**ANTÓNIO JOSÉ DE JESUS MARTINS ALVES**

# O RETRATO FOTOGRÁFICO – MEDIA E ARTE

**Orientador: Professor Doutor José Gomes Pinto**

**Universidade Lusófona do Porto e Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias**

**Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação**

**Porto**

**2020**

**ANTÓNIO JOSÉ DE JESUS MARTINS ALVES**

UNIVERSIDADE
LUSÓFONA
DO PORTO

# O RETRATO FOTOGRÁFICO – MEDIA E ARTE

Tese apresentada para a obtenção do Grau de Doutor no Curso de Doutoramento em Arte dos Media, diploma conjunto conferido pela Universidade Lusófona do Porto e pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Júri - Presidente: Prof.ª Doutora Isabel Babo

Vogais: Prof.º Doutor Luís Mendonça e Prof.ª Doutora Soraya Varandas

Orientador: Prof.º Doutor José Gomes Pinto

Data da defesa: 24/07/2020

**Universidade Lusófona do Porto e Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias**

**Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação**

Doutoramento realizado ao abrigo da bolsa de investigação COFAC I-D

**Porto**

**2020**

É autorizada a reprodução integral desta tese/dissertação apenas para efeitos de investigação, mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete.

O autor da tese/dissertação

(António José de Jesus Martins Alves)

**AGRADECIMENTOS**

Esta dissertação é o resultado de um esforço individual, de solitárias horas mas também de companheirismo e colaboração. Assim, manifesto a minha sincera gratidão a todos os que me apoiaram, de diferentes modos, na sua realização.

Agradeço principalmente à minha família por acreditarem em mim e pelo apoio incondicional.

Ao meu orientador Professor Doutor José Gomes Pinto, pelos seus contributos, motivação e paciência, desde que iniciei este projecto.

E, por último, à Universidade Lusófona do Porto e aos professores do programa de doutoramento em Arte dos Media, pelos conhecimentos que me transmitiram.

## O RETRATO FOTOGRÁFICO E OS NOVOS MEDIA

**Resumo:**

Propomo-nos elaborar uma investigação de âmbito teórico que se centra na relação entre o Retrato, os novos media e as diversas representações visuais da identidade na contemporaneidade, com particular enfoque no retrato fotográfico. Este estudo foi realizado no quadro de uma exploração da dicotomia objectividade-ficção, incidindo no desenvolvimento dos vários media ao longo da história do Retrato, da pintura à fotografia, concluindo com os novos media digitais.

**Palavras-chave:**

Retrato fotográfico, novos media, identidade, objectividade, ficção

**Abstract:**

We propose to develop a theoretical research that focuses on the relationship between the Portrait, the new media and the various visual representations of identity in contemporaneity, with particular focus on the photographic portrait. This study was realized as part of an exploration of the objectivity-fiction dichotomy, focusing on the development of several media throughout the history of Portrait, from painting to photography, concluding with the new digital media.

**Keywords:**

Photographic portrait, new media, identity, objectivity, fiction

# ÍNDICE

## ÍNDICE

**RESUMO / ABSTRACT** 3

**INTRODUÇÃO** 18

**CAPÍTULO 1 - O RETRATO ANTES DA FOTOGRAFIA** 24

1.1 - DA ANTIGUIDADE À IDADE MÉDIA 25

1.2 - DO PERÍODO RENASCENTISTA AO SÉCULO XIX 33

**CAPÍTULO 2 - O RETRATO FOTOGRÁFICO OBJECTIVO** 45

2.1 - A TRADIÇÃO REALISTA: CONTRIBUTOS E PIONEIROS 46

2.1.1 - O retrato fotográfico no século XIX: previsibilidade e repetição 46

2.1.2 - Excepção à regra: Félix Nadar 59

2.2 - A FOTOGRAFIA DIRECTA NO SÉCULO XX 72

2.2.1 - A recusa do pictorialismo. A linguagem objectiva de Paul Strand 72

2.2.2 - August Sander: *Homens do Século XX* 77

2.2.3 - O rosto da humanidade em Dorothea Lange e Cartier-Bresson 93

2.2.4 - Richard Avedon e Diane Arbus: o legado realista 104

2.3 - O RETRATO FOTOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO E O CULTO DO REAL 114

2.3.1 - Nan Goldin: retratos de um círculo íntimo 114

2.3.2 - Thomas Ruff: a arte e os códigos da fotografia de identificação 127

2.3.3 - Rineke Dijkstra: momentos transitórios do ser humano 133

2.3.4 - Charles Fréger: entre o indivíduo e a comunidade 143

**CAPÍTULO 3 - O RETRATO FOTOGRÁFICO FICCIONADO** 166

3.1 - A TRADIÇÃO FICCIONAL: CONTRIBUTOS E PIONEIROS 167

3.1.1 - Alegorias teatralizadas: Julia Margaret Cameron 167

3.1.2 - Pictorialismo: A fotografia como manipulação da realidade 174

3.2 - AS VANGUARDAS HISTÓRICAS E O RETRATO FOTOGRÁFICO 181

3.2.1 - Dinamismo e fragmentação: Cubismo, Futurismo e Dadaísmo 181

3.2.2 - A Nova Visão: Construtivismo e Bauhaus 196

3.2.3 - *Je ne vois pas la cachée dans la forêt*: retratos surrealistas 228

3.3 - RETRATO E FOTOGRAFIA: FICÇÕES CONTEMPORÂNEAS 240

3.3.1 - A fotografia e a arte: jogos conceptuais 240

3.3.2 - Jeff Wall: novas práticas ficcionais, entre produção e pós-produção 254

3.3.3 - Philip-Lorca diCorcia: ligações entre fotografia e cinema 289

**CAPÍTULO 4 - O RETRATO NA ERA DIGITAL** 308

4.1 - PROBLEMÁTICAS DOS NOVOS CONTEXTOS MEDIAIS 309

4.2 - O RETRATO E A IMAGEM DIGITAL 314

**CONCLUSÃO** 324

**BIBLIOGRAFIA** 345

**ANEXOS** I

# ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Akhenaton, escultura egípcia, c.1350 Ac (pp. 25 e III)

Figura 2 – Zeus, escultura grega, c. 460 A.C. (pp. 28 e IV)

Figura 3 – César Augusto, escultura romana, c. 19 A.C. (pp. 29 e V)

Figura 4 – S. Martini, *Saint Louis de Toulouse coroando Robert d'Anjou*, c. 1317 (pp. 30 e VI)

Figura 5 – Rafael, *Retrato de Baldassare Castiglione*, 1514-15 (pp. 33 e VII)

Figura 6 – Bronzino, *Retrato de um jovem*, c.1530 (pp. 36 e VIII)

Figura 7 – Rembrandt, *Herman Doomer*, 1640 (pp. 36 e IX)

Figura 8 – G. Lundberg, *Retrato de François Boucher*, 1741 (pp. 38 e X)

Figura 9 – Ingres, *Retrato de Louis-François Berton*, 1832 (pp. 40 e XI)

Figura 10 – E. Delacroix, *Auto-retrato com colete verde*, 1837 (pp. 41 e XII)

Figura 11 – G. Courbet, *Uma dama espanhola*, 1855 (pp. 43 e XIII)

Figura 12 – C. Reutlinger, *Ingres*, c. 1860 (pp. 46 e XIV)

Figura 13 – A. Disderi, carte-de-visite, c. 1860 (pp. 55 e XV)

Figura 14 – A. Disderi, “mosaico” fotográfico, c. 1860 (pp. 56 e XV)

Figura 15 – F. Nadar, *Charles Baudelaire*, c. 1855 (pp. 59 e XVI)

Figura 16 – F. e P. Nadar, *Eugène Chevreuil*, in *Le Journal illustré*, 1886 (pp. 70 e XVI)

Figura 17 – P. Strand, *Young Boy, Gondeville, Charente, France*, 1951 (pp. 72 e XVII)

Figura 18 – P. Strand, *Blind Woman*, 1916 (pp. 74 e XVIII)

Figura 19 – A. Sander, *Konditormeister [Mestre pasteleiro]*, 1928 (pp. 77 e XIX)

Figura 20 – D. Langue, *Mãe Migrante*, 1936 (pp. 93 e XX)

Figura 21 – H. Cartier-Bresson, *Henri Matisse*, 1944 (pp. 96 e XXI)

Figura 22 – R. Avedon, retrato de 1980 da série *In the American West* (pp. 104 e XXI)

Figura 23 – D. Arbus, *Child with a Toy Hand Grenade, N.Y.C.*, 1962 (pp. 110 e XXIII)

Figura 24 – N. Goldin, *Variety #7*, 1983 (pp. 114 e XXIV)

Figura 25 – T. Ruff, *Porträt (J. Röing)*, 1988 (pp. 127 e XXV)

Figura 26 – R. Dijkstra, retrato da série *Toureiros*, 1996 (pp. 133 e XXVI)

Figura 27 – C. Fréger, retrato da série *Pólo Aquático*, 2000 (pp. 143 e XXVII)

Figura 28 – J. M. Cameron, *O girassol*, c. 1866 (pp. 167 e XXVIII)

Figura 29 – G. Käsebier, *Stieglitz*, 1902, goma bicromatada (pp. 174 e XXIX)

Figura 30 – E. Steichen, *Henri Matisse*, fotogravura, 1909 (pp. 178 e XXX)

Figura 31 – E. Steichen, *Rodin*, fotogravura, c. 1902-03, (pp. 179 e XXXI)

Figura 32 – R. Demachy, *Severity*, impressão halftone, 1903 (pp. 180 e XXXI)

Figura 33 – R. Hausmann, *ABCD (Self-portrait)*, 1923-24 (pp. 181 e XXXII)

Figura 34 – A. G. Bragalia & A. Bragalia, *L'inchino [A vénia]*, 1911 (pp. 183 e XXXIII)

Figura 35 – G. Sansoni [Tato], *Fotoritratto Futurista*, 1934 (pp. 184 e XXXIV)

Figura 36 – Autor desconhecido, *Five-Way Portrait of Marcel Duchamp*, 1917 (pp. 185 e XXXV)

Figura 37 – M. Ray e M. Duchamp, *Rrose Sélavy*, 1921 (pp. 185 e XXXV)

Figura 38 – M. Ray e M. Duchamp, *Tonsure*, 1921 (pp. 186 e XXXVI)

Figura 39 – M. Duchamp, *Wanted: $ 2,000 Reward*, 1923 (pp. 187 e XXXVII)

Figura 40 – M. Duchamp, *Monte Carlo Bond*, 1924 (pp. 187 e XXXVIII)

Figura 41 – R. Hausmann, *O crítico de Arte*, 1919 (pp. 188 e XXXIX)

Figura 42 – J. Heartfield, capa do livro de K. Tucholsky, *Deutschland, Deutschland, über alles*, 1929 (pp. 190 e XL)

Figura 43 – H. Höch, *A Bela Rapariga*, 1920 (pp. 191 e XLI)

Figura 44 – R. Hausmann, *Tatlin em Casa*, 1920 (pp. 194 e XLII)

Figura 45 – G. Klutsis, cartaz, 1927 (pp. 196 e XLIII)

Figura 46 – A. Rodchenko, contra-capa de livro de V. Mayakovsky, 1926 (pp. 197 e XLIV)

Figura 47 – A. Rodchenko, *Knigi* [*Livros*], cartaz, 1924 (pp. 198 e XLV)

Figura 48 – A. Rodchenko, *Osip Brik*, 1924 (pp. 199 e XLVI)

Figura 49 – A. Rodchenko, retratos em anúncio da revista *Novy Lef*, 1927 (pp. 199 e XLVII)

Figura 50 – A. Rodchenko, *Jovem pioneiro*, 1928 (pp. 200 e XLVIII)

Figura 51 – El Lissitzky, *Hans Arp*, 1924 (pp. 201 e XLIX)

Figura 52 – El Lissitzky, capa de livro de I. Selvinsky, 1928 (pp. 201 e L)

Figura 53 – El Lissitzky, *O Construtor*, 1924 (pp. 202 e LI)

Figura 54 – El Lissitzky, *Kurt Schwitters*, 1924 (pp. 203 e LII)

Figura 55 – V. Stepanova, *Estejam prontos!*, 1932 (pp. 205 e LIII)

Figura 56 – V. Stepanova, capa da revista *Fotografia Soviética*, Janeiro de 1927 (pp. 206 e LIV)

Figura 57 – I. Stenberg, cartaz de *O Décimo Primeiro Ano* (1928), de D. Vertov (pp. 207 e LV)

Figura 58 – I. Stenberg, capa da revista *Campo Vermelho*, nº 19, 1928 (pp. 208 e LVI)

Figura 59 – I. Stenberg, imagem no catálogo da exposição *Pressa*, 1928 (pp. 209 e LVII)

Figura 60 – S. Semenov-Menes, cartaz do filme *Turksib* (1929), de V. Turin (pp. 209 e LVII)

Figura 61 – P. Galadzhev, estudo para capa de livro de V. Shklovskii, 1927 (pp. 210 e LVIII)

Figura 62 – S. Telingater, capa de livro de S. Kirsakov, 1930 (pp. 211 e LIX)

Figura 63 – V. Kulagina, *Dia internacional da mulher trabalhadora*, 1931 (pp. 212 e LX)

Figura 64 – V. Kulagina, capa da revista *Campo Vermelho*, nº 12, 1930 (pp. 213 e LXI)

Figura 65 – G. Klutsis, *Reconstrução Socialista*, 1927 (pp. 214 e LXII)

Figura 66 – G. Klutsis, *Sob a bandeira de Lenine na Construção Socialista*, 1930 (pp. 214 e LXIII)

Figura 67 – G. Klutsis, *A victória do Socialismo está garantida*, 1932 (pp. 215 e LXIV)

Figura 68 – L. Moholy-Nagy, *A Lei das Séries*, 1925 (pp. 217 e LXV)

Figura 69 – L. Moholy-Nagy, *Bauhausbucher 11*. Munique: A. Langen, 1927 (pp. 218 e LXVI)

Figura 70 – W. Ruge, cartaz da exposição *Film und Foto*, 1929 (pp. 219 e LXVII)

Figura 71 – W. Gräff, *Eis o novo Fotógrafo*!, 1929 (pp. 220 e LXVIII)

Figura 72 – L. Moholy-Nagy, *Cabeça*, impressão positiva, c. 1926 (pp. 221 e LXIX)

Figura 73 – L. Moholy-Nagy, *Cabeça*, impressão negativa, c. 1926 (pp. 221 e LXX)

Figura 74 – H. Bayer, *Perfil frontal*, 1929 (pp. 221 e LXXI)

Figura 75 – H. Bayer, *A linguagem das cartas*, 1931 (pp. 221 e LXXII)

Figura 76 – H. Bayer, *Humanamente impossível*, 1932 (pp. 222 e LXXIII)

Figura 77 – P. Citröen, *retrato do portfólio Alannah*, 1928 (pp. 223 e LXXIV)

Figura 78 – M. Brandt, *Sem título (com Anna May Wong)*, 1929 (pp. 224 e LXXV)

Figura 79 – L. Moholy, *László Moholy-Nagy*, 1925-26 (pp. 225 e LXXVI)

Figura 80 – F. Henri, *Composição de retrato (Margarete Schall)*, 1928 (pp. 226 e LXXVII)

Figura 81 – G. Muche, *Auto-retrato*, 1921-22 (pp. 227 e LXXVIII)

Figura 82 – R. Magritte, *Je ne vois pas la cachée dans la forêt*, 1929 (pp. 228 e LXXIX)

Figura 83 – M. Ray, *André Breton*, c. 1930 (pp. 229 e LXXX)

Figura 84 – A. Breton, *O amo das estrelas*, 1938 (pp. 229 e LXXXI)

Figura 85 – M. Ray, *Auto-retrato com uma câmara fotográfica*, 1931 (pp. 230 e LXXXII)

Figura 86 – S. Dalí, *O fenómeno da êxtase*, 1933 (pp. 231 e LXXXIII)

Figura 87 – H. Bellmer, *A boneca*, 1934 (pp. 232 e LXXXIV)

Figura 88 – M. Ray, *O Cabide*, 1920 (pp. 233 e LXXXV)

Figura 89 – M. Ray, *Mulher Adormecida*, 1929 (pp. 234 e LXXXVI)

Figura 90 – M. Ray, *Dora Maar*, 1936 (pp. 234 e LXXXVI)

Figura 91 – A. Kertész, *Distorção nº 51*, 1933 (pp. 235 e LXXXVII)

Figura 92 – Brassaï, *A madame Bijou, Bar de la Lune*, Paris, 1932 (pp. 236 e LXXXVIII)

Figura 93 – R. Magritte, *Sem título*, 1928 (pp. 237 e LXXXIX)

Figura 94 – R. Ubac, *Retrato de uma mulher*, 1933 (pp. 238 e XC)

Figura 95 – M. Tabard, *Solarização nº 1*, 1932 (pp. 238 e XCI)

Figura 96 – J.-A. Boiffard, *Máscara de Carnaval*, 1930 (pp. 238 e XCI)

Figura 97 – C. Cahun, *Henri Michaux*, 1925 (pp. 238 e XCII)

Figura 98 – K. Arnatt, *A Arte como acto de retracção*, 1971 (pp. 240 e XCIII)

Figura 99 – A. Warhol, *Marilyn Laranja*, 1964 (pp. 241 e XCIV)

Figura 100 – A. Warhol, *Ethel Scull 36 vezes*, 1963 (pp. 242 e XCIV)

Figura 101 – A. Warhol, *Os treze homens mais procurados*, 1964 (pp. 243 e XCV)

Figura 102 – C. Close, *Phil*, 1969 (pp. 244 e XCVI)

Figura 103 – B. Nauman, *Auto-retrato como uma fonte*, 1966-67 (pp. 246 e XCVII)

Figura 104 – M. Snow, *Autorização*, 1969 (pp. 246 e XCVIII)

Figura 105 – D. Huebler, *Obra variável nº 44*, 1971 (pp. 247 e XCIX)

Figura 106 – K. Arnatt, *Trouser-Word Piece*, 1972 (pp. 248 e XCIX)

Figura 107 – L. Samaras, *Foto-transformação*, 1973 (pp. 249 e C)

Figura 108 – V. Burgin, *Posse*, 1976 (pp. 250 e CI)

Figura 109 – D. Appelt, *Mancha no espelho*, 1978 (pp. 251 e CII)

Figura 110 – J. Stezaker, *O Voyeur*, 1979 (pp. 251 e CII)

Figura 111 – J. Wall, *Boy on TV (from Eviction Struggle)*, 1989 (pp. 254 e CIII)

Figura 112 – J. Wall, *Young Workers*, 1978-83 (pp. 258 e CIV)

Figura 113 – J. Wall, *Movie Audience*, 1979 (pp. 259 e CIII)

Figura 114 – J. Wall, *Picture For Woman*, 1979 (pp. 259 e CV)

Figura 115 – J. Wall, *Double Self-Portrait*, 1979 (pp. 262 e CV)

Figura 116 – J. Wall, *Stereo*, 1980 (pp. 262 e CVI)

Figura 117 – J. Wall, *Woman and Her Doctor*, 1980-81 (pp. 263 e CVI)

Figura 118 – J. Wall, *Backpack*, 1981-82 (pp. 263 e CVII)

Figura 119 – J. Wall, *Milk*, 1984 (pp. 264 e CVII)

Figura 120 – J. Wall, *Abundance*, vista parcial, 1985 (pp. 266 e CVIII)

Figura 121 – J. Wall, *The Smoker*, 1986 (pp. 266 e CIX)

Figura 122 – J. Wall, *The Thinker*, 1986 (pp. 267 e CIX)

Figura 123 – J. Wall, *The Guitarist*, 1987 (pp. 268 e CX)

Figura 124 – J. Wall, *The Quarrel*, 1988 (pp. 268 e CX)

Figura 125 – J. Wall, *Children*, 1989 (pp. 269 e CXI)

Figura 126 – J. Wall, *The drain*, 1989 (pp. 270 e CXII)

Figura 127 – J. Wall, *The Arrest*, 1989 (pp. 271 e CXIII)

Figura 128 – J. Wall, *Adrian Walker*, 1992 (pp. 272 e CXIII)

Figura 129 – J. Wall, *In the Public Garden*, 1993 (pp. 274 e CXIV)

Figura 130 – J. Wall, *Insomnia*, 1994 (pp. 275 e CXIV)

Figura 131 – J. Wall, *Untangling*, 1994 (pp. 276 e CXV)

Figura 132 – J. Wall, *Man in Street*, 1995 (pp. 277 e CXV)

Figura 133 – J. Wall, *Torso*, 1997 (pp. 279 e CXVI)

Figura 134 – J. Wall, *Volunteer*, 1996 (pp. 280 e CXVII)

Figura 135 – J. Wall, *After 'Invisible Man' by Ralph Ellison*, 1999-2000 (pp. 282 e CXVIII)

Figura 136 – J. Wall, *Tattoos and Shadows*, 2000 (pp. 283 e CXVIII)

Figura 137 – J. Wall, *Young Men Wet with Rain*, 2011 (pp. 284 e CXIX)

Figura 138 – J. Wall, *Summer Afternoons*, 2013 (pp. 284 e CXX)

Figura 139 – J. Wall, *Monologue*, 2013 (pp. 285 e CXX)

Figura 140 – J. Wall, *Weightlifter*, 2015 (pp. 286 e CXXI)

Figura 141 – J. Wall, *Mother of pearl*, 2016 (pp. 286 e CXXII)

Figura 142 – J. Wall, *Pair of Interiors*, 2018 (pp. 287 e CXXII)

Figura 143 – P.-L. DiCorcia, *Marylin; 28 Years Old; Las Vegas; $30*, 1990 (pp. 289 e CXXIII)

Figura 144 – P.-L. DiCorcia, *Mario* (1981), da série *Family and Friends* (pp. 290 e CXXIII)

Figura 145 – P.-L. DiCorcia, *Brent Booth; 21 years old; Des Moines; $30*, 1991 (pp. 291 e CXXIV)

Figura 146 – P.-L. DiCorcia, *Roy, "in his twenties", Los Angeles, $30*, 1990 (pp. 292 e CXXIV)

Figura 147 – P.-L. DiCorcia, *Eddie Anderson; 21 Years Old; Houston; $20*, 1990 (pp. 292 e CXXV)

Figura 148 – P.-L. DiCorcia, *Ralph Smith, 21 years old, Florida, $25*, 1992 (pp. 293 e CXXV)

Figura 149 – P.-L. DiCorcia, *New York*, 1993, da série *Streetwork*, 1993-99 (pp. 294 e CXXVI)

Figura 150 – P.-L. DiCorcia, *Head #4*, 2000 (pp. 296 e CXXVI)

Figura 151 – P.-L. DiCorcia, *Heads*, exposição na galeria Pace/MacGill, 2001 (pp. 297 e CXXVII)

Figura 152 – P.-L. DiCorcia, W, September 1997 #9, 1997, em W, 1997-2001 (pp. 297 e CXXVII)

Figura 153 – P.-L. DiCorcia, *New York City (Bruce and Ronnie, 1982)*, 2003 (pp. 298 e CXXVIII)

Figura 154 – P.-L. DiCorcia, *DeBruce*, 1999, da série *Storybook Life*, 2003 (pp. 299 e CXXVIII)

Figura 155 – P.-L. DiCorcia, *Lucky Thirteen*, 2004 (pp. 300 e CXXIX)

Figura 156 – P.-L. DiCorcia, *W. Everlove; 26 years old; Stockholm; $40*, 1991 (pp. 301 e CXXX)

Figura 157 – P.-L. DiCorcia, *W, Sept. 1999, #13*, 1999, série *Eleven*, 1997-08 (pp. 301 e CXXX)

Figura 158 – P.-L. DiCorcia, *W, March 2000, #3*, 2000, série *Eleven*, 1997-08 (pp. 302 e CXXXI)

Figura 159 – P.-L. DiCorcia, *Lynn and Shirley*, 2008, série *East of Eden*, 2008-15 (pp. 303 e CXXXI)

Figura 160 – P.-L. DiCorcia, *Abraham*, 2010, série *East of Eden*, 2008-15 (pp. 303 e CXXXII)

Figura 161 – P.-L. DiCorcia, *Cain and Abel*, 2013, série *East of Eden*, 2008-15 (pp. 304 e CXXXII)

Figura 162 – P.-L. DiCorcia, *Genesis*, 2015, série *East of Eden*, 2008-15 (pp. 304 e CXXXIII)

Figura 163 – P.-L. DiCorcia, *Iolanda*, 2011, da série *East of Eden*, 2008-15 (pp. 305 e CXXXIII)

Figura 164 – N. Burson, *Warhead I*, 1982 (pp. 316 e CXXXIV)

Figura 165 – P. Radisic, *Casal 8-5-82*, 1982 (pp. 317 e CXXXIV)

Figura 166 – K. Cottingham, *Retratos fictícios*, 1992 (pp. 317 e CXXXV)

Figura 167 – T. Kalman, *O que aconteceria se…*, 1993 (pp. 318 e CXXXVI)

Figura 168 – D. Lee, *Manimals*, 1993 (pp. 319 e CXXXVII)

Figura 169 – M. Sylvander, *La fautive*, 1995 (pp. 319 e CXXXVII)

Figura 170 – Aziz + Cucher, *Mary*, 1995 (pp. 320 e CXXXVIII)

# INTRODUÇÃO

Falar do retrato significa considerar a representação da figura humana, os diversos modos de ver e pensar o homem num determinado espaço e tempo. Tema privilegiado da fotografia, este género rapidamente se tornou uma prática fotográfica importante, informando sobre os diferentes indivíduos que constituem um grupo ou uma classe social, sobre os seus hábitos de vida e as suas atitudes em sociedade. Seja como documento ou ferramenta de expressão pessoal, o retrato manteve-se até hoje no centro de diversas problemáticas que não se enquadram apenas no espaço discursivo da fotografia mas num âmbito social e artístico mais amplo.

