks.blogspot.pt/2009/07/rotating-gallery-features-wor.html* (28.05.2015).
- Blog: O "Eu", O "Eu Social" e o "Eu Sociológico". *In http://eusociologico.blogspot.pt/2013/03/o-eu-o-eu-social-e-o-eu-sociologico-que.html* (25.11.2015).
- Cascoprojects - Kateřina Šedá exhibition. *In http://gdr.cascoprojects.org/User/Exhibition-Works-TheresNothingThere* (25.08.2015).
- Certainly Curious - Drugs, Sex, Art: Nan Goldin. *In https://mjtexplorer.wordpress.com/2011/08/21/drugs-sex-art- nan-goldin/* (13.07.15).
- Domus Web – Acting as a director: Kateřina Šedá. *In http://www.domusweb.it/en/interviews/2011/01/16/acting-as-a-director-katerinaseda.html* (28.08.2015).
- Eyes in Progress – Lise Sarfati. *In http://www.eyesinprogress.com/5303/workshop-lise-sarfati.html* (28.05.2015).
- Fraction Magazine – Rich and Poor, Jim Goldberg. *In http://www.fractionmagazine.com/rich-and- poor/* (13.07.2015).
- Fraenkel Gallery – Katty Grannan. *In https://fraenkelgallery.com/portfolios/sugar-camp-road* (28.05.2015).
- Fraenkel Gallery – Ralph Eugene Meatyard. *In https://fraenkelgallery.com/publications/dolls-and-masks* (25.08.2015).
- Franco Soffiantino - Kateřina Šedá. *In http://www.francosoffiantino.com/eng/artists/kate344inaed/3fcd963d11838e6aeacac90d76f67030/projects/there-is-nothing-there/6c4526b5056aff5f6b9a0753181ed55e/* (25.08.2015).
- GUP Magazine – “Getting close by moving far: an interview with Bertian van Manen”. *In http://www.gupmagazine.com/articles/getting-close-by-moving-far-an-interview-with-bertien-van-manen* (28.05.2015).
- Hello Fire Child – Nan Goldin. *In http://hellofirechild.com/photographer-profile-nan-goldin-nsfw/* (13.07.15).
- Historical Treasures of Westchester County – John William Draper. *In*

http://www.westchesterarchives.com/HT/muni/hastings/jwDraper.html (19.05.2015).

- Luminous-Lint: Photography: History, Evolution and Analysis – André Adolphe Eugène Disdéri. *In http://www.luminous-lint.com/app/image/138510383138334868591664272/* (19.05.2015).
- MoMA – Nan Goldin. *In http://www.moma.org/collection/artists/7532* (13.07.15).
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia - *Philip-Lorca diCorcia. In http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/brent-booth-21-years-old-des-moines-iowa-30* (25.08.2015).
- National Galleries of Scotland - Online collection – Robert Adamson & David Octavius Hill. *In https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/h/artist/david-octavius-hill/object/two-newhaven-fishwives-perhaps-mrs-elizabeth-johnstone-hall-on-the-right-pgp-ha-328* (19.05.2015).
- National Galleries of Scotland – August Sander. *In https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/s/artist/august-sander/object/three-generations-of-the-family-1912-al00013* (19.05.2015).
- National Portrait Gallery – Alec Soth. *In http://npg.si.edu/exhibit/feature/soth.html* (28.05.2015).
- NY: Horizon Press, 1966. Editado por Nathan Lyons. *In http://www.photoeye.com/auctions/citation.cfm?id=3038* (25.08.2015).
- Online BBC, Genius of Photography – Cindy Sherman. *In http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/sherman.shtml (25.08.2015).*
- Página Facebook do Movimento *"Uma Vida como a Arte". In https://www.facebook.com/umavidacomoaarte/?pnref=story.unseen-section*
- Página oficial – Les Krims. *In http://www.leskrims.com/leskrims2.html* (25.08.2015).
- Pinterest – Lise Sarfati. *In https://pt.pinterest.com/pin/270849365064576885/* (28.05.2015).
- Pinterest – Richard Avedon. *In https://pt.pinterest.com/arielcipoloni/in-the-american-west-richard-avedon/* (28.05.2015).
- Pleasure Photo – Lise Sarfati. *In https://pleasurephoto.wordpress.com/tag/lise-sarfati/* (28.05.2015).
- SEESAW online Magazine – Interview: 'Open See' – in conversation with Jim Goldberg, 2011, by Aaron Schuman. *In http://www.seesawmagazine.com/jimgoldberginterview/jimgoldberginterview.html* (13.07.2015).

- Site oficial de Alec Soth. *In http://alecsoth.com/photography/* (28.05.2015).
- Site oficial de Lise Sarfati. *In http://www.lisesarfati.com* (28.05.2015).
- Site oficial de Nick Waplington. *In http://www.nickwaplington.org*.
- Site Oficial de Zhang Huan. *In http://www.zhanghuan.com/ShowWorkContent.asp?id=39&iParentID=21&mid=1*
- The Farmers Museum – Walker Evans. *In http://www.farmersmuseum.org/node/1530* (19.05.2015).
- The Metropolitan Museum of Art – The collection Online – Julia Margaret Cameron. *In http://www.metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7b79EB91E1-D244-4348-A0E6-16A692A72049%7d&oid=267426&pkgids=220&pg=2&rpp=20&pos=24&ft=** (19.05.2015).
- The Morning news – Lise Sarfati. *In http://www.themorningnews.org/gallery/a-russian-poem* (28.05.2015).
- The Working class in the UK within art: 1976-2014 – *Nick Waplington. In http://ruthmadelinewhite.tumblr.com* (14.10.2015).
- TIME - High and Low: Jim Goldberg's Works in Progress. *In http://time.com/47371/high-and-low-jim-goldbergs-works-in-process/* (13.07.2015).
- Vimeo – Tulsa, Larry Clark. *In https://vimeo.com/34595852* (13.07.15).
- Visible Proofs – Forensic Views of the Body – Bertillon. *In https://www.nlm.nih.gov/visibleproofs/exhibition/views.html* (19.05.2015).
- Walker Art Center – Cindy Sherman. *In http://www.walkerart.org/magazine/2012/cindy-sherman-walker-art-center* (25.08.2015).
- Yancey Richardson Gallery – Bertian van Manen. *In http://www.yanceyrichardson.com/artists/bertien-vanmanen/index.html?page=1&work_id=359* (28.05.2015).
- YouTube - Kateřina Šedá: "*There is Nothing there" (2003). In https://www.youtube.com/watch?v=6UemEF1Nojg* (25.08.2015).

APÊNDICE











- *A Bittersweet Journey,* 18 de Julho de 2015, CN. [241]

Exposição final de Mestrado – CPF - , inserida em mostra coletiva.

[241] Mediante o espaço disponibilizado, optou-se pela seleção de 5 imagens da série deste projeto. Esta exposição é anterior às ideias descritas para uma nova exposição - Vd p.149-156.