Quando estamos perante um retrato perguntamo-nos: quem é representado, como e porquê? De facto, muitos fotógrafos e artistas reflectiram profundamente sobre estas questões. O resultado dessas análises foi expresso em contributos que marcaram a história da fotografia e a história da arte até aos nossos dias, assim representando diversas problemáticas relativas à unidade e fragmentação da identidade na representação visual ao longo da história, que, acreditamos, se acentuaram na contemporaneidade. É precisamente no sentido de nos centramos nestas questões que propomos este projecto de investigação intítulado O RETRATO FOTOGRÁFICO E OS NOVOS MEDIA.

Propomo-nos elaborar uma investigação de âmbito teórico que se centra na relação entre o Retrato, os novos media e as diversas representações visuais da identidade na contemporaneidade, com particular enfoque no retrato fotográfico. Este estudo será realizado no quadro de uma exploração da dicotomia objectividade-ficção, incidindo no desenvolvimento dos vários media ao longo da história do Retrato, da pintura à fotografia, concluindo com os novos media digitais.

O objectivo fundamental deste projeto de investigação será o de refletir sobre as diversas problemáticas relativas à unidade e a fragmentação da identidade na contemporaneidade através da exploração de diversas práticas de Retrato na sua relação com os novos media. Sendo a possibilidade de ampliação de conhecimentos teóricos no âmbito dos campos de conhecimento em estudo a nossa principal motivação para a realização desta investigação, acreditamos que a sua potêncial relevância se traduzirá na originalidade das premissas conceptuais propostas, nomeadamente, a relação entre as temáticas seleccionadas, os casos de estudo em análise, a escolha de autores e obras, a opção pelo duplo eixo de análise objectividade/ficção e a bibliografia a que recorreremos. Estas coordenadas operativas resultarão, acreditamos, na produção de conhecimento novo, considerando que a globalidade desta proposta não se inscreve em qualquer obra previamente elaborada sobre

a temática que nos propomos desenvolver no contexto do programa de doutoramento em Arte dos Media.

Que relações se poderão estabelecer entre o Retrato, os novos media e, através destes, as novas representações visuais da identidade no tempo presente? Será que hoje se podem estabelecer claras distinções entre os programas conceptuais e formais dos projectos de retrato objectivo e ficcionado? Estas serão as nossas perguntas de partida.

Este projecto de investigação explora a hipótese de que o Retrato e os novos media têm ao longo da história e, com mais enfoque na contemporaneidade, desempenhado um papel extremamente activo na reflexão sobre os diversos contextos, relações e problemáticas inerentes a temáticas identitárias, nomeadamente a unidade e fragmentação da identidade.

Consideram-se objectivos específicos deste projecto: o mapeamento dos contributos teóricos mais relevantes para a exploração das ligações entre o Retrato, os novos media e as problemáticas da identidade; o enquadramento destes contributos no âmbito dos debates em torno da representação visual da identidade na contemporaneidade; a reflexão crítica sobre as diversas práticas, contextos e relações que se foram desenvolvendo no âmbito dos vários media ao longo da história do Retrato, da pintura à fotografia, aos novos media digitais, com enfoque em temáticas identitárias; a articulação produtiva e eficaz entre contributos teóricos e práticos no que diz respeito à análise dos temas em questão; a exploração da dicotomia realidade-ficção, que será o *modus operandi* principal no desenvolvimento desta investigação, como forma de repensar os campos de investigação em análise; a apresentação de conclusões que se constituam como conhecimento novo no âmbito das várias problemáticas debatidas.

No programa de estudos previsto procuraremos centrar a nossa reflexão na multiplicidade das formas de representação visual que, em si mesmas, articulam as noções de unidade e fragmentação. Assim, a análise situar-se-á no âmbito dos vários contextos, relações e problemáticas ligadas à prática do Retrato e dos novos media. Na articulação destes conceitos apresentamos a seguintes proposta de reflexão teórica, desenvolvida em quatro capítulos: num capítulo introdutório abordaremos a história do retrato até ao surgimento da fotografia; o segundo e terceiros capítulos serão caracterizados pela análise das questões previamente enunciadas, considerando diversos autores relevantes pelas suas práticas de retrato fotográfico objectivo e ficcionado, desde meados do século XIX até ao tempo presente; segue-se um capítulo em que pretendemos explorar as práticas do Retrato na era digital, nomeadamente no âmbito de problemáticas relativas aos novos contextos mediais.

Após termos efectuado um estudo preliminar sobre a bibliografia geral e específica com relevância para o desenvolvimento da reflexão que pretendemos realizar sobre os conceitos e temáticas acima referidas, identificamos até ao momento vários contributos teóricos que passamos a destacar pela sua importância nos vários eixos de análise anteriormente mencionados.

No âmbito do retrato fotográfico em articulação com outras temáticas enunciadas são relevantes as seguintes propostas teóricas: considerando a ligação do retrato com os novos media digitais e temas associados, no que a este projecto de investigação diz respeito, são assinaláveis os contributos de J. B. Miranda, *Real vs. Virtual* (Cosmos, 1998), o volume de vários autores *Photography After Photography. Memory and Representation in the Digital Age* (G+B Arts, 1996); Jonathan Lipkin, *Photography Reborn. Image Making in the Digital Era* (Abrams, 2005); Anne H. Hoy, *Fabrications. Staged, Altered and Appropriated Photographs* (Abbeville Press, 1988); D. Kerckhove, *A Pele da Cultura – Uma Investigação Sobre a Nova Realidade Electrónica* (Relógio D'Água, 1997); ou ainda Olt Aicher, *Analogico y Digital* (GG, 2001). Problemáticas mais especificamente ligadas a questões identitárias salientamos, por exemplo: N. Aubert, *L'individu hypermoderne* (Érès, 2004); J.-C. *Kaufmann, A Invenção de Si – Uma Teoria da Identidade* (Piaget, 2005); ou S. Turkle, *A Vida no Ecrã – A identidade na era da Internet* (Relógio d'Água, 1997), entre outros. Já num âmbito mais abrangente, no que diz respeito às temáticas que se pretendem explorar no nosso projecto de investigação, outros contributos teóricos se destacam, entre eles: Max Kozloff, *The Theatre of the Face. Portrait Photography Since 1900* (Phaidon, 2007); William A. Ewing, *El Cuerpo. Fotografia de la configuración humana* (Siruela, 1996); Graham Clarke (Ed.), *The Portrait in Photography* (Reaktion Books, 1997); Christoph Doswald, *Missing Link. The image of man in contemporary photography* (Stemmle, 2000); Mary Warner Marien, *Photography. A Cultural History* (LK, 2002); William Ewing e Nathalie Herschdorfer, *Face. The New Photographic Portrait* (T&H, 2008); Rosalind Krauss, *O fotográfico* (GG, 2002); John Berger, *Sobre las propriedades del retrato fotográfico* (GG, 2006); Benjamin Buchloh, *Faces: the Portrait in Recent Art* (ICA, 1994), ou George Baker, "Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait", in *October* (MIT Press, Spring 1996).

Os estudos relativos a temáticas sobre a identidade, ao Retrato ou aos novos media têm vindo a aumentar, sobretudo nos últimos anos, com várias análises publicadas em teses de mestrado e doutoramento, revistas, catálogos, livros, outras publicações ou, inclusivamente, online, no espaço discursivo digital. Embora estes contributos teóricos tenham investigado e divulgado diversas coordenadas de reflexão sobre os campos do conhecimento referidos,

não optam, contudo, pelos modos de articulação teórico-projectual que consideramos essenciais no desenvolvimento desta proposta de investigação. Consideraremos o interesse destes contributos para o debate das problemáticas em questão e a eles recorreremos para a elaboração do nosso projecto. Consequentemente, pretendemos expandir as premissas do projecto de investigação proposto, através do recurso a uma continua pesquisa bibliográfica e visual, acedendo a várias bibliotecas, arquivos e centros de documentação onde está assinalada a existência de informação relevante, nomeadamente sobre o retrato, nos campos da fotografia, novos media, arte digital e temáticas da identidade. Neste sentido e através destes processos, será nossa intenção rearticular as relações teóricas e projetuais já definidas e colmatar lacunas no âmbito das reflexões previamente produzidas no quadro destes campos do conhecimento, na medida em que consideramos ser necessária a actualização de perspectivas à luz da renovação de práticas e problemáticas da contemporaneidade.

A metodologia de trabalho que propomos supõe as seguintes coordenadas operativas: (I) adopção de um paradigma qualitativo de investigação, que permita uma articulação profíqua entre diversas abordagens teóricas, de modo a possilitar uma reflexão englobante e aprofundada sobre a complexidade do objecto de estudo definido; (II) selecção de fontes tão exaustiva quanto possivel: será dada primazia a uma diversidade de estudos já realizados por diversos autores sobre a relação entre o Retrato, os novos media e as diversas problemáticas da identidade na contemporaneidade, na medida em que contribuirão directamente para o nosso projecto artístico; outras publicações que reflitam também sobre movimentos ou artistas relacionados com estas temáticas serão também consideradas com especial atenção; todos os documentos que mencionem pessoas ou factos no âmbito da análise de práticas e contextos sobre estas áreas do conhecimento serão prioritários no nosso estudo; acedemos também a vários centros de documentação onde está assinalada a existência de informação sobre estas temáticas; a consulta de fontes na internet será devidamente filtrada, tendo em conta a fiabilidade da informação fornecida, e sujeita a confirmação por outras fontes de reconhecida qualificação; o contacto directo com obras, artistas e teóricos com relevância para os temas abordados será igualmente privilegiado, podendo materializar-se sob a forma de entrevista a ser apresentada em anexo, incluída sob citação no capítulo mais adequado, ou ambas as situações; (III) estruturação progressiva das diversas linhas de investigação e adequação aos resultados que gradualmente forem obtidos no estudo das fontes.

Esperamos com este projecto de investigação conseguir responder eficazmente à pergunta de partida formulada neste estudo teórico: Quais as relações entre o Retrato, os novos media e as diversas problemáticas ligadas à representação visual da unidade e fragmentação da identidade na contemporaneidade? Consequentemente, a nossa intenção final ao concluirmos este programa de estudos é a de apresentar um contributo teórico original para o campo de conhecimento no qual se enquadra a investigação efectuada, após um mapeamento dos vários eixos e linhas de teorização subjacentes às várias temáticas abordadas. Procuraremos estabelecer conclusões pertinentes a partir da hipótese de que o Retrato e os novos media têm ao longo da história e, com mais enfoque na contemporaneidade, desempenhado um papel extremamente activo na reflexão sobre os diversos contextos e relações inerentes a problemáticas do campo da arte que se centram na questão da identidade.

# 1 - O RETRATO ANTES DA FOTOGRAFIA

## 1.1 - DA ANTIGUIDADE À IDADE MÉDIA



Fig. 1 - Akhenaton, c.1350.

Desde tempos remotos que o homem procura representar a interpretação da sua identidade através da figuração corporal. Ainda antes da época da fotografia, o retrato do homem foi sempre uma das manifestações mais frequentes da arte figurativa.

O desejo dos seres humanos de se contemplarem através da interpretação da sua própria imagem faz parte dos mais antigos impulsos da humanidade. Tanto no delta do Eufrates, berço da civilização Suméria, como no vale do Nilo, onde a civilização egípcia iria florescer, uma pequena figura esculpida, modelada em pedra ou pintada sobre um objecto, acompanhava sempre os restos de cerâmica e as acumulações de instrumentos, índices das primeiras actividades industriosas do homem. Estas figuras híbridas, esboços simples com uma cabeça mais animal que humana são sempre identificáveis. A intenção de representar um ser humano é, assim, manifestada.[1] Contudo, essa intenção irá tornar-se rapidamente mais ambiciosa, estendendo-se da representação do homem genérico, no seu aspecto estático, até à do homem que exerce uma actividade.

No primeiro período do quarto milénio A.C. podemos encontrar uma pequena escultura em argila que representa marinheiros num barco ou outra em que um homem segura um barril. Mais tarde, no terceiro milénio, os relevos dos túmulos egípcios mostram figuras em actividades campestres. As figuras de homens e mulheres das civilizações de Badari e Negadah no Alto Egipto, ou outras, cuja constância e abundância são surpreendentes no terceiro milénio em todos os pontos do globo, não são, contudo, retratos, apesar de terem cabeças perfeitamente humanas. A sua uniformidade estereotipada exclui qualquer ideia de retrato. Este III milénio vê florescer nos túmulos egípcios, relevos que representam a

[1] Foccroulle, B., Legros, R. & Todorov, T. (2006). *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, p.10.

actividade do dia a dia. Encontramos novamente certos objetos decorados que representam as características dos seus proprietários, descritas no seu ambiente familiar. Um deles, esculpido em relevo de ambos os lados, datado do ano 2950 A.C., aproximadamente, inclui o nome de seu dono, o rei Narmer. O seu nome foi inscrito entre as duas cabeças da deusa Hator. O rei é representado duas vezes, uma na parte frontal, com a coroa do Baixo Egipto, em combate com os seus inimigos, e outra no verso, com a coroa do Alto Egipto e preparando-se para matar o seu adversário caído por terra. Estamos aqui na presença de uma imagem que pressupõe a designação de uma pessoa específica e identificável, a do rei Narmer. No entanto, excluindo a coroa e a altura dominante da figura, que permite que o rei seja reconhecido nesta imagem, este guerreiro aparece sob as mesmas características esquemáticas que as figuras que o acompanham. Não representa, portanto, mais que um sinal que significa que é um faraó. O seu gesto daria origem a uma norma que iria servir para uma série de outros faraós triunfantes. Aqui o retrato não é ainda alcançado, na medida em que a identificação da figura representada não é suficiente.[2] Por outro lado, em certos casos de figuras anónimas, parece que a existência do retrato pode ser considerada. Tal é o caso de um grupo de estatuetas, provavelmente votivas, provenientes do templo de Abu, em Tell Asmar, no norte da Suméria, por volta de 2600 A.C., em que os rostos são variados e individualizados, com um exagero que se aproxima da caricatura, traduzindo um esforço para reproduzir as feições de um modelo vivo.

Como tal, neste III milénio, surge a tendência para o retrato, embora com muitas reservas. Desde então, a condição ideal para a existência do retrato parece residir no encontro entre os traços individualizados e a possibilidade de identificação do modelo. Contudo, a existência de certas convenções impostas, limitava em grande medida a livre transposição das características individuais, levando a que as figuras apresentassem atitudes similares.

No Egipto, desde as primeiras dinastias do Antigo Império, os faraós eram representados em imagens que visavam uma eficácia social, não apresentando nenhuma das características próprias de um retrato. A aspiração à vida eterna exigia que a imagem do falecido fosse ideal e que este estivesse livre de todas as características temporais. As proporções dadas ao corpo, idade e a atitude, eram rigorosamente reguladas.

Na 18ª dinastia, sob um novo império, a antiga capital foi abandonada em benefício de Tebas. Graças à crescente prosperidade, as encomendas privadas de túmulos multiplicaram-se. Contudo, o seu chão rochoso e as superfícies ásperas tornavam árdua a sua execução, pois muito dificilmente acolhiam o baixo-relevo característico da arte funerária egípcia.

[2] Francastel, P. & Francastel, G. (1995). *El retrato*. Madrid, Cátedra.

Consequentemente, os artistas, face ao elevado numero de solicitações, procuravam ganhar tempo. Surgia a técnica de pintura directa, uma arte mais flexível, menos sumptuosa e mais vulnerável, mas também mais livre, mais apta a expressar ideias que entravam em confronto com tradições estabelecidas.[3]

Nas paredes dos túmulos, os falecidos surgiam em cenas da vida quotidiana, graciosos e ágeis. No entanto, esses retratos não apresentavam uma reprodução fiel das características do modelo. Eram esboços rápidos desenhados pela mão experiente de um artista que os produzia às centenas, mas que sabia, no entanto, reter a particularidade que no comportamento ou no jogo da fisionomia diferenciava cada um dos seus clientes. Como tal, esses ensaios ainda estavam sujeitos a um voluntário jogo hierático, com a intenção de retomar o estilo de um passado glorioso.

Seria ainda nesta 18ª dinastia da civilização egípcia que encontrariamos a primeira representação de um rosto humano na história da humanidade, segundo o historiador Ernst Gombrich. Em Amarna, no Médio Egipto, instalou-se Amenhotep IV (Akhenaton), que reinou de 1369 a 1346, aproximadamente, e que queria substituir a religião de vários deuses pelo culto de um deus único. Naquela cidade seria realizado o primeiro retrato da história, digno desse nome, o de Akhenaton, que permitiu que um acto entendido então como herético se verificasse: a representação da natureza humana e falível do próprio faraó. Gombrich refere que "alguns dos seus retratos apresentam-no [até] como alguém feio". (Gombrich, 2003, p.68) Foi o primeiro e último a quebrar os laços com o hierático estilo egípcio. Isto seria um curto passo em diante: com a morte do faraó a representação da figura humana afastar-se-ía novamente da verosimilhança.

Seria necessário esperarmos milhares de anos para que esse primeiro gesto de Akhenaton viesse a verificar-se novamente. De facto, a representação figurativa do homem não correspondeu sempre, nas diversas civilizações, a um desejo de verosimilhança, como nos diz Nigel Spivey, a propósito da escultura grega.[4] Para ascender à sua função mágica ou religiosa, na Grécia não era o semblante do homem que interessava, mas as conotações tipológicas ou os atributos simbólicos que, na representação de uma personagem divina ou humana, definiam as suas características. Conforme refere Spivey, os raios, o calçado alado, o cepto de comando, a barba abundante, bastavam para declarar as qualidades essênciais de Mercúrio ou de Zeus.[5]

[3] VV.AA. (2004). *El retrato*. Madrid / Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado e Círculo de Lectores, p.7.

[4] Spivey, N. (2013). *Greek Sculpture*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.27-32.

[5] *Ibid.*, pp.249-50.



Fig. 2 - Zeus, escultura grega em bronze, c. 460 A.C.

Estas representações simbólicas ou tipológicas respondiam à necessidade de identificar numa aparência humana as qualidades transcendentais do herói, da personagem mítica a quem se pensava estar confiado o próprio destino. Era a necessidade de visualizar as qualidades ideais da força, da justiça ou da sabedoria, entre outras.[6] O estilo tipológico usado pelos gregos para representar homens e mulheres era definido de acordo com um cânone de beleza ideal caracterizado pela ausência de qualquer elemento que registasse a fealdade ou qualquer imperfeição, de acordo com Spivey.[7]

Já na civilização Romana, o retrato, especialmente no campo da escultura, teve momentos de particular florescimento, considerando que se exigiam representações individualizadas e realistas, mesmo as menos favoráveis.[8] Ao contrário dos gregos que procuravam a idealização da figura, a escultura romana, especialmente durante o período republicano, procurava aproximar-se de uma abordagem naturalista. Alguns bustos, muito presentes, por exemplo, na arte funerária, parecem mesmo mostrar sinais clínicos. Contudo, na sua primeira fase, durante a era imperial, embora produzissem frequentemente representações realistas da anatomia humana, a escultura de retratos dos imperadores romanos era frequentemente usada para fins de propaganda e incluía mensagens ideológicas na pose,

[6] *Ibid.*, pp.265-70.

[7] *Ibid.*, pp.33-41.

[8] Dunstan, W. E. (2011). *Ancient Rome*. Nova Iorque: Rowman & Littlefield, pp. 131-132 e Grant, M. (1994). *The Roman Empire in Transition*. Londres & Nova Iorque: Routledge, p.27.

nos figurinos ou no rosto da figura.[9] Como a maioria dos imperadores foi deificada, algumas imagens são um pouco idealizadas.[10]



Fig. 3 - César Augusto, escultura romana, c. 19 A.C.

A origem do realismo dos retratos romanos deve-se, de acordo com Keith Hopkins e Graham Burton, a uma evolução a partir das máscaras mortuárias, cujos moldes eram feitos directamente do falecido. Inicialmente de cera, estas máscaras seriam posteriormente realizadas em bronze, mármore e terracota.[11] No coração da estrutura artística de muitos retratos romanos está a transferência clara e rigorosa de características únicas do modelo, mantendo um estilo geral muito semelhante. Nos dias da República, estátuas em tamanho real de autoridades políticas e comandantes militares eram erguidas em locais públicos. Tal honra era atribuída por decisão do Senado, geralmente como acto comemorativo de vitórias e conquistas políticas. Estes retratos eram geralmente acompanhados por uma inscrição dedicatória. Contudo, se a pessoa à qual tinha sido atribuído um retrato tivesse cometido um crime, este seria imediatamente destruído.[12] O desenvolvimento do retrato romano está associado ao aumento do interesse pelo indivíduo, que percorre todo o período de desenvolvimento da civilização romana.

[9] Dunstan, W. E., *ibid*.

[10] *Ibid.*

[11] Hopkins, K. & Burton, G. (2006). *Death and Renewal. Sociological Studies in Roman History*, vol. 2. Nova Iorque: Cambridge University Press, p. 217. Ver ainda Elsner, J. (2007). The Changing Nature of Roman Art and the Art Historical Problem of Style. In Hoffman, E. (ed.), *Late Antique and Medieval Art of the Medieval World*. Oxford: Blackwell Publishing, p.17.

[12] Bandirelli, R. (1984). Il problema del ritratto. In *L'arte clássica*. Roma: Editori Riuniti, p.15.

Durante a Idade Média, o clero negligencia ou reprime a produção de imagens de indivíduos. A produção de arte está altamente codificada e regulada.[13] Apenas a representação de papas e imagens votivas é tolerada no contexto religioso. Como tal, na Europa do início desse período, as representações dos indivíduos são na maior parte generalizadas. Verdadeiros retratos começam a ressurgir, entretanto, em monumentos tumulares, retratos votivos, pinturas em painel ou imagens presentes em iluminuras.[14]

Após um período de estagnação, no século XIII vários artistas já não se satisfazem em repetir os modelos fornecidos pelas colecções de motivos, adaptando os seus temas, escolhendo-os mais livremente. Pretendem tornar as suas pinturas mais móveis e naturais.



Fig. 4 - Simone Martini, *Saint Louis de Toulouse coroando o seu irmão Robert d'Anjou*, c. 1317

Simoni Martini testemunhava essa mudança com a sua obra *Saint Louis de Toulouse coroando o seu irmão Robert d'Anjou* (1317), na qual vemos o lado inovador da representação. Encorajado pela atmosfera francesa da corte vemos como nesse retábulo Martini "exerce com extraordinária audácia, a fusão de dois estilos opostos, a linearização bidimensional do gótico [...] e a terceira dimensão, resultante da revolução de Giotto [...] com uma construção de perspectiva extraordinariamente moderna." (Laclotte, 2003, p.71) Defensor da pintura de Martini, Petrarca considerava-a um notável trabalho da natureza.[15]

[13] Hourihane, C. P. (ed.) (2012). *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press, pp.55-56.

[14] *Ibid*.

[15] Segundo Martin Warnke "A dádiva da natureza era ao mesmo tempo uma dádiva divina. 'Deus, sive natura' era já na Idade Média frequentemente designado como fonte do dom poético ou científico. Petrarca atribui essa origem também à pintura, ao

Conforme refere Cristiana Nascimento "Petrarca dedica inclusivamente um soneto do seu *Canzoniere*[16] ao elogio da vivacidade do retrato de Laura [de Noves] pintado por Simone Martini, onde compara o pintor a Pigmalião, porque assim como na estátua esculpida por este, no seu retrato faltava apenas a voz e o intelecto para que parecesse vivo." (Nascimento, 2015, p.142)

Entre 1350-1400, figuras seculares começaram a reaparecer em frescos e pinturas de painéis e retratos, demonstrando, uma vez mais, uma procura de semelhança relativamente aos retratados. Vários artistas destacam-se com um novo estilo e atenção que anuncia uma reviravolta. As suas pinturas parecem ter sido ser realizadas para si próprios e não sob o pretexto de uma ordem. Aparecem então retratos independentes, como por exemplo o retrato Jean II, le Bon, Roi de France, pintado entre 1349 e 1364.

Este retrato é, ao que parece, o primeiro exemplo preservado desde a antiguidade de um retrato pintado independente. Representa o modelo sem coroa, aparentemente antes da sua ascensão ao trono (1350), numa época em que era apenas o duque da Normandia. O seu autor elabora sobre a fórmula da antiguidade clássica, especialmente em numismática, quando define o modelo em perfil absoluto, como uma medalha imperial, refletindo uma preocupação com a caracterização física do retratado e demonstrando um desejo de expressividade pouco vulgar na época.[17]

Por volta do final do século XIV, os primeiros retratos a óleo de indivíduos contemporâneos, pintados em pequenos painéis de madeira, inicialmente como perfis, surgiram na Borgonha e em França. Na Holanda pintores como Jan van Eyck ou Rogier van de Weiden, entre outros, seriam fundamentais para o desenvolvimento do retrato individualizado. Retratos de pinturas em painéis bastante pequenos, com menos de metade do tamanho habitual, eram encomendados, não apenas por figuras da corte mas também por pessoas ricas da cidade, como verificamos através dos seus trajes mais simples, em comparação com os utilizados na corte. Miniaturas em manuscritos iluminados também incluíam retratos individualizados, geralmente do mecenas. Este tipo de retratos começaram inclusivamente a ser oferecidos como presentes.

---

dizer que Simone Martini devia ter pintado o retrato de Laura [que Martini pintou para o poeta e que este último refere num dos seus sonetos] no céu, pois 'a obra é uma daquelas que se pode imaginar no céu, mas não aqui, entre nós'" (Warnke, M. (2001). *O Artista da Corte. Os Antecedentes dos Artistas Modernos*, trad. Maria Clara Cescato. S. Paulo: Edusp, p.67)

[16] *Il Canzoniere*, também conhecido como *Rime Sparse*, mas originalmente intitulado *Rerum vulgarium fragmenta*, é uma colecção de poemas (a grande maioria em forma de soneto) do humanista, poeta e escritor italiano Petrarca, escritos durante um período de quarenta anos, com os primeiros datados de 1327 e os últimos por volta de 1368 (1ª edição: Veneza: Vindelino da Spira, 1470). O seu tema central é o amor do poeta por Laura de Noves, uma mulher que Petrarca supostamente conheceu em 6 de abril de 1327, na Igreja de Santa Clara, em Avigno.

[17] Aymar, G. (1967). *The Art of Portrait Painting*. Filadélfia: Chilton Book Co., p.121.

A arte do fim do período medieval na generalidade da Europa assinala a revolução que está a acontecer. Mudanças que se caracterizam principalmente pela procura de novas formas, experiências e a real descoberta do indivíduo. O norte da Europa, Itália, Flandres e França são os centros artísticos onde ocorreram todas essas alterações estéticas, atestadas por uma grande diversidade de mecenas: nobres, príncipes, corporações ou autoridades civis e religiosas. No entanto, as diferenças surgem muito rapidamente entre os centros artísticos mais influentes, destacando-se a Flandres, que fomentava uma arte realista individualizadora. Se Itália se concentrava num realismo generalizante, no norte da Europa manteve-se o gosto e a preferência pela estética gótica praticamente até o fim do século XV, culminando na exuberância e complexidade características do gótico internacional. O contexto artístico mostrava já sinais de que se preparava o Renascimento.[18]

[18] West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, p.17.

## 1.2 - DO PERÍODO RENASCENTISTA AO SÉCULO XIX



Fig. 5 - Rafael, *Retrato de Baldassare Castiglione*, 1514-15

Após vários séculos durante os quais a representação genérica da figura humana tinha sido a norma, as semelhanças que começaram a reaparecer e a acentuar-se no retrato europeu do século XV, reflectiram-se num interesse crescente pela vida quotidiana e pela identidade individual, bem como num renascimento de tradições greco-romanas. Esses primeiros retratos não eram pinturas por direito próprio, mas sim importantes inclusões em quadros de temas cristãos. Por exemplo, no *Tríptico da Anunciação*, de Robert Campin (c. 1427-32), dois dos retratados de um conjunto de figuras têm a especificidade característica do retrato. Poderiamos referir também o *Retrato de Maria Portinari*, de Hans Memling, pintado por volta de 1470, que provavelmente se destinava a uma posição lateral num pequeno tríptico. Contudo, tem a ênfase de um retrato por si só.

O sentido da realidade que marca o retrato europeu deste período, revela uma aparente intenção de descrever a aparência única de uma pessoa em particular. Cada retrato é, portanto, destinado a expressar a identidade individual, mas procura também revelar o que este tem em comum com o resto da humanidade.[19]

A visão de perfil foi adotada com frequência no século XV, por exemplo em *Retrato de um homem com uma mulher* (1444), de Fra Filippo Lippi. Petrus Christus usou este formato no seu *Retrato de um Cartuxo* (1446), em que coloca o modelo numa perpectiva de três-quartos, a olhar por cima do ombro directamente para o observador. A figura está posicionada por trás de uma pedra ilusória, onde se encontra pousada uma mosca.

[19] *Ibid*., p.24.

Os pintores renascentistas italianos na viragem do século XVI abraçaram e refinaram essa fórmula. Leonardo da Vinci, no celebrado retrato de *Mona Lisa* (ca. 1503–05), por exemplo, aumenta o sentido de conexão entre a retratada e o espectador, colocando as suas mãos no parapeito de uma janela. O sorriso enigmático afasta-a da perfeita compostura. Também o amplamente imitado *Retrato de Baldassare Castiglione* (1514-15), realizado por Rafael, usa o formato de meio-comprimento de *Mona Lisa*, mas limita o enquadramento, destacando o rosto animado de Castiglione contra um pano de fundo cinzento, suavemente iluminado.[20]

Pintores retratistas que realizaram murais e painéis de carácter realista no início da Renascença incluíram Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini e Piero della Francesca. Posteriormente, celebrados mestres da Alta Renascença, como Leonardo, Rafael, Andrea del Sarto, Giorgione e Ticiano, levaram os retratos formais para um outro nível, através da percepção refinada e rica da cor e da luz. Essa abordagem que evidenciava uma preocupação com o realismo e detalhes precisos de fisionomia seria também característica dos painéis de mestres flamengos como Jan van Eyck, Rogier van der Weyden e Hans Memling ou dos desenhos e pinturas de Albrecht Durer e Hans Holbein, o Jovem. Contudo, o conflito entre idealismo e realismo era característico do retrato da Alta Renascença.

Muitos dos grandes mestres do século XVI trataram o retrato como uma linha secundária ou submergiram a individualidade em efeitos atmosféricos, como, por exemplo, Leonardo da Vinci, ou ainda, ignoraram totalmente a semelhança, como, por exemplo, Michelangelo. Uma abordagem alternativa foi praticada pelos pintores venezianos liderados por Ticiano. Usando uma técnica sugestiva, em vez de detalhada, alcançaram um estilo de retrato dramático que se tornou popular em toda a Europa e influenciou gerações de artistas.[21]

Entretanto os retratos foram sendo gradualmente introduzidos em composições narrativas, podendo figuras contemporâneas apresentar características de outras passadas, como vemos nas obras do pintor Ghirlandaio, que preencheu os seus temas religiosos com retratos dos seus contemporâneos, que se intrometiam na cena em vez de nela participarem activamente.

Várias imagens de mulheres formam outra categoria particularmente difícil de distinguir entre pinturas que são retratos e aquelas que não são. Por exemplo, *La Bella*, de Ticiano (c. 1536), não é um retrato verdadeiro, mas sim uma pintura de um modelo profissional. Foi encomendado por Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino, cujo interesse não

[20] Falomir, M. (ed.) (2008). *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museu del Prado, p.302.

[21] *Ibid.*, p.303.

estava na sua identidade, mas na sua beleza. A própria modelo posou nua para Ticiano em diversas ocasiões - por exemplo, na sua *Vénus de Urbino* (1538). O mesmo se poderá dizer de *Laura* (1506), de Giorgione. É tomado como um retrato de uma poetisa que fazia parte de um díptico de noivado, sendo uma representação idealizada da *Laura* de Petrarca. É mais provável que fosse uma representação, como Giorgione a imaginou, tendo feito estudos a partir de um modelo profissional. Uma tendência à idealização explica porque os retratos do mesmo artista compartilham uma espécie de semelhança familiar.

Outro pintor renascentista, Miguel Ângelo, executou apenas um retrato, o do seu amigo e patrono Tommaso de Cavalieri, em 1532. No entanto, a caracterização mostrava a personalidade do retratado: a expressão da identidade e do estatuto do retratado. Já o *Retrato do Doge Leonardo Loredan* (1501), de Giovanni Bellini, é uma imagem oficial estática com a rigidez de um busto romano, enquanto *Baldassare Castiglione* (1514-15), de Rafael, mostra a mobilidade da expressão, contrastando o tamanho e a forma das sobrancelhas com os olhos e o reflexo das luzes nas pupilas. O seu *Papa Júlio II* (1511-12) era tão real que o historiador Vasari sentiu medo ao vê-lo, acreditando, ao ver aquela imagem, que Julio II estava vivo.

É no contexto deste contínuo jogo entre realismo e idealismo que o retrato da Alta Renascença se desenvolveu até ao seu momento final, que vários teóricos, como Evelina Borea ou Gordon Campbell[22], consideram ter ocorrido com a morte do pintor Rafael.

Entretanto os artistas maneiristas foram ajustando tais contribuições para produzir obras como o *Retrato de um jovem*, de Bronzino, pintado na década de 1530. A figura aparece em meio comprimento, mas a expressão é indiferente, em vez de serena. Móveis curiosos ocupam o lado inferior esquerdo, enquanto as mãos do retratado - a direita tocando as páginas de um livro e a esquerda fixa no quadril - sugerem uma acção e bravura momentâneas, e não uma silenciosa dignidade. A mão no livro confere um ar de indiferença erudita ao retratado.

Este jovem arrebatador, cuja identidade é ainda desconhecida, fazia parte do círculo literário íntimo de Bronzino, em Florença. O artista era ele mesmo um poeta, deleitando-se tanto com a beleza da linguagem como com os detalhes espirituosos e fantasiosos das suas pinturas. Aqui, os espectadores teriam apreciado as suas cabeças grotescas esculpidas na mesa e na cadeira e o rosto semelhante a uma máscara. Bronzino delineou uma identidade visual sofisticada para o seu retratado.[23]

[22] Borea, E. (1963). *The High Renaissance. Italian Painting*. Nova Iorque: McGraw-Hill, p. 27; Campbell, G. (ed.) (2019). *The Oxford Illustrated History of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, p.5.

[23] Bodart, D. (ed.) (2008). *Renaissance & Mannerism*. Oregon: Springfield, p.21.



Fig. 6 - Bronzino, *Retrato de um jovem*, c. 1530

Por vezes a beleza ou comportamento das figuras eram enfatizados, como no retrato em miniatura de Nicholas Hilliard, realizado em 1588, que apresentava um jovem com cachos de cabelo luxuriantes e um olhar directo. Noutros exemplos, um traje magnífico destacava a riqueza e o gosto do retratado pela moda ou sugeriam a profissão ou os interesses do retratado, ao incluirem objectos e atributos que o caracterizavam como, por exemplo, um autor humanista ou um escultor realizado ou um pregador apaixonado. Além desses aspectos bastante públicos da identidade, estes retratos podiam também sugerir a psicologia interna ou o estado de espírito do retratado.[24]



Fig. 7 - Rembrandt, *Herman Doomer*, 1640

Sinais que evocam a personalidade são especialmente evidentes em retratos do século XVII, como os de Rembrandt. Em *Herman Doomer* (1640), que apresenta um artesão de sucesso

[24] Alazard, J. (1938). *Le Portrait Florentin de Botticelli à Bronzino*. Paris: Henri Laurens, pp.217-250.

que importava ébano, muito na moda na Amsterdão do século XVII. O cuidado excepcional que Rembrandt teve com a semelhança pode indicar a sua estima pelo retratado. Mais ou menos na mesma época em que Rembrandt pintou o retrato de Doomer e outra tela da sua esposa, o filho do casal, Lambert, era aprendiz no estúdio do artista.[25] Também Velázquez, em *Juan de Pareja* (1650), demostrou tal sensibilidade no retrato do seu assistente, que, quando foi exposto pela primeira vez, se dizia que os pintores de diferentes nações presentes nessa exposição pareciam pintar mas Velázquez fazia-o com verdade.[26]

Do mesmo modo, Rubens, em *Retrato de uma mulher* (c. 1625), apresenta-nos a semelhança sedutora de uma mulher, que pode ter sido sua cunhada. Este retrato íntimo provavelmente representa uma irmã de Helena Fourment, a segunda esposa de Rubens e a mais jovem das sete filhas do comerciante de seda de Antuérpia, Daniel Fourment. Vários teóricos, entre estes Everett Fahy,[27] defendem que se trata de Susanna Fourment, a qual se casou com Arnold Lunden, em 1622. Acredita-se que outro retrato de Rubens retrata Clara Fourment, revelando uma semelhança familiar. O véu, que parece ser uma mantilha espanhola, foi deslocado por Rubens no decorrer do trabalho e os seus contornos anteriores tornaram-se visíveis ao longo do tempo.[28]

Além de registar as aparências, estes retratos prestaram-se a uma variedade de funções sociais e práticas na Europa renascentista e barroca. Nos ambientes cortesãos, os retratos geralmente tinham um significado diplomático. Por exemplo, Jan van Eyck viajou para pintar imagens de potenciais esposas para seu patrono, Filipe o Bom, da Borgonha. Também Girolamo della Robbia fez um retrato de Francisco I para adornar a residência de um dos seus camaradas de armas.

O retrato era frequentemente encomendado num momento significativo da vida de alguém, como um noivado, um casamento ou uma promoção de carreira. A sua criação envolvia habitualmente uma combinação simples entre artista e patrono. Contudo, os artistas também trabalhavam por iniciativa própria, particularmente ao retratar amigos e familiares. Esses retratos por vezes apresentam um sentido de afecto, informalidade ou experimentação que não são comuns em obras encomendadas.[29]

---

[25] Bailey, G. (2012). *Baroque & Rococo*. Londres & Nova Iorque: Phaidon, p.45.

[26] VV.AA. (2015). *Diego Vélazquez*. East Sussex: Delphi Classics, p.121.

[27] Fahy, E. (ed.) (2005). *The Wrightsman Pictures*. Nova Iorque e New Haven / Londres: The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, pp.114-122.

[28] *Ibid*.

[29] Bazin, G. & Griffin, J. (1985). *Baroque and Rococo*. Londres: Thames & Hudson, p.36.

Os artistas recorreram cada vez mais ao retrato como um modo mais seguro de assegurar a subsistência. Para elevar o estatuto do seu retrato utilizavam várias técnicas, duas delas bastante relevantes. Primeiro acumulavam estudos de desenho e pintura de figuras, que acelerava o processo de pintura e facilitava a representação de uma gama mais ampla de emoções humanas. Em segundo lugar colocavam o retratado num contexto histórico ou dramático. Com estes processos as imagens de Velázquez, Rembrandt, Rubens, Hals, Vermeer, El Greco, entre outros, criaram um dos momentos mais relevantes da história da pintura e do retrato em particular.[30]



Fig. 8 - Gustave Lundberg, *François Boucher*, 1741

Se o século XVII na Europa foi caracterizado pelo movimento cultural do Barroco, mas também por uma era de confronto religioso e guerras, o século XVIII definiu-se como uma época mais calma, da Razão e do Iluminismo. Esse contexto reflectiu-se em dois estilos diferentes de pintura: o rococó e, posteriormente, o neoclassicismo. Estas duas escolas de pintura do século XVIII deram origem a diferentes programas artísticos de retrato.

Descrito como a expressão final do movimento barroco, o rococó era um estilo decorativo, extremamente ornamental e teatral, apoiado por Luís XV e Madame de Pompadour. Foi caracterizado por artistas como Jean-Antoine Watteau, Jean-Honoré Fragonard, François Boucher ou Giambattista Tiepolo. Combinava assimetria, curvas acentuadas, dourados, branco e cores pastel, molduras esculpidas e frescos em *tromp-l'oeil* para criar ilusões de surpresa, movimento e drama. Surge na década de 1730, em França, como reacção ao estilo mais formal e geométrico de Louis XIV, disseminando-se nas décadas de 1750 a 1760 por

[30] Bailey, G., *op. cit.*, p.47.

outras partes da Europa, nomeadamente Itália, Alemanha, Áustria e Rússia. Logo passaria a influenciar a escultura ou a pintura, entre outras artes.[31]

Os retratistas do estilo rococó enfatizavam a elegância dos ambientes, prestando grande atenção à textura e aos detalhes do vestuário, entre outros aspectos que projectavam o estatuto dos seus retratados, nomeadamente as suas poses graciosas. Em França, este estilo de retrato seria exemplificado por François Boucher, Hyacinthe Rigaud, Jean-Marc Nattier, bem como algumas obras de Marie-Louise Le Brun, nomeadamente as suas representações de Maria Antonieta.

François Boucher, talvez o mais célebre pintor de retratos do rococó, era conhecido pelas suas imagens idílicas e voluptuosas que elaboravam sobre temas clássicos em alegorias decorativas e cenas pastorais. Estas eram frequentemente baseadas em personagens de peças de teatro criadas por amigos, para quem Boucher produzia figurinos e cenários como actividade paralela à sua pintura. Era o artista preferido de Madame de Pompadour, uma das principais responsáveis pelo desenvolvimento deste estilo, sendo os seus retratos centrais para o cultivo da imagem desta influente figura junto da corte. Por exemplo, em *Esboço para um retrato de Madame de Pompadour* (c. 1750), de Boucher, a retratada numa mão segura o chapéu e na outra uma pulseira de pérolas com um retrato do rei, simbolizando a relação da qual o seu estatuto dependia.[32]

Outros destacados pintores de retrato do rococó foram Jean-Marc Nattier (*Retrato do Czar Pedro, o Grande*, 1717), Gustave Lundberg (*François Boucher*, 1741), Jean-Honoré Fragonard (*Inspiração*, 1769), Johann Tisschbein (*Goethe na Campagna Romana*, 1787), Joseph Lange (*Mozart, no Pianoforte*, 1789), entre outros.

Entretanto, no século XVIII surgia um outro estilo que veio a ser conhecido como neoclassicismo. Nasce em grande parte graças aos textos de Johann Winckelmann[33], na época da redescoberta de Pompeia e Herculano, mas a sua popularidade espalhou-se por toda a Europa, quando uma geração de estudantes de arte europeus terminava a sua *Grand Tour* em Itália, regressando aos seus países de origem com os ideais greco-romanos recentemente redescobertos. O movimento neoclássico coincidiu com a Era Iluminista que

[31] Bazin, G. & Griffin, J., *op. cit.*, p.54.

[32] *Ibid.*, p.56.

[33] A obra-prima de Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* [*História da Arte da Antiguidade*], foi publicada em 1764 e rapidamente reconhecida como uma contribuição para a história da arte ocidental. Nesta obra, o autor descreve a história da arte Grega e os princípios em que acreditava que esta era baseada, apresentando uma imagem radiante do ambiente político, social e intelectual da época que, na sua opinião, favorecia a criatividade na Grécia Antiga. A ideia fundamental das suas teorias era que o artista, ao seleccionar o seu tema a partir da natureza, modificava-o e combinava-o com a sua imaginação criativa para criar o padrão ideal, caracterizado por uma simplicidade nobre e de serena grandiosidade - um padrão ideal em que as proporções eram mantidas e as partes, como os músculos e as veias, não podiam quebrar a harmonia do conjunto.

caracterizou o século XVIII e o início do século XIX, competindo lateralmente com o romantismo. Mais académico do que outros estilos anteriores, os pintores neoclássicos mostravam uma seriedade acentuada e um sentido mais agudo da história.

O neoclassicismo europeu nas artes visuais começou, cerca de 1760, como oposição ao estilo rococó então dominante. Baseou-se nos princípios de simplicidade e simetria, considerados como virtudes próprias da tradição greco-romana, extraídas do classicismo renascentista do século XVI. A frivolidade do rococó e o movimento barroco haviam sido despojados, mas muitos artistas lutavam para colocar qualquer coisa no seu lugar e, na ausência de exemplos antigos de pintura histórica, além de vasos gregos e algumas gravuras, Rafael era usado como modelo.[34]

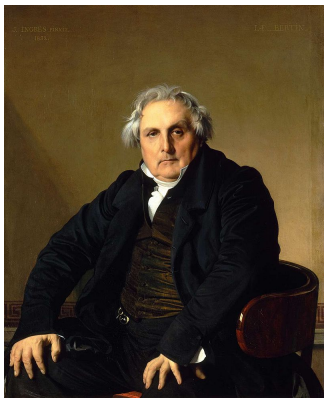


Fig. 9 - Ingres, *Louis-François Berton*, 1832

Apesar destas dificuldades o neoclassicismo na pintura ganhou uma nova direcção com o sucesso de obras como *O Juramento dos Horácios* (1784) e, posteriormente, com *A Morte de Marat* (1793), ambas de Jacques-Louis David. Esta última representa o líder revolucionário francês Jean-Paul Marat, assassinado por Charlotte Corday, em 13 de julho de 1793. Pintada meses após o acontecimento, tornou-se uma das imagens mais famosas da Revolução Francesa.

A figura de Marat é idealizada. Por exemplo, a pintura não contém sinais dos seus problemas de pele, que parece limpa e imaculada. David, no entanto, extraiu outros detalhes da sua visita à residência de Marat na véspera do assassinato: o tapete verde, os papéis e a caneta. David prometeu aos seus pares na Convenção Nacional que mais tarde representaria o seu amigo assassinado. Como tal, *A morte de Marat* é projetada para comemorar um herói. Embora o nome de Charlotte Corday possa ser visto no papel da mão esquerda de Marat,

[34] Johnson, D. (2011). *David to Delacroix: The Rise of Romantic Mythology*. Chapel Hill, Carolina do Norte: University of North Carolina, p.121.

ela própria não é visível. Uma observação cuidadosa desta pintura permite perceber que Marat apresenta o seu último suspiro, enquando Corday e outros ainda estavam por perto. Portanto, David pretendia registar mais do que apenas o horror do martírio. Nesse sentido, por mais realista que seja nos seus detalhes, esta pintura, como um todo é, desde o seu início, uma construção metódica focada na vítima. Por exemplo, na pintura, a faca não é vista no peito de Marat, onde Corday a deixou, mas no chão, ao lado da banheira.[35]

Entre os muitos alunos de David incluía-se Jean-Auguste-Dominique Ingres, um pintor que se considerou a si próprio como um classicista ao longo da sua longa carreira. Os retratos que enviou para o Salão nesta fase foram aplaudidos pelo público, em especial o de *Louis-François Bertin* (1832), devido ao seu poderoso realismo, conseguindo abordar, simultaneamente, a simplicidade e essa nobre e grandiosa calma que deveriam caracterizar a arte neoclássica. Ingres na década de 1830 passou a ser visto como um *chef d'école*, uma autoridade no seu ofício, e como o campeão do classicismo contra a escola romântica, que enfatizava a emoção intensa como uma fonte autêntica de experiência estética, especialmente aquela experimentada no confronto com as novas a categorias estéticas do sublime.



Fig. 10 - Eugène Delacroix, *Auto-retrato com colete verde*, 1837

Com origem na Europa do final do século XVIII, e atingindo o seu ponto alto entre 1800 e 1850, o romantismo foi um movimento artístico, literário, musical e intelectual,

[35] Johnson, D., *op. cit*., p.124.

caracterizado por uma ênfase na emoção e no individualismo, bem como pela glorificação do passado, preferindo o medieval ao clássico. Em parte foi uma reacção relativamente à Revolução Industrial, às normas sociais e políticas aristocráticas da Era do Iluminismo e à racionalização científica da natureza. Elevou a arte popular e o costume antigo a algo nobre, mas também fomentou a espontaneidade como uma característica desejável.[36]

A arte romântica defendia a auto-expressão e favorecia um estilo dramático, emocional e heróico. O tratamento evocativo da luz em pinceladas vigorosas foi outra das características deste movimento, como são disso exemplo os retratos *A maja nua* (1800) e *Saturno devorando o seu filho* (1821), do artista espanhol Goya, que começou como neoclássico, voltando-se entretato para o romantismo.

Em França, Theodore Gericault foi celebrado pelos seus retratos de pacientes mentais, como *Retrato de um cleptomaníaco* (1819) e *Retrato de uma mulher viciada em jogos de azar* (1822), enquanto Eugene Delacroix, líder do movimento romântico em França, usou cores ousadas, num estilo arrojado que fazia eco de velhos mestres como o colorista veneziano Ticiano e Rubens, o grande pintor do barroco. Realizou retratos (e auto-retratos) como *Aline, a mulata, ou Retrato de Aspasie, a Moura* (c.1824), *Auto-retrato como Ravenswood* (c. 1824), *Retrato de Auguste-Richard de la Hautière* (1813-1882) (1828), *Retrato de Léon Riesener* (1834), *Auto-retrato com colete verde* (1837), *Retrato de Chopin* (1838), *Retrato de George Sand* (1838), *Auto-retrato* (1840) ou *Retrato de Jenny Le Guillou* (1840).

Em Inglaterra, os artistas de cariz romântico incluíam membros da Irmandade Pré-rafaelita cujas obras são exemplificadas por retratos de Dante Gabriel Rossetti, tais como *Lady Lillith* (1868) e *Proserpine* (1882), bem como outros retratos de Edward Burne-Jones. Três outros notáveis retratistas ingleses foram o GF Watts, Alfred Stevens e Edwin Landseer. Na Russia pintores de retrato como Orest Kiprensky e Vasily Tropinin também aderiram ao movimento romântico e Albert Bierstadt, nos Estados Unidos promovia a ideia literária do "nobre selvagem", através de retratos idealizados de nativos americanos.[37]

O fim daquela que designamos como era romântica, que durante mais de um século perturbou as tradições clássicas ocidentais da racionalidade e da ideia de absolutos morais e valores acordados, levando "a algo como a diluição da própria noção de verdade objectiva" (Berlin, 2004, p.57), é marcado pelo surgimento do movimento realista, nomeadamente na pintura, na literatura ou na música. Foi liderado por França, com Courbet na pintura e Balzac e Flaubert na literatura. Goya e Stendhal foram também importantes precursores do

[36] Day, A. (1996). *Romanticism*. Londres: Routledge, p. 5.

[37] Baerwaldt, W. (2007). *Remuer ciel et terre*. Montréal: Centre international d'art contemporain, p.115.

Realismo nos seus respectivos media. No entanto, o estilo romântico, estabelecido e seguro, ao qual os realistas se opunham, continuaria a florescer em muitos campos durante bastante tempo. Esta produção artística posterior, seja nos campos da pintura, da literatura ou da música, entre outros, seria designada como "Romantismo tardio".[38]

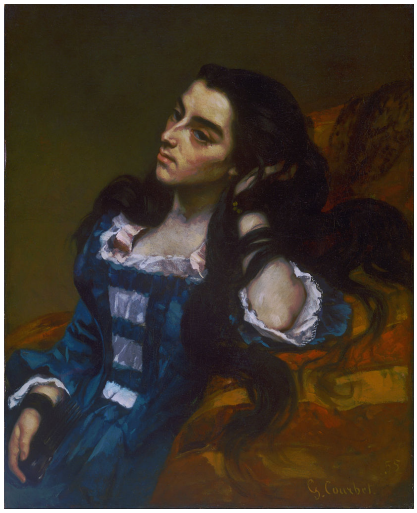


Fig. 11 - Gustave Courbet, *Uma dama espanhola*, 1855

Em meados do século XIX, em França e na Grã-Bretanha surge o Realismo, um movimento artístico que afirma as suas diferenças relativamente ao romantismo. Caracteriza-se por uma procura de reflexão sobre o real, numa representação crua da vida quotidiana e na exploração de temas sociais, não pretendendo ser uma tentativa de imitação servil da realidade. Contesta os cânones, usos ou regras da pintura académica do seu tempo e participa no fenómeno geral de questionamento das categorias estéticas e hierarquias artísticas.

Conforme refere Marcel Brion "O problema da representação do 'real' sempre foi uma das preocupações mais prementes da pintura, mas foi a própria noção de realidade que mudou de um período para outro: a realidade espiritual - não menos verdadeira do que a outra - superando a realidade material, ou vice-versa. Dependendo do facto de a forma ter sido esvaziada do seu conteúdo de alma, ou, pelo contrário, tender a desmaterializar-se, o Realismo tomou mais ou menos controlo da arte." (Brion, 1994, pp.163-168)

Seguindo o seu programa realista Gustave Courbet, Jean-François Millet, Honoré Daumier ou Baptiste-Camille Corot retrataram pessoas em ambientes quotidianos, envolvendo-se em actividades reais como sujeitos das suas próprias obras, representando a existência da vida

[38] A este respeito consultar, no campo do desenho e pintura: Kunz, A. , Schmid, F. C. & Boerner C. G. (2013). *Neoclassicism to Late Romanticism. A Selection of Drawings and Paintings, 1780-1900*. Nova Iorque: C. G. Boerner, 2013.

contemporânea comum, coincidindo com literatura naturalista contemporânea de Émile Zola, Honoré de Balzac e Gustave Flaubert, que também seguiam este tipo de pressupostos.

Admirador de Louis Le Nain e Rembrandt, mas também interessado na tradição de Caravaggio e na sua obra, Gustave Courbet foi um dos protagonistas principais no desenvolvimento deste movimento artístico. A sua pintura do final dos anos 1840 e início dos anos 1850 trouxe-lhe um primeiro reconhecimento, ao desafiar convenções, representando camponeses e trabalhadores numa forma livre de idealizações, com uma grande escala, tradicionalmente destinada a pinturas de temas religiosos ou históricos. Realizou diversos retratos ao longo do seu percurso artístico, entre os quais *Retrato de Régis Courbet* (1840), *Guitarrero, homem jovem numa paisagem* (1844), *O Homem do cinto de couro* (1845-1846), *Os Amantes* (1845), *Retrato de Charles Baudelaire* (1848), *O Apóstolo Jean Journet partindo à conquista da harmonia universal* (1850), *Retrato de Alfred Bruyas* (1854), *Uma dama espanhola* (1855), *Mulher vestida de cavaleira* (1856) ou *Três jovens inglesas à janela* (1865). Courbet, líder deste movimento realista, comprometia-se a pintar apenas o que via. Quando lhe pediram que pintasse anjos respondeu que os pintaria se surgissem diante si.[39]

Seria neste contexto marcado por ideais realistas, socialistas e positivistas que a fotografia iria surgir, assinalando a sua vocação inícial para representar a realidade de maneira fiel. As suas qualidades levariam, inclusivamente, a que muitos pintores recorressem a este meio como ferramenta auxiliar na criação das suas obras. Outros porém, considerando que a fotografia era algo mais do que um mero espelho da realidade, usariam o registo fotográfico como meio artístico. Esta dupla condição - realista e ficcional - marcou de modo efectivo a identidade deste medium desde meados do século XIX até aos nossos dias. É sobre esta duplicidade que iremos reflectir em seguida, através do retrato fotográfico.

[39] Tal referência é-nos apresentada por Victor Fournel como uma anedota que cita o pintor numa das suas conversas nos cafés parisiences de então [Fournel, V. (1884). *Les artistes français contemporains: peintres, sculpteurs*. Tours: Alfred Mame et fils, p.366].

# 2 - O RETRATO FOTOGRÁFICO OBJECTIVO

## 2.1 - A TRADIÇÃO REALISTA: CONTRIBUTOS E PIONEIROS




Fig. 12 - Charles Reutlinger, *Ingres*, c. 1860. O fotógrafo garante-nos que este seu retrato está de acordo com a natureza

### 2.1.1 - O retrato fotográfico no século XIX: previsibilidade e repetição

A primeira metade do século XIX assistiu ao nascimento da fotografia, cujas origens seriam marcadas por sucessos e falhas de inventores que, de alguma forma, estavam obcecados com o que nessa época era considerado uma quimera. Apesar do espanto e de muitas dúvidas, o público, os críticos e os artistas estavam, em geral, entusiasmados e receptivos relativamente a este processo recém-chegado ao mundo das artes e das ciências.[40] O campo fora aberto por invenções anteriores, que haviam preparado o público para o seu surgimento.

[40] Figuier, L. (1969). *Les Merveilles de la Science*, *vol. III (Photographie)*. Paris, Furne: Jouvet et Cie. Louis Figuier foi um médico conhecido pelos seus trabalhos científicos de divulgação, nomeadamente da fotografia.

Já em 1839, François Arago, no seu famoso discurso, expõe o modo pelo qual a fotografia é a consequência e o culminar de outros processos. Por um lado ela pede emprestada à gravura e ao desenho o saber dos meios-tons, à pintura as suas *mises en scène*, o seu enquadramento, mas também o seu vocabulário, estabelecendo as suas origens no Renascimento, muito pela vontade de exploração expressa pelos artistas, nomeadamente pelo uso da matriz do aparelho fotográfico, a câmara escura, inventada por J.-B. Porta.

Em 1806, William H. Wollaston inventou a câmara clara, abrindo assim novas possibilidades para a transcrição semiótica da realidade por pintores ou desenhadores. Foi com esta câmara que William Henry Fox Talbot (1800-1877) fez sua viagem a Itália, ainda enquanto desenhador. Durante a sua viagem, imaginou uma maneira de fixar mecanicamente a realidade sob a folha que tinha perante si, especialmente porque se considerava um mau desenhador. A ideia do traço como reprodução mecânica da realidade nasceu. De volta a Inglaterra, foi trabalhar nesta possibilidade. Em 1834, os seus testes tiveram os primeiros resultados em papel. Inventa, assim, o calótipo, que podemos considerar o primeiro processo de fotografia em série.[41]

Enquanto isso, em França, Nicephore Niépce, inventor por vocação, descobre como certas moléculas reagiam à luz. Uma ideia começa a germinar e Niépce imagina todas as aplicações que poderiam ser feitas com este agente reator, o iodo de prata, dedicando a sua vida e fortuna à realização dessa visão. Os primeiros tempos seriam os mais difíceis. Não conseguia obter quaisquer resultados, avançando e recuando nas suas tentativas com uma ideia fixa, a de reproduzir objetos através da luz. Contudo, em 1822, conseguiria obter cópias fiéis de gravuras sobre vidro e aço polido, usando um verniz betuminoso, o betume de Judeia, aplicado sobre uma lâmina de estanho, com acabamento da imagem através de lavagem em essência de lavanda. Dois anos depois, o infatigável Niépce conseguiu reter imagens da câmara escura, fixando-as por via de uma mistura de petróleo e óleo de lavanda, reforçando depois os efeitos de sombra, ao expor a placa aos vapores de iodo ou sulfureto de potássio.

Em 1827, Niépce dedicava-se exclusivamente à cópia de pontos de vista segundo a natureza. Nesse ano, ou pouco antes, realizava aquela que é considerada a primeira fotografia (fixa) do mundo, intitulada *Point de vue du Gras* [*Ponto de vista do Gras*], uma imagem heliográfica que mostra parte dos edifícios e paisagens circundantes da sua propriedade, “Le Gras”, em Saint-Loup-de-Varennes, França. É com esta imagem que Niépce inaugura a denominação comum que foi dada às primeiras imagens, apelidadas de "vistas", ou, de acordo com Thomas Wedgwood, "desenhos fotogénicos".

[41] Clarke, G. (1997). *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press, p.16.

A palavra fotografia surgiria já depois de 1850. Antes esta invenção seria designada como heliografia, uma homenagem ao sol criador. Por heliografia Niépce entendia serem tanto as imagens registadas com a câmara escura, que designava de pontos de vista, como aquelas obtidas pela fixação da folha a ser reproduzida, tornadas transparentes com cera, entre uma placa de metal sensibilizada à luz e uma placa de vidro e expondo o conjunto ao sol, processo que designava por cópias de gravura. Os tempos de exposição variavam entre duas a quatro horas para obter uma cópia de gravura e cerca de oito horas para fazer um ponto de vista.

Em 1829 Niépce junta-se a Louis Jacques Mandé Daguerre, um pintor, cenógrafo, empresário, inventor do diorama. Niépce e Daguerre trabalharam juntos até 1833, quando Niépce morreu. O seu projeto em comum incluía uma das suas maiores preocupações: a fixação de imagens. Com efeito, estas, uma vez reveladas, desapareciam em contacto com a luz. O hipossulfito de sódio, que será o agente fixador das fotografias, desenvolvido por Sir John Herschel, ainda não tinha sido aplicado neste domínio.

Após a morte de Niépce, Daguerre continuará as pesquisas com um dos seus filhos, Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor, que iriam conduzir à invenção do daguerreótipo. O resultado foi digno da fasquia que colocaram, mas arruinou Niépce e colocou os seus sucessores numa situação económica bem difícil.

Também Daguerre teve, desde o seu encontro com Niépce em 1829, que fazer face a despesas consideráveis, nomeadamente para obter soluções químicas, equipamentos, elaborar estudos, vários ensaios que levaram a sucessos ou fracassos, efectuar viagens e envolver-se em outros compromissos, tudo para tentar concretizar uma ideia que se tornaria um projeto de vida.

Em 1838 Daguerre realiza, em Paris, a fotografia intitulada *Boulevard du Temple*, a primeira em que aparece registada uma figura humana: um cliente de um engraxador que esperou muito tempo sem se mover.[42] Os tempos de exposição eram extremamente lentos, sendo difícil fixar a imagem de pessoas nas placas de prata. Estas deixavam rastos, borrões, apelidados de "efeitos fantasma". Os primeiros elementos fotografados foram de facto aqueles caracterizados pela sua imobilidade, tais como a arquitectura ou as paisagens.

Entretanto, Daguerre, acreditando que a técnica do daguerreótipo estava suficientemente desenvolvida, fez um acordo com o filho de Nicéphore Niepce propondo a venda do

[42] Tomada de vista realizada entre 24 de Abril e 4 de Maio de 1838, daguerreotipo, colecção Stadtmuseum, Munique, Alemanha. A fotografia foi tirada da janela da sua habitação, que ficava no andar superior do seu Diorama. O enquadramento desta imagem lançará a moda das "vistas" sobre Paris. A partir deste período, seremos confrontados com muitas vistas sobre os telhados. As primeiras experiências foram feitas em laboratórios improvisados em casa. As primeiras câmaras, as câmaras escuras, eram extremamente pesadas, não sendo fáceis de deslocar, e as placas, uma vez impressas, tinham que ser imediatamente reveladas.

processo.[43] Sem resultados, optou por informar o deputado e astrónomo François Arago da sua invenção. Chegara o momento de partilhar essa incrível descoberta com um público mais amplo e patenteá-la.

A 7 de Janeiro de 1839, François Arago apresenta na Academia de Ciências, as primeiras fotografias, mas sem dar fórmulas químicas. Alarmado pela notícia, Talbot apresentaria no fim desse mês, na Royal Society, em Londres, o seu método que designou por "desenho fotogénico". Criava imagens de formas de plantas, rendas e outros objetos colocados directamente numa folha de papel sensível à luz. Poucos dias depois surgia na imprensa portuguesa a primeira noticia sobre fotografia de que temos conhecimento. Referia que as imagens apresentadas por Daguerre em Paris possuiam "tamanha verdade ... exactidão e ... suprema perfeição" que esse invento teria "largas consequências em todas as artes do desenho". (VV.AA., 1839, pp.54-55)

A sua divulgação teria como primeiro resultado a atribuição pelo governo francês de uma pensão vitalícia a Daguerre e Niépce de Saint-Victor. Entretanto, instalara-se uma calma proverbial. O mundo esperava ansiosamente pelo anúncio do processo de Daguerre. Dizia-se que seria tão fácil que até um desenhador sem qualquer talento seria capaz de capturar a imagem fugaz num espelho para a eternidade. Em 19 de Agosto de 1839, o processo é apresentado na Academia de Ciências e Belas Artes reunidas e à imprensa. França oferecia oficialmente ao mundo a invenção do fotografia. Em Outubro desse ano o abade Louis Compte, um operador de daguerreótipo que fazia parte da expedição didáctica e científica do navio escola *Orientale*, em viagem de França para o Brasil, passou por Lisboa e apresentou o processo à Rainha D. Maria II, no Palácio da Ajuda. Talvez até se tenham feito os primeiros daguerreótipos em Portugal nesse mês, considerando que algum tempo depois surge uma gravura da frontaria do Palácio no jornal *Panorama*, baseada num daguerreótipo.

A história da fotografia seguiria o seu curso. Uma invenção após a outra foi-se respondendo aos requisitos, tudo com a intenção de aperfeiçoar a fotografia e torná-la legível, fiel e comunicável.

A primeira década de desenvolvimento da fotografia, marcada pela grande expressão que teve o daguerreótipo, reflete um período de transição, a meio caminho entre uma cultura aristocrática, apoiada em privilégios e tradições e uma mecanização das técnicas. De facto, o

[43] Neste acordo, datado de 13 de Junho de 1837, que estabelecia a venda do processo entre 15 de Março e 15 de Abril do ano seguinte, era estipulado que se um comprador único não pudesse ser encontrado pelo valor de 200.000 francos, então pelo menos cem pessoas seriam solicitadas a pagar 1.000 francos cada. A cópia de Niépce desse acordo está na Colecção Hamel, em São Petersburgo, transcrita em: Kravets, T. (1949). *Документы по Истории Изобретения Фотографии – Dokumenti po Istorii Izobreteniya fotografii* [*Documentos sobre a História da Invenção da Fotografia*], Publicação de Arquivos nº 7, documento nº 148. Leninegrado: Soviet Academy of Sciences, pp. 451-2. A cópia de Daguerre (que passou para Arago) é reproduzida num fac-símile foto-litográfico em: Arata, P. (1893). *Anales del Museo de La Plata. Sección de Historia General, nº1*. Buenos Aires: La Plata, pp.25 e 27.

século XIX se, por um lado, avançava inexoravelmente impulsionado pelas tecnologias e a industrialização, por outro, desenvolvia-se entre uma mistura de certa ignorância e referências ainda muito ligadas a leituras tradicionalistas, as quais facilitavam o surgimento de certas crenças que, desde o início, sobre a fotografia se espalharam, manifestas inclusivamente num registo anedótico em jornais do período.[44]

Surgiam mudanças cada vez mais rápidas e seria preciso mais tempo para que estes novos dados fossem assimilados pelo público em geral. Contudo, muitos cedo perceberam o sentido destas alterações e assimilaram esta nova visão do mundo que a fotografia estava gradualmente a criar. Uns por obrigação e outros porque acreditavam verdadeiramente no valor que esta teria tanto para a ciência como para a arte.[45]

Estes primeiros anos da fotografia foram caracterizados pelo desejo de superar as suas limitações tecnológicas. Consequentemente, a escolha dos motivos a fotografar estava sujeita a diversas limitações. Como os tempos de exposição eram muito longos (cerca de 20 a 30 minutos), as fotografias de retrato eram muito dificultadas. Nesses primeiros tempos as imagens realizadas eram sobretudo de paisagens, monumentos e arquitecturas.

Em 7 de Outubro de 1839, o americano Alexander Simon Wolcott faria o primeiro retrato fotográfico do mundo (do seu parceiro John Johnson), utilizando um protótipo da sua câmara de daguerreótipo. Entretanto, logo que os primeiros melhoramentos técnicos o permitiram, o retrato atrairia um grande número de fotógrafos e clientela ávida de ver a sua imagem registada para a posteridade.

Certas classes sociais para quem o retrato privado permanecia inacessível, devido ao seu elevado custo, aderem muito rapidamente ao daguerreótipo. Geralmente estas imagens eram caracterizadas por poses convencionais, frequentemente frontais, em registo de busto ou em plano americano. Os retratados apresentavam sempre uma expressão bastante séria devido à necessidade de imobilidade motivada pela lenta duração da exposição. Olhavam para o fotógrafo e, portanto, para o espectador. Esta frontalidade sugere algum envolvimento psicológico, apesar destes retratos serem muito frequentemente desprovidos de verdadeira intenção artística. O processo era, apesar de tudo, considerado por muitos como um novo desenvolvimento do retrato pintado, um "Rembrand aperfeiçoado", como teria afirmado Samuel Morse.[46] Genericamente, grande parte dos fotógrafos de retrato do

[44] Como, por exemplo: Janin, J. (1839). Le daguerotype. In *L'Artiste*, 27 de Janeiro, pp.145-148.

[45] Pintores e sobretudo miniaturistas, muito receosos quanto ao seu futuro, reconvertem-se com frequência em fotógrafos.

[46] O inventor do código Morse e do telégrafo sem fios (1844), à época também pintor, referia-se às imagens de Daguerre, as quais teve a oportunidade de ver pessoalmente em encontros que teve com este, em Março de 1839, em Paris, dois meses depois da primeira apresentação à Academia de Ciências. De volta a Nova Iorque abre aquele que seria o primeiro estúdio de

século XIX, continuava ligada a este registo, através do referido ponto de vista frontal e enquadramento central, pelo posicionamento das mãos no regaço ou nos braços da poltrona, ou ainda, pelo jogo de luz concentrado no rosto e nas mãos, que remetia para a tradição pictórica.

Seria, aliás, um pintor, Johann Baptist Isenring, a apresentar, entre 13 e 27 de Agosto de 1840, no seu estúdio em Multertor, St. Gallen, na Suiça, aquela que é considerada a primeira exposição fotográfica pública do mundo. Incluía 47 daguerreotipos realizados entre Maio e Julho desse ano, entre os quais 39 retratos, 7 deles coloridos à mão e ainda 8 experiências com objectos inanimados.[47] A exposição seria posteriormente apresentada em Zurique, Munique, Augsburgo, Viena e Estugarda. O jornal *Kunst-Blatt* seria um dos poucos periódicos que relataram extensivamente as exposições de Isenring, referindo, por exemplo, que, em St. Gallen, Isenring fez "retratos de olhos bem abertos" (VV.AA., 1840, p.383)e que em Munique apresentou uma "colecção interessante de retratos de luz". (VV.AA., 1840, p.432) Isenring foi o primeiro fotógrafo profissional suíço.

Em Março de 1840, Wolcott e Johnson abriam em Nova Iorque, o "Daguerreian Parlour", o primeiro estúdio comercial de fotografia do mundo. Dedicava-se ao retrato através do processo do daguerreótipo.[48] Em Londres, no ano seguinte, William Fox Talbot registaria a patente do calótipo. Este processo negativo-positivo permitiria dar os primeiros passos no desenvolvimento da fotografia em série.

Apesar da sua flexibilidade e da facilidade com que podiam ser realizados, os calótipos não conseguiram substituir o daguerreótipo. Em parte, devido à restrição de patente de Talbot, suspensa só em 1853[49] e, por outro lado, porque o calótipo produzia uma imagem com menos definição do que o daguerreótipo. No entanto, seria um processo muito utilizado no Reino Unido e no continente europeu fora de França na década de 1850, especialmente entre os fotógrafos amadores. Estes valorizavam a estética menos definida e mais "artística" dos calótipos, que se harmonizava com os efeitos luminosos do claro-escuro à Rembrandt,

---

fotografia americano, activo apenas entre 1839-40, para efeitos de ensino deste novo processo. Um dos seus alunos, Mathew Brady, abriria em 1844 um dos mais famosos estúdios de retrato da época.

[47] Isenring, J. (1840). *Kunstausstellung, enthaltend eine Sammlung von Lichtbildern, meistens Porträts nach dem Leben. / Gefertigt im Mai, Juni und Juli 1840, von J B Isenring, Maler, aus St. Gallen*. St. Gallen: n.i.; A tradução do alemão refere-se a uma "Exposição de arte, que contém uma coleção de imagens de luz, a maioria retratos de vida. / Feitos em Maio, Junho e Julho de 1840 por J[ohann] B[aptist] Isenring, pintor, de St. Gallen". Um facsímile deste catálogo de exposição foi apresentado em: Stenger, E. (1931). *Der Daguerreotypist J.B. Isenring : seine Verdienste um Einführung und Ausgestaltung der Daguerreotypie 1839-1842*. Berlim: Selbstverlag des Verfassers. O único exemplar deste catálogo impresso encontra-se na Biblioteca Cantonal de St. Gallen.

[48] Consultar: Newhall, B. (1976). *The daguerreotype in America*. Nova Iorque: Dover.

[49] Depois de ter registado as suas patentes, Talbot aceitou, de facto, que os profissionais utilizassem a sua invenção sem pagar *royalties*.

procurando uma diferenciação das suas fotografias relativamente às imagens de elevada nitidez produzidas pelos fotógrafos comerciais que recorriam ao daguerreótipo.[50]

Como o calótipo possibilitava tempos de exposição já mais reduzidos (1 a 2 minutos) e, entretanto, Daguerre conseguira baixar ainda mais esse tempo (inferior a um minuto), os retratos puderam começar a ser realizados com mais facilidade. De tal forma que, em 1841, pintores como Ingres começariam a usar a fotografia com mais frequência para registo das poses dos seus modelos. É desse ano também aquele que é considerado o primeiro retrato daguerreótipo português, do estadista Rodrigo da Fonseca Magalhães, realizado pelo fotógrafo William Barclay.[51]

Esses melhoramentos técnicos promoveram o surgimento de muitos mais fotógrafos e estúdios de retrato, de tal forma que, dois anos depois do anúncio público da invenção do daguerreótipo, a cidade de Nova Iorque tinha já cerca de 100 estúdios, cada um criado de acordo com a moda dos salões elegantes e, em Paris, poderiamos encontrar vários retratistas célebres, tais como os irmãos Bisson, Ambroise Richebourg ou Lerebours, que só nesse ano realiza cerca de 1500 retratos. Em Londres, Richard Beard abre o primeiro estúdio de fotografia profissional no país, criando uma cadeia de estúdios na capital, onde Antoine Claudet, após ter adquirido uma participação na invenção de Daguerre, seria um dos primeiros a praticar o retrato. Em Munique o já referido Johann Baptist Isenring abre um estúdio em Munique mas logo passaria a realizar fotografias em viagem, na sua "carruagem solar", o primeiro estúdio fotográfico sobre rodas do mundo.

Em Portugal, ao longo dos anos seguintes, vários fotógrafos, sobretudo estrangeiros, abriram estúdios de fotografia, principalmente em Lisboa e no Porto, mas também um pouco por todo o território nacional. Por vezes a actividade prolongou-se por vários anos mas, em muitos casos, a estadia era algo efémera,[52] como a de um Mr. Gilles que, em 1842 chegava a Lisboa anunciando “ter obtido da nossa Academia das Belas Artes licença para executar ensaios da sua arte de tirar retratos, grupos e vistas à daguerreótipo”. (VV.AA., 1842, p.4)

No ano seguinte, seriam criados os estúdios Southworth & Hawes (Boston) e Hill & Adamson (Edimburgo). Estes últimos com recurso não ao daguerreótipo mas ao calótipo,

[50] A este respeito consultar: Taylor, R. & Schaaf, L. (2007). *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.

[51] Oferecido pelo fotógrafo ao retratado em 2 de Outubro de 1841, segundo Almeida, J. E. de (2013). Liberal State and Images of Civil Servants. In Trindade, L. (ed.), *The Making of Modern Portugal.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 132. Ver também: Carvalho, A. da S. (1941). *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe Ciências*, Tomo III. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

[52] Consultar, entre outros: Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1939 – 1997*. Porto: Porto Editora.

considerando que as restrições da patente de Talbot não se aplicavam na Escócia. Entre 1843 e 1846, esta dupla criaria as primeiras obras-primas deste género, realizadas para uma pintura monumental que incluia mais de 400 personalidades. Deixariam cerca de 1500 fotografias caracterizadas sobretudo pela qualidade da luz natural e uma sensibilidade artística notável, reforçada pelas características do próprio processo. Apesar da simplicidade das poses, a personalidade dos modelos exprime-se com uma força invulgar.

Em 1844 Talbot realizaria os famosos retratos da rainha Vitória com o seu calótipo, deslumbrando sua majestade com as possibilidades artísticas da fotografia. É também neste ano que Mathew Brady, discípulo de Samuel Morse, se instalaria em Nova Iorque e Washington, iniciando a sua "Galeria de Americanos Ilustres", uma das mais importantes colecções de retratos de celebridades nos Estados Unidos. Brady realizaria nesta época mais de 3000 fotografias por ano.

Uma das pioneiras dos estúdios fotográficos em Portugal seria a Madame Fritz, que chegou a Lisboa em meados dessa década apesar de, algum tempo depois, a sua presença ser referida já em Espanha. Contudo regressaria dez anos depois para montar a conhecida "Casa Fritz" em Lisboa e no Porto. Outro dos fotógrafos que se estabeleceu no nosso país foi o francês E. Thiesson, que retratou em 1845 meia Lisboa, tendo realizado uma série de daguerreótipos de africanos residentes na cidade, entre os quais a dita Rainha moçambicana do Xai-Xai e do Sabá. Ainda nesse ano estabeleciam-se no Porto os franceses Anatolle e Adolphe e, em Ponta Delgada, Marcellin Turpin, que diariamente realizava retratos em daguerreótipo das 10 às 3 da tarde, pelo preço de 4$800 réis. Já a Angra do Heroísmo chegava um tal Hellingier e a Évora o retratista inglês William Reynolds.[53] Pouco depois estabelecia-se em Lisboa o austro-húngaro Wenceslau Cifka, com quem os fotógrafos portugueses Carlos Relvas e os irmãos José Nunes da Silveira e Joaquim Goulart da Silveira aprenderiam fotografia. Contudo, muitos fotógrafos desta época, frequentemente talentosos, estão ainda por descobrir.

O interesse pela fotografia, tal como comprovado pela presença de tantos fotógrafos retratistas estrangeiros em Portugal, reflectia o reconhecimento internacional deste processo e, nomeadamente, do retrato. Esse sucesso era tal que, em 1849, só em Paris acredita-se que tenham sido fotografadas cerca de 100.000 pessoas. Tal interesse, que se acentuará a partir da segunda metade do século XIX, com o desenvolvimento industrial e o consequente nascimento de uma nova classe social, ávida de reconhecimento, trará à fotografia novas expectativas e desafios, aos quais esta irá corresponder.

[53] Consultar: Almeida, C. (2007). *Évora Desaparecida – Fotografia e Património 1839-1919*. Évora: Câmara Municipal de Évora – Arquivo Fotográfico.

Entre o início da década de 1850 e finais de 1860, os estúdios de retrato abrem por todo o lado, inclusivamente no Oeste americano, muitos deles exercendo em espaços luxuosos. O desenvolvimento da fotografia era tal que uma zona nas margens do rio Hudson seria mesmo designada *Daguerreville*.[54]

O surgimento de novos processo fotográficos, como o colódio húmido (inventado em 1848 pelo inglês Frederick Scott Archer, mas apenas introduzido em março de 1851) e o papel albuminado (desenvolvido por Louis Blanquart-Évrard no mesmo período), trariam um ímpeto renovado às dinâmicas da prática fotográfica do retrato, compatibilizando uma relativa facilidade de uso, com a elevada definição e estabilidade da imagem.

Considerando as limitações do daguerreótipo (não reprodutibilidade da imagem, inversão direita/esquerda e elevado custo) e do colódio (processo negativo-positivo que embora tivesse contribuído para os primeiros passos no desenvolvimento da fotografia em série e possuísse inegáveis qualidades artísticas, não teria o devido sucesso), seriam estes novos processos a determinarem a renovação das práticas de retrato neste período.

O uso do colódio permitia a redução do tempo de exposição para apenas alguns segundos. Possibilitava a produção de negativos de vidro, combinando a nitidez de um daguerreótipo, a replicabilidade de um calótipo e uma grande estabilidade de processos e suporte. O papel albuminado permitia a obtenção de positivos de qualidade bastante elevada. Estes processos possibilitavam uma multiplicação do retrato ao nível de uma produção quase industrial, criando uma verdadeira explosão no domínio da fotografia de retrato. A sua importância era tal que começaram a surgir, cada vez com maior frequência, teorias sobre a sua prática.[55]

Em 1853, em Nova Iorque, só na zona da Broadway existiam 37 estúdios de retrato. É nesse ano que Félix Nadar monta o seu primeiro estúdio em Paris e que André Disdéri regista uma patente para garantir a exclusividade das inovações de um chassi multiplicador, que permitia a obtenção de oito retratos sobre uma mesma chapa.[56]

[54] Porque ali funcionava uma fábrica de aparelhos fotográficos para Daguerreótipia, aberta em Novembro de 1851. A este respeito consultar: Wilensky, S. (1981). The Men, The Camera and their Factory. In *Photographica*, nº8, Outubro, pp.4-8 e nº9, Novembro, pp.6-8.

[55] Wey, F. (1851). Théorie du portrait I, nº12. In *La Lumière*, 27 de Abril, p.46-47; Wey, F. (1851). Théorie du portrait II, nº13. In *La Lumière*, 4 de Maio, p.50-51; Rouillé, A. (1989). *La Photographie en France. Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871*. Paris: Macula, pp.118-119.

[56] Publica também nesse ano um manual relativo ao novo processo: Disdéri, A. (1853). *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantané*. Paris: Alexis Gaudin.



Fig. 13 - André Disderi, *carte de visite*, c. 1860

Surgia a *carte de visite*, o instrumento que revolucionaria a prática fotográfica, o primeiro registo da industrialização da imagem, implementado com a abertura do estúdio de Disdéri em Paris, por volta de 1854, onde estas pequenas imagens, coladas num cartão brasonado no verso, seriam vendidas pelo módico preço de 20 francos a dúzia. Disdéri propunha, assim, um conjunto de retratos idênticos, que poderiam ser distribuidos à familia ou aos amigos. Desenvolve-se, assim, aparentemente uma democratização do retrato fotográfico por via da diminuição do preço a pagar. Considerando que era muito mais barato do que os retratos em formato *cabinet*, a *carte de visite* passaria a ser o processo fotográfico mais comum e o mais requisitado, sendo rapidamente adoptado nos estúdios europeus. Segundo Jorge Pedro Sousa, este "seria o primeiro passo para a fotografia se tornar um *mass medium*." (Sousa, 2004, p.30)

Disdéri concebe estes retratos com poses simples e estereotipadas, numa representação pouco usual nesse período, com o retratado geralmente de pé, apoiado num adereço, frequentemente uma poltrona ou uma coluna, ou sentado com um chapéu, um jornal ou outro objecto na mão. Não há nestes registos grande preocupação com a individualidade do retratado. Contudo, o sucesso dos cartões de visita estendeu-se ao mundo.

Entretanto, a partir de 1855, o daguerreótipo e o calótipo praticamente já não tinham expressão. O processo do colódio húmido já se impunha como a técnica mais utilizada pelos fotógrafos. Entre eles estavam Mayer & Pierson que abrem o seu estúdio em Paris nesse ano. Eram figuras conhecidas da capital parisiense pois tinham sido nomeados fotógrafos de Sua Majestade o Imperador por Napoleão III no ano anterior. Juntos tornaram-se os principais fotógrafos da sociedade francesa e também internacional. Fotografaram a realeza europeia, a aristocracia e outras celebridades da época.

No final da década de 1850 e inícios de 1860, em todos os países, tanto nas grandes cidades como na província, abrem cada vez mais "templos" da fotografia. As suas montras tinham

sido invadidas pelas pequenas e estereotipadas *cartes de visite*, de Disderi, acelerando o processo de comercialização do retrato. Todos estes fotógrafos pretendiam ter a sua colecção de celebridades. A importância destas imagem era tal que muitos, incluindo o próprio Abraham Lincoln, acreditam que a sua eleição como president em 1860 terá ocorrido, entre outros factores, devido a um retrato realizado por Mathew Brady, divulgado através da impressão de milhares de exemplares.[57]




Fig. 14 - André Disderi, "mosaico" fotográfico, c. 1860

Conscientes da relevância que tinha a realização de retratos de grandes figuras da época, os fotógrafos pretendiam a todo o custo seduzir tais estrelas, pois a sua presença nos expositores dos estúdios contribuiria para atrair a clientela, em busca de reconhecimento social. Nestes salões luxuosos, exóticos e burgueses, autênticos cenários artificiais com telas pintadas, tapetes macios e mármores valiosos, era de bom tom mostrar a sua presença. Estas "galerias contemporâneas" com retratos de actrizes, chefes de estado e diversas personalidades de significativo estatuto, eram o condimento essencial para uma prática fotográfica de sucesso. Tais figuras eram coleccionadas por uma burguesia ávida de reconhecimento, a qual procurava o fotógrafo com o desejo de integrar a sua imagem e a dos seus familiares num vasto universo de celebridades, fomentando, inclusivamente, a produção de "mosaicos" fotográficos compostos por dezenas de rostos conhecidos.

[57] Hamilton, C. & Ostendorf, L. (1963). *Lincoln in Photographs. An Album of Every Known Pose*. Norman: University of Oklahoma Press, p.65.

Criticando esses desenvolvimentos o poeta Charles Baudelaire comentaria em 1859 que "a sociedade imunda" avançava "como um único narciso para contemplar a sua imagem trivial sobre o metal" (Baudelaire, 1859, p.263), num contexto em que a maioria dos fotógrafos não tinha qualquer sentido artístico. Os burgueses e as celebridades eram retratados da mesma forma. Já Émile Marcelin, dois anos após Disdéri ter lançado as suas *cartes de visite*, apresentava no *Journal Amusant* uma caricatura intitulada "Abaixo a Fotografia", insurgindo-se contra este tipo de retrato industrializado, repetitivo e previsível.[58]

Outras figuras da cultura da época criticaram também abertamente aquilo que acreditavam ser um atentado contra os homens de carácter. As queixas de que a maior parte dos retratos transmitia pouca individualidade foram-se generalizando de tal forma que, por volta de 1870, esta cartomania tinha perdido largamente o seu ímpeto inicial. A sua fiel clientela, já exigia mais do que estas pequenas imagens poderiam oferecer.[59]

Na décadas de 70 e 80, os debates em torno de um registo industrial e serial assumiriam novo protagonismo com o aumento de sensibilidade das placas secas de gelatino-brometo de prata, que reduziu drásticamente o tempo de exposição e aproximou a fotografia do exterior. A partir de 1880, o fotógrafo retratista começa a ir com frequência ao encontro da sua clientela, nomeadamente para estâncias termais e balneares, respondendo ao desejo do retratado em registar a sua presença em tais "cenários", com o objectivo de exibir posteriormente a sua imagem perante os seus pares.

Estes progressos na técnica fotográfica permitiram uma nova prática do retrato. No entanto, se as poses e enquadramentos se alteraram, como resultado desta possibilidade de saída do estúdio, a previsibilidade e repetição mantinham-se. A maior parte destes "retratos de lazer" davam continuidade às estereotipadas *cartes de visite* de Disdéri.

Seria sobretudo em finais do século XIX, com o surgimento das máquinas Kodak e da película em celuloide, que estariam criadas as condições propícias para o desenvolvimento de uma fotografia amadora, em que o retrato ganharia um cunho mais pessoal, menos sujeito às limitações da prática industrial. A este respeito convém, no entanto, salientar que vários fotógrafos retratistas nesta segunda metade do século XIX se constituíram como casos paradigmáticos de uma prática marcada pela profundidade de registo dos seus retratados, assinalando, uma diferença significativa relativamente ao carácter de repetição e previsibilidade de muitos dos seus contemporâneos. Um dos mais destacados desses

[58] Marcelin, É. (1856). À bas la photographie!!!. In *Journal amusant*, nº36, Paris, 6 de Setembro, pp.2-3.

[59] Ewing, W. A. (2008). *Face. The New Photographic Portrait*. Londres: Thames & Hudson, p.20.

fotógrafos seria Nadar. Consideraremos o seu trabalho após esta reflexão, no âmbito do retrato fotográfico objectivo no século XIX.

Nesta análise considerámos as primeiras décadas da prática do retrato fotográfico, por muitos designadas como a "Idade de Ouro" da fotografia. Inicialmente apresentamos vários desenvolvimentos técnicos e culturais que conduziram ao surgimento do daguerreótipo. Em seguida abordámos o contributo de processos posteriores como o calótipo, o colódio húmido, as *cartes de visite* ou as placas secas de gelatino-brometo de prata. Constatamos como grande parte das práticas de retrato fotográfico que decorrem destes processos se inscreveram num quadro de previsibilidade e repetição marcado pela adopção de valores semelhantes aos que tinham orientado a prática do retrato pintado, nos seus enquadramentos, pontos de vista, conceitos de iluminação e outros factores decorrentes da cultura fotográfica da época. Refletimos sobre o modo como a invenção do formato *carte de visite*, por André Disdéri, assinala o início do ponto mais alto deste estereotipado regime de visualidade que teria o seu contraponto com o surgimento das máquinas fotográficas Kodak, das películas de celuloide e de uma prática amadora que irá ampliar as possibilidades de diferenciação do retrato fotográfico a partir de finais do século XIX.

Se a disseminação das *cartes de visite* fomentou a ideia de que estava a ocorrer uma democratização do retrato tal, contudo, não se verificou.[60] Pouco frequentes são os exemplos de retratos de operários, artesãos ou camponeses apresentados nestes pequenos formatos. Num período em que, genericamente, a cultural visual era limitada, a relação que os indivíduos tinham com todo o aparato fotográfico (estúdio, fotógrafo, tecnologia, a imagem em si) era a de um acontecimento. A ida ao estúdio tinha todo um carácter de ritual. Os retratados sabiam como se comportar e qual o resultado que iriam obter no fim do processo. Não se ia ao estúdio para inovar, mas justamente para perpetuar o mesmo, para construir uma significação que pudesse equiparar a família Silva à família Marques. Pretendia-se não uma diferenciação mas sim a homogeneização. Era um tipo de retrato estereotipado que visava compartilhar características como honra, dignidade, solidez. Poses, olhares, vestimentas, mobiliário e tecnologias equiparavam-se. Entendia-se que tudo isto era preciso ser imitado. Tratava-se de procurar fazer mais do mesmo. Tratava-se de previsibilidade e repetição.

[60] Lalvani, S. (1996). *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*. Albany: Suny Press, p.43. A este respeito consultar ainda: Darrah, W. C. (1981). *Cartes de Visite in Nineteenth-Century Photography*. Gettysburg: W. C. Darrah; e Sekula, A. (1986). The Body and the Archive. In *October*, nº39, Inverno.

### 2.1.2 - Excepção à regra: Félix Nadar



Fig. 15 - Félix Nadar, *Charles Baudelaire*, c. 1855

A fotografia pretendia desde o primeiro momento ser a imitação mais perfeita da natureza e, portanto, do homem. No século XIX, ligado a esta tradição realista, que pretendia oferecer o registo de uma verdade objectiva, estava o fotógrafo de retrato francês Nadar (pseudónimo de Gaspard-Félix Tournachon).

Nos seus retratos psicologicamente penetrantes o olhar desempenha um papel principal. Nadar deixa os seus modelos livres para a pose, nunca retocando as suas fotografias e procurando sempre o instante que resume o carácter do retratado. Na segunda metade do século XIX, fotografa figuras contemporâneas, homens de Estado, da Igreja, sábios, artistas e escritores, tais como Delacroix ou Victor Hugo. Perante as suas imagens parecemos estar por vezes em presença de uma certa "verdade" do sujeito. (Hambourg, 1995, p.69)

Nadar nasce em Abril de 1820 em Paris numa família de impressores e livreiros, dois anos antes das primeiras experiências de Nicéphore Niépce. Inicia os seus estudos de medicina em Lyon aos 17 anos mas logo se estabelece em Paris para dar continuidade aos seus estudos, que abandona para enveredar pela carreira de jornalista e caricaturista.

Em 1839, no momento em que a fotografia era anunciada publicamente na Academia das Ciências, Nadar lança várias pequenas publicações sem grande expressão. Contudo, o seu percurso artístico iria desenvolve-se mais rapidamente do que o esperado. Boémio e libertário, nos anos seguintes passa as suas noites rodeado de figuras como Berlioz, Nerval, Vitor Hugo, Théodore de Banville ou Baudelaire, aspirando tornar-se escritor.

O jovem Tournachon, apelidado inicialmente de "Tournadar" pelos mais próximos, logo passa a assinar os seus artigos com o famoso pseudónimo de "Nadar". Em 1842 os seus primeiros esboços são publicados por Martinet, assinalando o início da sua relação com o mundo das imagens. Pouco depois a sua carreira de caricaturista estava lançada. Trabalha inicialmente para os jornais satíricos *Le Corsaire-Satan* e *La Silhouette*, criando, nomeadamente, a personagem "Môssieur Réac", protótipo do oportunista. Já em 1848 começa a publicar nos jornais *Le Charivari* e *Le voleur* e, logo depois, escreve e desenha para o *Journal pour rire*. Torna-se um bom jornalista e caricaturista nos anos seguintes.

Naquela época, um dos seus amigos, o escritor Eugène Chavette, compra um equipamento fotográfico. Desapontado com os resultados, vende-o a Nadar que, inicialmente, também nada faz com este material. O desinteresse de Nadar é reflexo de uma opinião generalizada quanto ao não reconhecimento do estatuto artístico da fotografia, cuja história seria escrita em três registos diferentes que interagem entre si: o olhar pessoal do fotógrafo, o do espectador e a tecnologia com sua própria história. As suas inter-relações definirão a rede semiótica e mediática da linguagem visual desta nova arte. O olhar subjectivo e pessoal é aquele que teve mais dificuldade para se impor. Aceitar a fotografia como um acto criativo por parte do seu operador é, para os parâmetros da época, algo ousado demais, especialmente considerando que, no princípio dos anos 50 do século XIX, avançamos a passos largos para a industrialização do sector, com a proliferação de estúdios de artistas e a aceitação generalizada de um tipo de retrato cada vez mais estereotipado, previsível e repetitivo. Contudo, durante esta década os fluxos de gosto e de estilo em torno da fotografia começam a formar-se cada mais rapidamente e surgem os debates em torno de uma questão crucial: será possível considerar a fotografia uma arte? Pintores, escritores, fotógrafos, qualquer pensador dedicado a este novo processo tem sua opinião.

Delacroix, no seu texto "Do ensino do desenho", publicado em Setembro de 1850, criticando os pintores medíocres que usam a fotografia, afirma que "O daguerreótipo é mais do que o decalque, é o espelho do objeto. [...] Examinem-se os retratos [pintados] feitos com o daguerreótipo: numa centena, não há um aceitável. [...] São esmagados pela desesperante perfeição de certos efeitos que encontram na placa de metal. Quanto mais tentam ser como esta, mais descobrem as suas fraquezas." Segundo Delacroix o trabalhos desses pintores não é senão "a cópia necessariamente fria dessa cópia imperfeita em outros aspectos. O artista, numa palavra, torna-se uma máquina subordinada a outra máquina". (Delacroix, 1850, pp.1139-1146) Salienta ainda que "as monstruosidades que este [o daguerreótipo] apresenta são sem dúvida chocantes, embora sejam literalmente aquelas que

correspondem à própria natureza; mas essas imperfeições, que a máquina reproduz com fidelidade, não chocam os nossos olhos quando olhamos para o modelo sem esse intermediário; o olho corrige, sem o nosso conhecimento, as infelizes imprecisões da perspectiva rigorosa; está já a fazer o trabalho de um artista inteligente." (Delacroix, 1850, pp.1139-1146) Apesar de tudo, segundo Constant Dutilleux, amigo do pintor, refere que Delacroix admirava a fotografia não apenas como teórico, baseando-se consideravelmente nas placas daguerreanas e provas de papel para realizar as suas pinturas.[61] Procurando confirmar tal facto Dutilleux refere que possuía, inclusivamente, um álbum de fotografias de Eugène Durieu "composto por poses de modelos, homens e mulheres indicadas por este [Delacroix], testemunhadas pelos seus olhos através da objectiva."[62] Dutilleux, conclui que, nesse álbum "A escolha da natureza, da atitude, a distribuição da luz, a torção dos membros são tão singulares, tão fruto de uma opção pessoal, que se poderia dizer que muitas dessas provas poderiam ser imagens dos próprios originais do mestre." (Zerner, 1992, p.11) A este respeito Delacroix afirmava no seu *Journal*, em Maio de 1853, que "se um homem inteligente usar o daguerreótipo como deve ser usado, elevar-se-à a um estatuto que ainda desconhecemos." (Delacroix, Flat & Piot, 1893, p.207) Na mesma publicação, em 15 de Outubro desse ano, referia ainda que "a instrução que o daguerreótipo dá a um homem que pinta de memória é uma vantagem inestimável". (Delacroix, Flat & Piot, 1893, p.244) Entretanto, três anos antes do pintor publicar estas afirmações surgia em Nova Iorque o primeiro jornal do mundo sobre fotografia, o "Daguerreian Jornal". (VV.AA., 1850) Este interesse em abordar o tema das ligações entre a fotografia e a arte nos primeiros anos dessa década é evidenciado em textos com títulos tais como "A Influência da Heliografia nas Belas Artes" e "Como o sol se tornou um pintor" (ambos de Francis Wey)[63] (Wey, 1851, p.2 e Wey, 1853, pp. 257-265) ou "A Fotografia do ponto de vista das Artes" [64] (Figuier, 1854, pp.63-78).

Nesse período Nadar está sobretudo envolvido no seu grande projecto de caricatura, um panteão de retratos de personalidades da época e a fotografia continua a não lhe despertar grande interesse. Iniciado em 1851 o "Panthéon Nadar" previa o registo caricatural de cerca

[61] Alliez, É. (2007). *L'oeil-cerveau: nouvelles histoires de la peinture moderne*. Paris: Vrin, p.145.

[62] Este designado "Álbum Delacroix" (c. de 1854) apresentava 32 imagens em papel salgado realizadas por Eugène Durieu para o pintor Delacroix, com poses, enquadramentos e outras orientações deste último.

[63] Wey, F. (1851). De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts. In *La Lumière*, 9 de Fevereiro, p. 2; Wey, F. (1853). Histoire du Daguerréotype & de la Photographie, Comment le Soleil est Devenu Peintre. In *Le Musée des familles*, vol. 20, Junho, pp.257-265.

[64] Figuier, L. (1854). La Photographie au point de vue des arts. In Figuier, L., *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes, vol. IV [Photographie. Télégraphie aérienne et electrique. Galvanoplastie et dorure chimique. Planète Le Verrier – Neptune], cap. V.* Bruxelas: Delevingne & Callewaert, pp.63-78.

de 1000 importantes figuras do seu tempo para apresentação em quatro impressões litográficas. Em Março de 1854 publica o seu primeiro "Panteão de celebridades", reunindo caricaturas de cerca de 300 grandes escritores e jornalistas, um projecto que concretiza com a colaboração de artistas como Alfred Darjou, Thomas Couture ou Célestin Nanteuil.[65] É com o objectivo de fazer estudos preparatórios para as caricaturas do seu segundo Panteão que Nadar começa a praticar a fotografia com o equipamento fotográfico adquirido a Eugène Chavette. Realiza retratos fotográficos de membros da família, colegas do meio editorial e amigos do meio literário e artístico. Entusiasmado com os resultados, monta um estúdio no nº 113 da rua de St. Lazaire, em Paris, onde fará boa parte das fotografias durante aqueles que vieram a ser considerados como os seus "anos criativos" (1854-1860).[66]

Apesar de não ter finalizado o seu segundo Panteão, Nadar deixará como legado retratos fotográficos plenos de profundidade, envolvendo personalidades da política, escritores, pintores, músicos, actrizes, homens de ciência e muitos outros. Referimos apenas alguns deles, considerando o período em que fotografou neste seu primeiro estúdio: 1854 - Gérard de Nerval e Théophile Gautier; 1855 - Charles Baudelaire, Camille Corot, Honoré Daumier, Alexandre Dumas e Gustave Doré; 1856 - Charles Philippon e Gioacchino Rossini; 1857 – Hector Berlioz e Pierre Guizot; 1858 – Eugène Delacroix e François Millet; 1859 - Sarah Bernhardt; 1860 - Giuseppe Verdi.

Na época em que abre o seu primeiro estúdio a fotografia entrava na sua fase industrial devido, entre outros factores, à invenção das *cartes de visite*. Contrariamente ao estilo estereotipado destas imagens, Nadar começa a desenvolver uma prática fotográfica em completa ruptura com os hábitos desse periodo, sendo provavelmente o primeiro fotógrafo a explorar as potencialidades expressivas do rosto humano através da máquina fotográfica, como considera Gisèle Freund.[67] Os seus retratos têm uma grande força psicológica, revelando perfeitamente a personalidade dos seus modelos, como podemos constatar nos poderosos retratos de Baudelaire, Rossini ou Sarah Bernhardt. A elevada qualidade das expressões dos seus retratados revela uma grande cumplicidade com o fotógrafo, demonstrando como Nadar conhecia bastante bem os seus contemporâneos. Segundo o próprio afirmaria, tratava-se de procurar "aquele instante de compreensão" que o pusesse "em contacto com o modelo", que o ajudasse "a resumi-lo", que o orientasse "na direcção

[65] Segundo a descrição de aquisições do Museu Carnavalet e da Biblioteca Nacional de França, em 2004: https://www.latribunedelart.com/acquisition-de-caricatures-de-nadar (consultado em 28 de Outubro de 2018, 22:16).

[66] Segundo o título da retrospectiva do trabalho de Nadar, apresentada entre 1994 e 1995 no Musée d'Orsay, em Paris e no Metropolitan Museum, em Nova Iorque. Consultar: VV.AA. (1994). *Nadar, les années créatrices: 1854-1860*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux / Diffusion Seuil.

[67] Freund, G. (1989). *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega, p.53.

das suas ideias e do seu carácter" para, deste modo, "realizar um retrato íntimo".[68] (Amar, 2010, p.52)

As suas poses relativamente clássicas, próximas do estilo de Ingres mas mais naturais, resultavam sobretudo da relativa liberdade que dava aos seus modelos. Contrastavam, assim, com as representações hirtas e formais dos retratos da época. A luz natural diurna, proveniente de janelas altas e frequentemente reflectida em painéis móveis, é a sua opção de iluminação. Impõe um estilo despojado, sem recurso a sumptuosos cenários, adereços inúteis e retoque das imagens, contrariamente aos fotógrafos do seu tempo. Concentra-se em captar e revelar a personalidade dos seus retratados.

Entretanto, no momento em que Nadar realizava os seus mais significativos retratos do seu percurso como fotógrafo, exemplificando as potencialidades artísticas da fotografia, esta era excluida do sector das Belas Artes na Exposição Universal de 1855 e exposta no sector da indústria, um reflexo da crescente industrialização do sector. Como contraponto, no Salão desse ano, integrado na Exposição Universal, Nadar ganha uma medalha de ouro por uma série de fotográficas representando o famoso mimo Charles Deburau.

Em meados do século XIX, este fotógrafo era já considerado um artista de mérito, de tal forma que seria objecto de várias caricaturas nos jornais. Numa delas (com desenho do também fotógrafo retratista Étienne Carjat, gravura de Alexandre Pothey e texto de Charles Bataille) é apresentado no seu estúdio, sentado numa poltrona, com a máquina fotográfica em fundo. O texto desta caricatura diz-nos: "NADAR / O ÚNICO / NADAR / O VERDADEIRO / NADAR / RUA DE ST LAZARE 113 !!!".[69] (Bataille, Carjat & Pothey, 1856, p.3)

Em 1856 Nadar torna-se editor do jornal humorístico *Petit Journal pour rire*, criado por Charles Philippon, que será também retratado pelo fotógrafo. Nessa publicação Nadar não hesita mesmo em realizar caricaturas de si próprio, promovendo a sua actividade e, simultaneamente, remetendo o seu discurso para o estatuto da fotografia. Como exemplo disso, no nº 20 do *Petit Journal pour rire*, a caricatura por si assinada representa uma jovem rapariga a visitar o seu atelier. Sob o título "Uma teoria fotográfica" o texto diz-nos: "Senhor, é para o retrato do meu marido que morreu há dois anos em Buenos Aires: queria que fosse pintado de memória, mas disseram-me que a fotografia é mais semelhante do que a

[68] Nadar citado em Amar, P.-J. (2010). *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70, p.52.

[69] Bataille, C., Carjat, É. & Pothey, A. (1856). Nadar. Le seul, Nadar, le vrai, Nadar, Rue St Lazare 113 !!!. In *Diogene*, nº17, 30 de Novembro, p. 3. Étienne Carjat e Charles Bataille foram dois dos três fundadores deste jornal.

pintura...". Em fundo podemos ler a publicidade ao seu estúdio: "Só a Casa Nadar, 113 R St Lazare (sem sucursal), Fotografia Artística."[70] (Nadar, 1856, p.1)

Ainda nesse ano surge no *Journal amusant* um artigo de Émile Marcelin intitulado "Abaixo a fotografia" em que se pretendia demonstrar a superioridade da caricatura sobre a fotografia na expressão da personalidade dos retratados. Para comprovar a sua teoria Marcelin confrontou retratos fotográficos de algumas celebridades da literatura e das artes, realizados por Nadar ou Carjat (entre elas Delacroix, Ingres e Dumas), com as respectivas caricaturas. Concluiu que a fotografia mostrava a pessoa real, impossibilitando a capacidade de embelezamento das características físicas mais relevantes do retratado, das marcas de rugas, das linhas muito duras do rosto, dos contrastes e que tais factos a impossibilitavam de ser uma arte.[71]

Seria apenas em 1859, vinte anos após a apresentação oficial na Academia de Ciências de Paris, que a fotografia alcancaria um reconhecimento oficial como arte, com a sua integração na secção de belas artes do Salão desse ano, através da presença da Sociedade Francesa de Fotografia, onde Nadar estava representado. Nesse contexto, Baudelaire, que apesar de quatro anos antes ter sido retratado pelo fotógrafo, exemplo de elevada qualidade artística e, não obstante a sua amizade por este, redige um virulento texto intitulado "O público moderno e a fotografia", no contexto de uma crítica a esse Salão.[72]

Segundo o poeta, já bem antes de 1839 o gosto pelo verdadeiro se tinha infiltrado no mundo da arte. Tal teria acontecido por um duplo movimento de influência recíproca, do público sobre o artista e do artista sobre o público. Baudelaire acreditava que a fotografia tinha ampliado o mal-entendido e a confusão junto do público dos Salões, fazendo-o erroneamente acreditar que era possivel assimilar produtos da indústria fotográfica confundidos com arte. Afirmava que tudo tinha ficado mais confuso desde 1848 com as ideias propagadas pelo movimento realista e que a fotografia deveria agora "assumir o seu verdadeiro dever, o de ser uma serva das ciências e das artes, mas a mais humilde serva, como a tipografia ou a estenografia, que não criaram nem suplantaram a literatura." (Baudelaire, 1859, p.265)

[70]Nadar, F. (1856). Une théorie photographique. In *Petit Journal pour rire*, nº20, p.1. As referências a uma "sucursal" e, na caricatura anterior, a um "único" e "verdadeiro" Nadar, eram resultantes do facto de o seu irmão Adrien ter começado a usar profissionalmente o mesmo pseudónimo, após ter aberto também um estúdio fotográfico de retrato. Tal situação motivaria disputas que teriam um resultado favorável para Félix, considerado posteriormente pelo tribunal como "o único, o verdadeiro Nadar".

[71] Marcelin, É. (1856). À bas la photographie !!!. In *Journal amusant*, nº36, 6 de Setembro, pp.2-3.

[72] Baudelaire, C. (1859). Le public moderne et la photographie. In *Revue Française*, nº158, Paris, 20 de Junho, pp.262-266.

Complementando tais declarações, afirmava ainda nesse texto:

*Que [a fotografia] enriqueça rapidamente o álbum do viajante e apresente perante os seus olhos a precisão de que carece a sua memória, que enfeite a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, reforce mesmo com alguma informação a hipótese do astrónomo; que seja, enfim, a secretária e guardiã de quem precisa na sua profissão de uma absoluta exatidão material, quanto a isso não há melhor. Que resgate do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as gravuras e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que convocam um lugar nos arquivos da nossa memória, isso a ela agradeceremos e será aplaudida. Mas se lhe é permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só vale porque o homem para isso contribuiu com a sua alma, então, ai de nós! [...] Que homem, digno do nome de artista, e que verdadeiro amador alguma vez confundiram a arte com a indústria? [...] Dia após dia, a arte perde o respeito por si própria, prostra-se diante da realidade externa e o pintor torna-se cada vez mais inclinado para pintar, não o que sonha mas o que vê. [...] Afirmará o observador de boa fé que a invasão da fotografia e a grande loucura industrial são completamente estranhas a este resultado deplorável? Será aceitável supor que um povo cujos olhos se acostumem a considerar os resultados de uma ciência material como produtos do belo não percam, individualmente, ao final de um certo tempo, a faculdade de julgar e de sentir aquilo que há de mais etéreo e intangível?* (Baudelaire, 1859, pp.265-266)

Baudelaire, no fundo repete os argumentos da crítica anti-fotográfica que se manifesta em diversas publicações da época, não deixando de se referir indirectamente a Nadar: “Um Deus vingador concedeu os desejos desta multidão. Daguerre foi o seu Messias.” (Baudelaire, 1859, p.263) O poeta recorre a uma metáfora usada poucos meses antes para descrever Nadar: “Deixemos então [os fotógrafos] gritarem do alto das suas vozes [...] ‘o sol é Deus e Tournadar é o seu profeta!’". (Bauquier, 1859, p.6) Baudelaire estava informado do modo como Nadar era tratado na imprensa de finais da década de 1850, seja como deus, messias ou profeta e estava também ao corrente de que o consideravam o sucessor do mediático de Daguerre.

Baudelaire diz ainda que “Como a fotografia nos dá todas as desejáveis garantias de exactidão (eles acreditam nisso, os tolos), a arte é a fotografia.” (Baudelaire, 1859, p.263) Concerteza o poeta teve a oportunidade de ler o artigo que Charles Bauquier publicou na revista *L’Artiste* pouco tempo antes, intitulado "A fotografia do ponto de vista da arte", que começa assim:

*A arte é a expressão da beleza; será que o belo se encontra na natureza? Certamente, porque o que chamamos de beleza ideal não existe apenas na imaginação, ela existe na realidade da forma. A fotografia é a expressão da realidade. Se esta realidade é bela, ela pode então ser também a expressão do belo. Como será então possível que muitos artistas não tenham ainda pensado em desfrutar de todos os recursos que lhes oferece a fotografia? Não será a fotografia a expressão mais fiel que podemos ter da natureza? Porque não consultá-la? A pintura não é apenas algo que exista na imaginação, como a poesia e a música; Vejam as pequenas obras-primas de Messonier, digo pequenas em tamanho; vejam os desenhos admiráveis de Bida: o seu principal mérito é que estão na realidade, isto é, na verdade; vivem consoante a forma é estudada, entendida e divulgada. Hoje, a convenção não é mais possível, a fotografia desferiu-lhe o último golpe, temos nela um guia certo, encontramos aí um ensinamento infalível; não importa o quão fortes sejamos, sejamos nós Rafael, Ingres ou Delacroix, ela é o grande mestre para todos. Inclinemo-nos então e consultemos este grande artista chamado sol.* (Defonds, 1859, p.246)

É esse "óraculo" chamado fotografia que, segundo Baudelaire, não só os pintores medíocres "consultam" para fazer os seus retratos pintados, como o público em geral, acreditando ali encontrar a verdade, a arte e um modo de projecção social. O poeta faz alusão a uma das indústrias fotográficas mais florescentes da segunda metade do século XIX: as *carte de visite*. Critica esse contexto de massiva industrialização do retrato e de endeusamento das suas figuras (como Nadar). De facto, também este fenómeno teria os seus efeitos neste fotógrafo, apesar da sua qualidade indiscutível. Na verdade o "período mais criativo" (1854-60) de Nadar estava a terminar.[73] Na década de 60 do século XIX, este fotógrafo, cedendo a alguns estímulos decorrentes da industrialização da fotografia de retrato, altera os parâmetros do programa artístico que tinha regido a sua obra nos primeiros anos de actividade. Contudo, neste novo período não deixaria de realizar retratos bastante significativos na sua obra: 1860 - Giuseppe Verdi; 1861 – Auguste Mariette; 1862 - Gustave Doré; 1863 – Camille Corot; 1864 – Proudhon, George Sand e Sarah Bernhardt; 1865 - Jacques Offenbach; 1966 – Gustave Courbet; 1867 – Edouard Manet; 1868 – Jules Verne; 1869 - Gustave Flaubert.

No início dessa nova década a fama de Nadar aumenta consideravelmente. Em 1860 muda o seu estúdio para a Boulevard des Capucines nº 35, uma das avenidas principais de Paris, tornando-se o centro das atenções. Em 27 de Março desse ano estabelece um contrato de arrendamento do último andar desse edifício, por uma renda anual de 20.000 francos, a ser paga a Suzanne Marie Marthe Etchegoyen, Baronesa de Paraza. Em 20 de Julho constitui

[73] VV.AA. (1994). *Nadar, les années créatrices: 1854-1860*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux / Diffusion Seuil.

uma sociedade limitada por acções, tendo como objecto a exploração de um estúdio de fotografia artística sob o nome de *Société générale de photographie F. Tournachon dit Nadar & Cie*, estabelecida por uma duração de 10 anos. Em 8 de Outubro faz o depósito dos estatutos.[74] Nos dias seguintes abre actividade sem inauguração, de acordo com a *Revue anecdotique des excentricités contemporaines / Curiosités littéraires de Paris et de la Province*, da segunda quinzena de Outubro, que refere:

*Nadar deixou o famoso nº 113 da Rua Saint-Lazare, cuja popularidade agitou toda a Paris. Instalou-se na Avenida Capucines, em três pisos que ele fez dourar de cima a baixo, como se a cobertura a folha de ouro não custasse nada nos tempos que correm. Prestemos-lhe, no entanto, a justiça de dizer que, se a frente dos seus ateliers é boa para deslumbrar o transeunte, o interior oferece às visitas sérias, surpresas de elevado gosto, decorações perfeitamente esclarecidas, raridades bem escolhidas e bem posicionadas. Mencionemos em primeira linha uma gigantesca tapeçaria que Teniers poderia ter tecido se não fosse pintor; um fogão de Nuremberga decorado com medalhões notáveis [...] e uma série de grandes faianças decorativas do século XVI que não duvidariamos se nos dissessem que foram assinadas um mestre da Boulevard Saint Jacques, de quem temos o prazer de citar o nome, o Sr. Deck, de Estrasburgo. A esta inteligente encenação faltava uma inauguração, mas Nadar tem tantos amigos nas ruas de Paris, que não saberia onde os acomodar [...].* (VV.AA., 1860, pp.173-174)

Com efeito, o seu estúdio passa a ser um local de referência, um dos ponto de encontro dos intelectuais parisienses, da oposição republicana ao regime e de toda a cidade. Entretanto, Nadar começa a ser ainda mais conhecido devido às suas acções espectaculares. Manda pintar de vemelho o edifício em que o estúdio estava albergado e coloca na fachada um painel de 15 metros com o seu nome. Devido à forte concorrência, passa a aceitar compromissos comerciais, usando agora o formato *carte de visite*, a que praticamente todos os fotógrafos do seu tempo recorriam.

De um registo de poses mais livre na década de 50, passa para um maior grau de "direcção" dos seus retratados nos anos 60, não deixando, no entanto, de conseguir obter bons resultados na procura dessa "semelhança íntima". Do uso exclusivo de luz natural passa para um sistema misto. Em finais da década anterior tinha experimentado novas técnicas de iluminação, com recurso ao magnésio, para realizar imagens em áreas subterrâneas de Paris. Agora, recorre a um sistema de iluminação eléctrica que desenvolveu. Usa pesadas baterias que produzem uma luz fraca, adicionando um segundo foco de luz mais suave, proveniente

[74] A este respeito consultar: VV.AA (2008). *Minutes et répertoires du notaire Gabriel Jean Tandeau de Marsac, 2 février 1858 - juin 1890 (étude XCVII)*. Pierrefitte-sur-Seine: Archives nationales de France, pp. 14-15; Durand, Marc, et al. (2015). *De l'image fixe à l'image animée (1820-1910)*. Paris: Archives nationales.

de reflectores em lona branca de algodão e ainda um conjunto de espelhos para iluminar as partes sombreadas. Procura, deste modo, manter a sua lógica de iluminação suave dos anos 50, mas ampliando e acelerando (artificialmente) a capacidade de registo, para não ter que se sujeitar tanto à metereologia e, assim, corresponder à crescente solicitação dos seus serviços, por parte de uma burguesia ávida do seu retrato. Consequentemente, também Nadar altera os seus procedimentos como resultado das pressões da industrialização do sector.

O seu sucesso nos últimos anos gera uma continuada atenção por parte da imprensa. Para tal contribuem as diversas actividades em que Nadar se multiplica, ciente do ambiente concorrencial que se vivia no período pós-Disdéri, da necessidade de projectar o seu nome e, claro, do desejo de experimentar novos desafios, que era próprio da sua personalidade. O texto "Triolet charentais" aborda outra dessas actividades de Nadar, a então designada "fotografia aerostática", que Nadar praticara a partir de um balão em Paris pouco tempo antes. Diz-nos esse artigo que:

*As vicissitudes do gigantesco Nadar e da sua fotografia aerostática fazem a sua digressão mundial, graças às notícias dos jornais de grande formato. Os nossos noventa departamentos ainda estremecem com a ideia de ver o imprudente artista precipitar-se no Sena. Portanto, não nos devemos surpreender ao saber que recebemos de Cognac um novo triolé sobre este grave acontecimento: [...] CONSELHO PARA UM FOTÓGRAFO / Seja menos sublime, ó Nadar! / Não deixe o nosso planeta. / É bom para esse louco do Godard. / Seja menos sublime, ó Nadard! Se você cair do céu ... da arte, / Adeus ao artista e à sua luneta! / Seja menos sublime, ó Nadar! Não deixe o nosso planeta.* (VV.AA., 1861, pp.169, 173-174)

Também Daumier aborda esta façanha de Nadar através de uma conhecida caricatura intitulada "Nadar elevando a fotografia ao estatuto da arte". Daumier no título joga com a palavra *hauteur*, que, no contexto, poderá significar 'estatuto' ou 'altura', satirizando mais uma vez a questão das pretensões de Nadar (e da própria fotografia) de ascenderem à categoria de arte, ao divino e, simultaneamente, ao seu "endeusamento". (Daumier 1862, p.4) A caricatura de Daumier divulga a façanha e ajuda Nadar a tornar-se uma figura ainda mais reconhecida. Apesar de tudo, as dificuldades de um reconhecimento efectivo da fotografia como arte manifestam-se ainda nesse ano de 1862: Ingres e outros membros da Academia de Belas Artes lançam o *Manifesto contra a fotografia como arte*, considerando que esta se resumia a uma série de operações manuais cujas imagens daí resultantes não

podiam em nenhuma circunstância ser assimiladas pelo público juntamente com as obras resultantes da inteligência e do estudo da arte.

Entretanto a vontade de Nadar fazer ascender a sua fotografia ao campo da arte é a mesma que o levaria a tentar subir aos céus em 1863 com o seu balão "O Gigante", depois de criar a "Sociedade de incentivo à locomoção aérea por meio de dispositivos mais pesados que o ar" e de apresentar o *Manifesto da auto-locomoção aérea*, que inspiram Julio Verne a escrever a sua obra *Cinco semanas num balão*, publicada nesse ano, e levaram o jornal *La Vie parisienne* a referir-se ao fotógrafo como "essa grande aranha no tecto de Deus!". (Marcelin., 1863, p.471) Este tipo de artigos, frequentes ao longo do percurso do artista, dão continuidade à terminologia crítica do discurso anti-fotográfico do período, sendo proporcionais ao sucesso deste fotógrafo como grande retratista.

Apesar de alguma cedência às novas exigência do contexto fotográfico industrializado dessa década, Nadar mantinha ainda uma qualidade assinalável, como podemos constatar através do retrato de Sarah Bernhardt, realizado cerca de 1864, que acaba por se transformar numa imagem emblemática da sua sensualidade, ajudando a manter a aura de sedução e fascínio construída em torno da actriz.[75] A este retrato íntimo e profundo juntam-se, até ao fim dos anos 60, outros de estatuto equivalente, como os de Proudhon, Sand, Courbet, Manet, Verne ou Flaubert e, já na década seguinte, os de Alphose Thiers, Victor Hugo ou Daumier, retratos que realiza durante um período em que a ideia do fotógrafo como artista se começa a formar.

Durante a Guerra Franco-Prussiana de 1870, quando Paris está sitiada e impedida de comunicar com o resto da nação, Nadar cria a "Companhia de Balonistas", transportando mensagens e passageiros. Em Outubro desse ano Léon Gambetta desloca-se num desses balões, saindo de Paris para ir a Tours organizar a resistência.

Arrruinado entretanto pela má gestão da sua casa fotográfica, deixada para segundo plano em benefício da aeronáutica (1863-1867), Nadar deixa o estúdio da Avenida Capucines e compra duas casas entre a rua de Anjou e a rua dos Mathurins, graças a um empréstimo bancário. Em 1874 o seu antigo estúdio na Boulevard des Capucines é alugado para a primeira exposição dos Impressionistas, onde expõem entre outros Monet, Renoir e Cézanne.[76] Nadar fica agradavelmente surpreendido com a tempestade criada pela apresentação da nova escola. Contudo, a amizade que tem com estes artistas não impede que a estética dos seus retratos se mantenha ligada a valores mais próximos do realismo, no

[75] Actualmente no "Fundo Nadar", colecção do Departamento de Gravuras e da Fotografia, Biblioteca Nacional de França.

[76] VV.AA. (1874). *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc. Première Exposition*. Paris: Alcan-Lévy. A 6ª das 8 exposições dos artistas Impressionistas voltaria a ser realizada nesse local.

contexto do qual a fotografia se tinha desenvolvido, pontuada por algum classicismo ao estilo de Ingres no que respeita à poses dos seus retratados. Alguns anos depois realiza um dos seus mais célebres retratos, de "Victor Hugo no seu leito de morte" (1885).[77]

Não deixando de inovar, Nadar realiza também no ano seguinte aquela que poderá ser considerada a primeira reportagem fotográfica da história, publicada no *Le Journal Illustré*.[78] Apresenta uma série de retratos numa entrevista a Eugène Chevreul, um cientista francês com 100 anos de idade. Cada fotografia tinha uma legenda com as respostas de Chevreul às perguntas de Nadar, dando uma viva impressão da personalidade do cientista.

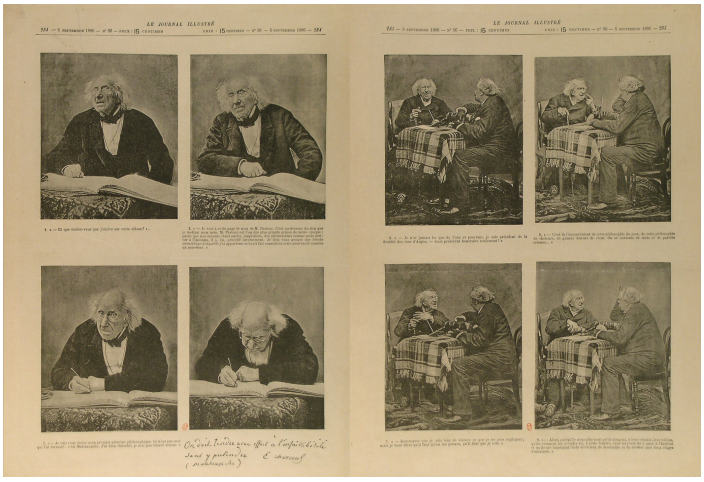


Fig. 16 - Félix e Paul Nadar, retratos de Eugène Chevreuil para o *Le Journal illustré*, 1886

Nadar retira-se em 1887, cedendo o estúdio ao seu filho Paul, que se contentará com fotografias banais ao estilo burguês deste fim de século, numa linha idêntica à dos irmãos Reutlinger. É nesta época que se reconcilia com o seu irmão Adrien, com quem tinha mantido uma disputa pelo uso do pseudónimo 'Nadar', entre 1856 e 1857.

Mantendo esta paixão por "dispositivos mais pesados do que o ar"[79] até ao fim da sua vida, torna-se amigo de Clément Ader, engenheiro francês, precursor da aviação e inventor do termo 'avião' e apoia-o na sua investigação sobre aparelhos com asas. O protótipo usado para realizar em 1890 o primeiro voo motorizado da história será exposto no estúdio de Nadar, em Paris. Em 1894 tentou uma nova aventura com a abertura de um atelier em Marselha, passando o estúdio de Paris legalmente para o seu filho.

[77] Nadar, *Victor Hugo sur son lit de mort*, 1885, "Fundo Nadar", colecção do Departamento de Gravuras e da Fotografia, Biblioteca Nacional de França.

[78] Nadar, F. & Nadar, P. (1886). L'art de vivre cent ans. Trois entretiens avec Monsieur Chevreul, photographiés a la veille de sa cent et unième année. In *Le Journal illustré*, nº36, 4 de Setembro, pp.281, 284-285, 288.

[79] Alusão à sua "Sociedade de incentivo à locomoção aérea por meio de dispositivos mais pesados que o ar", criada em 1863.

A escrita ocupou-o ao longo de sua vida. Publicou mais de uma dúzia de livros: romances, memórias, crónicas e outros textos. Entre estas obras a mais importante seria *Quando eu era fotógrafo* (1900), com prefácio de Léon Daudet, que resume assim este livro: "Daguerreótipo, primeiras tentativas de fotografia aerostática, memórias do Cerco da Comuna, silhuetas de clientes, de clientes [novamente], pintores, escritores, encontramos de tudo nas suas memórias e é isso que torna o seu charme tão vívido."[80] (Nadar, 1900)

Boémio e bem-sucedido, recebe grande reconhecimento ainda em vida. Seria organizada uma homenagem ao seu trabalho na Exposição Universal de 1900, em Paris. Regressa definitivamente à capital quatro anos depois.

Em 1909, o visionário Nadar tem a satisfação de testemunhar a vitória definitiva na questão do "dispositivo mais pesado que o ar", com que durante tantos anos se debatera: o Canal da Mancha fora atravessado por avião pelo seu amigo Louis Blériot que, entretanto, lhe enviara um telegrama a agradecer os seus contributos para tal feito.

O fotógrafo morre poucos meses depois, em 20 de Março de 1910, com a idade de 90 anos. O jornal *Dimanche Illustré*, apresentaria uma capa com o seu retrato, acompanhada da frase: "NADAR: Este artista original que nos sensibilizou a todos e que foi um dos primeiros a prever o triunfo do 'mais pesado que o ar'". (VV.AA., 1910, p.1)

Sobre a fotografia, actividade a que tanto anos se dedicou, Nadar resumiria que "está ao alcance do primeiro dos imbecis, pode ser aprendida numa hora. O que não se aprende é o sentimento da luz [...] e menos ainda a inteligência moral do retratado, [...] e a semelhança íntima."[81] Jean Paul Sarte diria a seu respeito que: "Estas cabeças que Nadar fotografou, cerca de 1860, há muito que estão mortas. Mas o seu olhar permanence, tal como o mundo do II Império, eternamente presente na profundidade do seu olhar."[82] (Poulette, 2001, p.108)

[80] Daudet, L. (1900). Préface. In Nadar, F., *Quand j'étais photographe*. Paris: Flammarion.

[81] Nadar, em 1857, no contexto do processo de apelo por uso indevido do seu pseudónimo.

[82] Jean-Paul Sartre citado em: Poulette, C. (2001). *Sartre ou les aventures du sujet: essai sur les paradoxes de l'identité dans l'oeuvre philosophique du premier Sartre*. Paris: Harmattan, p.108.

## 2.2 - A FOTOGRAFIA DIRECTA NO SÉCULO XX



Fig. 17 - Paul Strand, *Young Boy, Gondeville, Charente, France*, 1951

### 2.2.1 - A recusa do pictorialismo. A linguagem objectiva de Paul Strand

No primeiro quartel do séc. XX, como consequência da procura de autonomia da Fotografia relativamente à Pintura e, simultaneamente, devido à influência da arte de vanguarda europeia, irá afirmar-se uma linguagem especificamente fotográfica baseada na articulação entre as marcas do real e as suas implicações na imagem fotográfica, nas propriedades das máquinas, lentes e emulsões. Entre os primeiros fotógrafos que reagiram às novas coordenadas dessa modernidade europeia, estará Paul Strand. Será ele quem abrirá o caminho para uma "fotografia directa"[83] e quem provocará a grande mudança a que assistiremos na prática fotográfica retratista: o homem humilde, a gente do povo, tornam-se protagonistas do retrato.

Paul Strand, nasce a 16 de Outubro de 1890 em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Aos doze anos recebe sua primeira máquina fotográfica, uma *Brownie*, mas pouco se interessa pela fotografia. Dois anos depois, em 1904, os seus pais decidem fazer o sacrifício financeiro de o

[83] O termo "fotografia directa", na definição original em língua inglesa "straight photography", foi usado pela primeira vez em 1904 pelo crítico Sadakichi Hartmann na revista *Camera Work* e, mais tarde, promovido por seu editor, Alfred Stieglitz , como uma forma de fotografia mais pura do que o pictorialismo. Uma vez popularizado por Stieglitz e outros fotógrafos notáveis, como Paul Strand, o termo passaria a implicar uma estética específica, caracterizada por um maior contraste, ricas tonalidades, grande nítidez, aversão ao corte e uma ênfase na estrutura geométrica abstrata subjacente aos temas retratados. Tais coordenadas estéticas iriam caracterizar o modernismo fotográfico, que marcaria definitivamente este medium a partir das primeiras décadas do século XX.

inscrever numa escola particular, a *Ethical Culture Fieldston School*. Um dos seus professores será Lewis Hine, que ali dava aulas livres de fotografia e incentivava os seus alunos a usarem a fotografia como uma ferramenta educativa. Hine ensina-lhe não apenas os fundamentos da arte fotográfica mas também os princípios da reflexão moral e do pensamento humanista que eram promovidos nessa instituição.[84]

Foi durante uma excursão organizada por Hine que Strand visitou pela primeira vez a galeria de arte *291*, de Alfred Stieglitz e Edward Steichen. O trabalho de fotógrafos e pintores modernistas que ali estavam expostos levariam Strand a tomar o seu passatempo fotográfico como algo mais sério. Decide então que será fotógrafo: "O mais importante para mim foi o dia em que [Hine] nos levou a um lugar chamado Galeria da Foto-Secessão, no número 291 da 5ª Avenida, onde havia uma exposição de fotografia. Saí de lá a pensar … isto é o que quero fazer, isto é o que gostaria de fazer na vida. Desde então lutei para cumprir esse sonho." (Hill, P. & Cooper, T., 2001, p.16)

A partir desse momento Strand passaria a maior parte do seu tempo livre a fazer fotografias e tinha inclusivamente acesso a uma câmara escura e um estúdio. A sua familia não considerava que a profissão de fotógrafo fosse adequada mas Strand, enfrentando a resistência famíliar, em 1911 reuniu as suas economias e decidiu viajar 6 semanas pela Europa, começando em Nápoles, passando depois por Roma, Veneza, Lucerna e Paris. Visitou os principais museus e monumentos e caminhou longas distâncias.[85] Ao regressar ainda trabalharia numa companhia de seguros mas logo abandonaria essa actividade para se estabelecer como fotógrafo profissional, desenvolvendo uma carreira de sucesso como retratista. No entanto, as suas receitas eram equivalentes às despesas. Aproveita sobretudo para desenvolver o seu estilo e refinar o olhar, influenciado pelas correntes predominantes no momento. Visita periodicamente a *291* e envia fotografias a Stieglitz. A crítica e encorajamento deste fotógrafo, editor e galerista, assim como a descoberta da arte moderna, que procura aprofundar, vão enriquecer a sua reflexão e permitir a sua progressão.

As primeiras fotografias que realizou são ainda fortemente influenciadas pelo pictorialismo, mas a pintura europeia moderna, especialmente a de Braque e Picasso, e a escultura de Brancusi, que descobre na galeria de Stieglitz e no Armory Show em 1913, orientam-no gradualmente para um novo caminho.

[84] Hulten, P. (1977). *Paul Strand*. Paris: Pompidou, p.15.

[85] Hill, P. & Cooper, T. (2001). *Diálogo con la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, p.16.

Strand fica inicialmente bastante desconcertado com estas obras da vanguarda europeia, mas logo entende que algo importante estava a acontecer. Procura saber mais sobre o que significavam e, influenciado pelas suas qualidades formais, em direcção oposta à estética pictorialista, começa a desenvolver fotografias de carácter mais abstrato, padrões de sombra, *close-ups* e outro tipo de imagens afastadas da sua prática anterior. Considera que é um passo para aprender como se constrói uma imagem, em que consiste, como se relacionam as formas umas com as outras, como são preenchidos os espaços, como tudo deve ter um certo tipo de unidade. É um passo importante na sua evolução. Assim que entendeu tudo isso, nunca mais precisaria de trabalhar na pura abstração. Simplesmente aplicou esse novo conhecimento à composição das suas fotografias.

É só em 1915 que consideraria ter-se tornado um fotógrafo. Trabalhou arduamente durante oito anos e, de repente, sentiu que tinha dado um novo passo. Confiava mais na qualidade das suas fotografias. Como tal, reune uma selecção de imagens e envia-as a Stieglitz. Este fica impressionado e diz a Strand que a partir daquele momento poderia considerar a galeria *291* como a sua casa.[86] Aos 25 anos, Strand junta-se ao prestigioso grupo de artistas do círculo de Stieglitz, entre eles Edward Steichen, Frank Eugene e Alvin Langdon Coburn, para citar apenas alguns deles.




Fig. 18 - Paul Strand, *Blind Woman*, 1916

Em Março de 1916, expõe pela primeira vez na galeria *291* e várias das suas fotografias são publicadas durante o ano na revista *Camera Work*. Entre elas está o retrato intitulado *Blind Woman* (1916)[87]. Apresenta uma mulher cega que mendiga nas ruas de Nova Iorque. Em volta do pescoço, por baixo de um identificador metálico com o seu número de licença, está uma placa branca que soletra a sua cegueira. Numa "Era Progressiva que exigia autorização

[86] *Ibid*., p.11.

[87] Integra a coleção permanente do Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque.

para se poder mendigar, o sistema de identificação era uma maneira de controlar os excluídos da sociedade, identificando-os para que todos pudessem ver. Uma vez que foi oficialmente certificada como cega, essa mulher poderia receber a caridade do transeunte. O caráter frontal da pose é impressionante. De facto, essa postura é o resultado de um tipo de efeito especial, mais especificamente de um *trompe-l'oeil*. Strand usou uma máquina fotográfica de grande formato equipada com uma lente especial e um espelho de ângulo recto para realizar os seus retratos de modo mais próximo."[88] (Welty, 1971, p.27) *Blind Woman* abre definitivamente a via da "fotografia directa", através da qual se procurará uma mudança da anterior abordagem subjectiva e estetizante, identificada com o pictorialismo, para uma prática que desencoraja a manipulação e favorece a objectividade, reforçando as qualidades inerentes ao meio: a definição da imagem, o papel estruturante da luz, a importância dos processos químicos e das leis ópticas. Os fotógrafos passam, assim, a rejeitar as outras artes visuais – especialmente a pintura – como modelo e toda a imagem romântica apresentada anteriormente. Resolvem construir a imagem com base nas características especificas da fotografia, recusando mascarar por mais tempo o carácter técnico do seu meio de expressão. Surge um vocabulário novo e específico que se abrirá a novas experiências visuais. A este respeito, Paul Strand declararia posteriormente que "[d]e modo oposto noutras artes, que são realmente anti-fotográficas, a objectividade faz parte da essência da fotografia […] O potencial poder total de cada meio é dependente da pureza do seu uso." (Mora, 1998, p.184)

Sabemos que Strand é o produto amadurecido de uma procura de realismo, de verdade, de sinceridade, que já em Stieglitz tivera um dos seu primeiros autores. Este tinha anteriormente dado um passo decisivo nesta direcção quando lançou a Foto-Secessão e começou a apoiar activamente a ideia de que a fotografia era uma arte independente, uma posição reflectida na sua famosa imagem *The Steerage* (1907). Embora tenha frequentemente exposto e defendido o trabalho dos principais fotógrafos pictorialistas da sua época, o seu trabalho pessoal era muito diferente e mais representativo do tipo de imagem que em breve seria designada como "fotografia directa", uma fotografia sem manipulações laboratoriais complexas e efeitos especiais.

Poderiamos mencionar também outro fotógrafo que, já antes de Strand, contribuiu para o surgimento deste tipo de fotografia objectiva: o já referido Lewis Hine. Este ex-professor de Strand ao realizar o seu inquérito sociológico, uma impiedosa denúncia das condições dos emigrados acabados de chegar a Nova Iorque e da exploração do trabalho infantil, fizera

[88] Chouard, G. C. (1971). A Weltian Rhapsody: Paul Strand, 'Blind' (1917) and Eudora Welty, 'Blind Weaver on the WPA, Oktibbeha County, 1930s'. In Welty, E., *One Time, One Place: Mississippi in the Depression*. Nova Iorque: Random House, p.27.

retratos de pessoas que viviam o sofrimento da marginalização, da exploração, do desenraízamento. Testemunham as condições de vida de uma população vítima da industrialização. Contudo, tratava-se então de fotografias inseridas num contexto, feitas para demonstrar uma tese. Não eram ainda talvez os retratos em si e por si. Será com *Blind Woman*, que surge um momento novo e diferente do retrato fotográfico. Strand não se limita a substituir as pessoas de Nadar por outras, muda também o modo de as enfrentar. A sua atitude difere de Nadar e, em geral, dos retratistas do século XIX. Não tem interesse pelo indivíduo em si. Não se preocupa em "dar-lhe um bom aspecto". Não há uma denúncia de carácter social, como nas fotografias de Hine. Cada elemento constituinte da fotografia de Strand – o fundo, os objectos, a tonalidade, a pose, a fixidez do sujeito – contribui para nos restituir a realidade tal como ela é. Mestre na reprodução de uma realidade problematizada, enfrentada com ponderação, sem a sobrecarregar com nenhum elemento que não esteja lá, Paul Strand faria escola.

Em 1917, Stieglitz, na introdução do derradeiro número da sua revista *Camera Work*, integralmente dedicado a Strand, afirmaria que as suas imagens eram desprovidas de qualquer artifício, sendo a expressão directa do tempo presente. Estas fotografias, apresentadas nos dois últimos números da revista, incluiam uma série de violentos retratos registados de surpresa nas ruas de Nova Iorque e ainda outras imagens em que as formas tinham grande destaque: uma semi-abstracção de vasos, uma perspectiva a partir de um viaduto, de cima para baixo, uma cena arquitectónica dominada pelo acento vertical de uma vedação com faixas brancas. Comentando essas imagens, Strand dirá que:

*O problema do fotógrafo é ver claramente as limitações e ao mesmo tempo as qualidades potenciais do seu meio, porque é exactamente aqui que a honestidade, não menos do que a intensidade da visão, é condição prévia de uma expressão viva. Isto significa um verdadeiro respeito pelo objecto que está diante de nós, expresso em termos de claro-escuro […] através de uma escala quase infinita de valores tonais que se estende para lá da habilidade da mão humana. A mais completa realização deste objectivo é obtida sem truques de processos ou de manipulação, através do uso dos métodos da fotografia directa.* (Hill & Cooper, 2001, p.10)

A imagens de Strand prometiam uma nova orientação na estética fotográfica, que ganharia cada vez mais força nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial.[89]

[89] Baatz, W. (1997). *Photography. A Concise History*. Londres: Laurence King, p.85.

### 2.2.2 - August Sander: *Homens do Século XX*



Fig. 19 - August Sander, *Konditormeister* [*Mestre pasteleiro*], 1928

Após a Primeira Guerra Mundial, como resultado de profundas transformações na sociedade alemã, que oscilava entre as velhas estruturas de classe do século XIX e novos tipos sociais que rapidamente tomariam forma no contexto da República de Weimar (1919-1933), um novo paradigma cultural irá desenvolver-se em torno de referências realistas.[90] Operando no seio de um conflito entre tradição e modernidade, entre forças politicas amplamente divergentes, conduzidas, por um lado, pelos defensores de ideias e rituais monárquicos antiquados e, por outro, pelos apoiantes de uma nova ordem democrática, o fotógrafo August Sander desempenhará um papel importante no confronto com essa nova realidade.

Sander, nasce em 17 de Novembro de 1876 em Herdorf, uma vila próxima de Colónia, na Alemanha, no seio de uma familia mineira e dedicada à agricultura. No final da escolaridade obrigatória, trabalha nas instalações de mineração próximas da sua cidade natal. Tem seu primeiro contacto com a fotografia ao colaborar com Heinrich Schmeck, que nesse período desenvolvia trabalhos fotográfico para essa empresa. Passado pouco tempo, com a ajuda financeira de um tio compra uma máquina fotográfica e monta um laboratório.

[90] A este respeito consultar: Hulten, P. (ed.) (1980). *Les Réalismes 1919-1939*. *Entre revolution et reaction*. Paris: Centre Pompidou.

Outro passo para a sua profissionalização foi o serviço militar (1897-1899), em Trier, onde, como assistente do fotógrafo Georg Jung, pôde ganhar mais experiência, viajando até Berlim, Magdeburgo, Halle, Saale, Leipzig e Dresden, cidade onde teve breve uma educação artística frequentando aulas de pintura. Após esse período de aprendizagem da fotografia deixa a Alemanha em 1901 e instala-se em Linz, na Áustria, perto do Danúbio, com o objectivo de exercer a profissão de fotógrafo. Torna-se nesse ano funcionário do estúdio "Instituto Fotográfico Greif". No ano seguinte era já co-proprietário desse estabelecimento. Em 1904, Sander passa a gerir a empresa sozinho, sob a designação "Instituto Fotográfico de Primeira Classe". Rápidamente adquire uma sólida reputação de fotógrafo de arte. Dois anos depois realiza a primeira mostra dos seus trabalhos, no Landhaus Pavillon, em Linz, com o título *Grande exposição de retratos fotográficos do estúdio August Sander*[91], expondo cerca de 100 imagens marcadas por referências pictorialistas.

Contudo, em 1910 decide regressar à Alemanha, mudando-se para Colónia, onde abre um novo estúdio. Procurando criar uma clientela fora da zona urbana da cidade, será junto das populações rurais de Westerwald e de Siegerland que o seu trabalho terá mais sucesso. Durante vários anos realizará retratos de camponeses, imagens desprovidas de todo e qualquer sentimentalismo. É possível que o seu regresso ao território da sua infância, no quadro desta paisagem que lhe era familiar, tal como as novas condições de tomada de vista fora do atelier dai decorrentes, tenham contribuido para modificar o seu estilo: deixa pouco a pouco as técnicas próprias da estética pictorialista e opta por uma fotografia "exacta", sem efeitos suavizadores, retoques, ou outras manipulações.[92]

Durante a Primeira Guerra Mundial, apesar de ter sido convocado para o serviço militar, o seu estúdio resistiria a todos os problemas. Contudo, esse período e, concretamente, o ano de 1914 marcariam aquele que, para vários historiadores, seria considerado o verdadeiro final do século dezanove e o início da aceleração do desenvolvimento tecnológico, da racionalização do tempo e da perda de individualidade crescentes, que caracterizam a modernidade.

August Sander estava certamente bem consciente desta mudança de paradigma que se fazia sentir e ainda mais porque reconhecidas figuras dos futuros "Progressistas do Reno" contavam-se entre os seus amigos mais próximos. As ideias e as obras destes artistas eram a expressão do seu intenso envolvimento numa reflexão sobre as estruturas sociais e politicas do seu próprio tempo e evidenciavam as mudanças que estavam a ocorrer.

---

[91] VV.AA. (1927). *Große Ausstellung photographischer Bildnisse aus dem Atelier August Sander*, Linz sur Danube, Landhaus-Pavillon.

[92] Lemagny, J.-C. & Rouillé, A. (1998). *Histoire de la photographie*. Paris: Larousse-Bordas, p.142.

Em 9 de Novembro de 1918, o Kaiser seria forçado a abdicar. As contidas tentativas de reforma no sentido de uma democratização da monarquia não puderam impedir a revolta dos trabalhadores e dos soldados. A este movimento revolucionário, orientado contra os representantes do império Wilhelminiano, os sociais democratas responderam através de uma politica de compromisso que deveria decidir a evolução da républica de Weimar. O fim do império desestabilizaria consideravelmente a estrutura da sociedade alemã. O novo governo republicano tinha introduzido o sufrágio universal. Para assegurar a protecção dos trabalhadores, os sindicatos conseguiram não só impor uma lei sobre as convenções salariais como também criaram comités que representavam os trabalhadores. Estas mudanças sociais despertaram a inquietude da burguesia.

No conjunto, graves dificuldades económicas e políticas marcaram os anos que se seguiram às hostilidades. O envolvimento da economia nos esforços de Guerra causou o aumento do desemprego bem como uma inflação galopante com a chegada a paz. As mudanças radicais que marcaram a sociedade não fizeram senão criar a incerteza, estimulando os escritores, os artistas e os fotógrafos à rejeição de um passado marcado pelas coordenadas culturais Wilhelminianas, incentivando a necessidade de criar um "mundo novo", orientado para o futuro.

Estas sensibilidades seriam expressas em 1925 numa exposição de pintura contemporânea apresentada em Mannheim, na Alemanha. Ao conjunto destas obras o crítico Gustav Hartlaub designaria *Neue Sachlichkeit* [Nova Objectividade],[93] reflexo de um fenómeno cultural de toda uma época, porque a objectividade era solicitada um pouco por todo o lado. A exposição agrupava obras de Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf, Carl Grossberg, George Grosz, Max Beckmann ou Otto Dix, entre outros, que procuravam um realismo baseado na critica social.

Este termo será depois aplicado à fotografia para descrever o tipo de obras que vários fotógrafos, entre os quais Albert Renger-Patzch ou Karl Blossfeldt, estavam a desenvolver, enfatizando a perfeição técnica e a representação exacta, que assinalavam similaridades com os fotógrafos americanos da "fotografia directa" do mesmo período.

A importância atribuida ao progresso técnico segue as transformações da sociedade alemã, fazendo aparecer a técnica não apenas como o factor determinante da evolução social, mas como a solução para os problemas político-económicos do momento, operando em torno da restituição bruta de um estado das coisas através de uma prática autónoma, liberta do modelo pictórico e possuidora das suas próprias leis técnicas, ópticas e formais.

[93] Hulten, P. (ed.), *op. cit.*

Uma nova estética desenvolve-se então, concentrando o seu estudo na natureza do real, na organização da percepção, tomando como tema o domínio dos elementos quotidianos, úteis ou fúteis, sob um outro ângulo, fragmentando, isolando ou aproximando conteúdos já conhecidos. Considerado como registo directo, ou seja, objectivo e autêntico, o aparelho fotográfico seria utilizado para apresentar (e não representar) a própria coisa por intermédio de uma imagem despojada, documental.

É no contexto dessas coordenadas culturais realistas que a prática fotográfica de August Sander se irá desenvolver. A longo da década de 20 este fotógrafo manterá estreitos contactos com vários artistas da Nova Objectividade, que irão ter uma forte ressonância no seu trabalho, entre eles Franz Seiwert (editor, com Max Ernst e Alfred Baargeld, do jornal comunista *Der Ventilator*, em 1919), Gottfried Brockmann (que, inclusivamente, viveu na casa de Sander durante dois anos), mas também Heinrich Hoerle, Gerd Arntz, Otto Freundlich, Raoul Hausmann, Stanislaw Kubicki, Hans Schmitz, Augustin Tschinkel, Peter Alma, Jankel Adler, Otto Dix, Heinrich Pilger ou Anton Räderscheidt e diversos músicos, escritores, arquitectos ou actores, muitos dos quais serão retratados pelo fotógrafo.

Apesar da sua relação com estes artistas progressistas e da partilha de diversas premissas, não será correcto fundirmos o trabalho de Sander com esses pintores, como frequentemente ocorre. Segundo Günter Metken a Nova Objectividade foi antes de mais uma exposição de pintores, nunca se constituindo como um grupo ou mesmo um movimento.[94] De acordo com Christian Bouqueret, apesar do fotógrafo compartilhar com estes artistas a rejeição das experiências radicais do expressionismo alemão, do cubismo e de outros movimentos da vanguarda europeia desse período, a sua independência relativamente à Nova Objetividade foi subestimada.[95] O estilo empregue por Sander não pertence à Nova Objetividade, mas ao estilo documental, do qual ele seria um dos primeiros representantes.

Em sentido oposto aos pintores de retratos da Nova Objectividade, este fotógrafo apresenta um "subtil jogo de sinais de identidade social que variam consoante as posições ocupadas e grau de consideração dos personagens". (Maresca, 1996, p.52) Os seus retratos alternam entre registos de figuras isoladas ou em grupo, realizadas em diferentes lugares e com características específicas, no que diz respeito aos adereços, à luz, ao ponto de vista, enquadramento e profundidade de campo, às poses, entre outros aspectos.

[94] Metken, G. (1980). Un art démocratique: le portrait de la 'Neue Sachlichkeit'. In HULTEN, Pontus (ed.), *op. cit*., p.110.

[95] Bouqueret, C. (1997). *Des Années folles aux années noires. La Nouvelle Vision photographique en France, 1920-1940*. Paris: Marval, p.14.

Para o historiador Olivier Lugon a Nova Objetividade fotográfica combina mais com o estilo de Renger-Patzsch e os seus numerosos seguidores.[96] O seu livro *Die Welt ist schön* [O Mundo é belo], publicado em 1928, é um catálogo de visões do mundo natural e do mundo da produção industrial. Os pontos de vista, realizados a partir de vários ângulos, intensamente iluminados, em *close-ups* sem profundidade, com a mesma precisão em qualquer ponto da imagem, revelam a estranheza destas formas familiares na sua "pura presença muda." (Lugon, 2001, p.190) Contudo, as práticas de Sander apresentam o oposto. São registos que preservam, em geral, a integralidade do retratado, a luz é suave, a visão geralmente frontal, com um enquadramento simples e amplo. Ao jogar com a profundidade de campo, apresenta detalhes como os materiais das roupas, as mãos e os acessórios em primeiro plano, mas não revela os detalhes fisiológicos da face situada para lá destes elementos.

De qualquer modo, Sander partiria deste mundo ininteligível retratado pela Nova Objectividade, visando uma "linguagem da realidade" que propunha restaurar a legibilidade do mundo[97], com particular enfoque nesta sociedade perturbada na sua hierarquia pelas revoltas resultantes da guerra de 1914-18 e, posteriormente, pela crise de 1929. Partilhava com os artistas visuais dos anos 20 a exigência de compreensão e clareza tanto na forma como no conteúdo, bem como a proximidade relativamente ao objecto retratado. Tinha um interesse profundamente enraizado em retratar as estruturas sociais e os tipos humanos que emergiam a partir delas. Os temas que tipicamente atraiam os pintores da Nova Objectividade estão espelhados nas fotografias de Sander: a cidade, a rua como lugar de demonstrações e o palco onde a pobreza e a fragilidade se destacam, os seres humanos e a sua relação com a tecnologia e a indústria ou o retrato de mulheres e homens nas mais diversas situações e ocupações. Consequentemente, o estilo desapaixonado dos retratos de Sander, realizados a partir de 1910, talvez se tenha tornado uma influência para os pintores da Nova Objectividade nos anos vinte e não o oposto. De facto, Sander e Franz Seiwert debatiam frequentemente as tarefas específicas que a fotografia e a pintura contemporâneas enfrentavam neste contexto cultural em mudança. Na perspectiva de Seiwert, os retratos de Sander reflectiam precisamente os modos de expressão e os tópicos que captavam a própria essência do seu tempo. Com efeito, este fotógrafo não idealizava as pessoas nem as envolvia em adereços, mas tinha desenvolvido um olho de empatia relativamente à expressão humana em toda a sua imprevisibilidade e diversidade.

[96] Rouillé, A. (2005). *La Photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, p.358.

[97] Lugon, Olivier (2001). *Le style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Macula, p.190.

Sander descobrirá entretanto o trabalho de David Octavius Hill, que terá impacto no seu trabalho. A inclinação para uma fotografia "primitiva", talvez justifique o uso de material fotográfico algo obsoleto na sua época, como o demonstra, por exemplo, o facto de nunca ter usado uma Leica, largamente comercializada a partir de meados da década de 20, ou a sua preferência pelo retrato em interior, com tempos de exposição mais longos, de 2 a 4 segundos, que o afastavam de qualquer procura de espontaneidade.[98]

As poses dos seus retratados eram cuidadosamente compostas e tinham frequentemente uma profundidade de campo muito curta, que isolava a figura do seu ambiente, centrando-se no primeiro plano. As suas fotografias, obtidas pelo contacto entre de placas de vidro e papel de brometo de prata brilhante, tinham uma precisão extrema, apesar dos planos de fundo mais desfocados. Além disso, Sander deslocava-se frequentemente a casa dos seus modelos ou ao seu local de trabalho para fazer as tomadas de vista, de modo a incentivar a que participassem no seu "auto-retrato assistido", projecção de si que era cara ao seu modelo e que Sander queria fixar.[99] Contudo, fazia também fotografias no exterior, baseando-se nos mesmos princípios que norteavam a sua prática. O retrato de Otto Dix, de 1924, um enquadramento de busto, em perfil, com uma expressão tensa e os olhos duros, fixos no horizonte, tem o foco centrado na superficie áspera e sóbria da sua jaqueta. Em fundo encontra-se uma cortina branca simples que destaca a figura com a clareza de uma silhueta.[100] Esta solução de composição é retomada por Sander no retrato de Otto Dix com a sua esposa.[101] Já a sua célebre fotografia do pintor Anton Räderscheidt, mostra-nos uma rua deserta, "metafisica", como a pintura do retratado, na qual o próprio artista, assumindo-se como uma personagem semelhante à encontramos com a mesma rigidez mecânica nas suas pinturas, se coloca a si próprio em cena. Daí que Sander tenha intitulado esta imagem "Auto-retrato".[102] Uma outra fotografia desse ano apresenta uma mulher, a esposa do pintor Peter Abelen, que manifesta no retrato a sua forte personalidade, através do uso de calças e de uma atitude invulgar, dando a ideia de que se está a deslocar na nossa direcção ao mesmo tempo que acende um cigarro.[103] Provavelmente escolheu esses atributos como símbolos de uma mulher moderna.

---

[98] Sander, G. (1985). *August Sander. Hommes du xx^e siècle*. Paris: Chêne, p.34.

[99] Lugon, O. (1997). *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes 1919-1939*. Paris: Jacqueline Chambon, p.160.

[100] Lange, S. & Konrath-Scholl, G. (2002). *August Sander, Hommes du xx^e siècle*. Paris: La Martinière, p.123.

[101] Mißelbeck, R. (2001). *La photographie du xx^e siècle, Museum Ludwig Cologne*. Colónia: Taschen, p.146.

[102] Rochlitz, R. (2002). L'autoréflexion de la société dans le médium de l'art. In *Magazine littéraire*, 408, pp.22 e 143.

[103] Bajac, Q. & Chéroux, C. (2007). *Collection Photographies, Une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, p.291.

Estas abordagens que caracterizam os retratos de Sander demonstram, através da diversidade de poses, lugares e até de ângulos de tomada de vista, imagens que não são de todo exclusivamente frontais e estáticas.

Na sequência destes contactos com os "Progressistas de Colónia", no início dos anos vinte Sander projectava a ideia de um programa ambicioso de fotografia de retrato que iria desenvolver-se como um registo visual dos diferentes tipos, ocupações, classes sociais e estruturas familiares da Alemanha do seu tempo. Este projecto seria designado *Homens do Século XX: uma História Cultural em Fotografias*. Estava prevista a sua divisão em 7 grupos organizados por cidades, com 45 secções de doze fotografias cada. Segundo Sérgio Mah, "Estava em formação uma visão panorâmica da ordem social da sua época, pretendendo-se, assim, esboçar um arquivo de uma sociedade em permanente devir," (Mah, 2003, p.49) um "amplo atlas de tipos humanos alemães". (Newhall, 2002, p.246) Um esboço era já apresentado em 1925 num álbum de imagens, então em construção. Numa carta dirigida ao historiador da fotografia Erich Stenger, para tornar o seu projecto compreensivo para este teórico, Sander exprime-se nestes termos:

*A fotografia pura permite-nos criar retratos que apresentam os sujeitos fotógrafados com uma absoluta verdade, tanto física como psicológica. Parti deste principio após me ser sido dito que, se podemos criar retratos de sujeitos que são verdadeiros, criamos através disso um espelho da época na qual vivem estes sujeitos. […] Para poder dar uma visão geral representativa da época actual e do nosso povo alemão, agrupei estas imagens em partes, começando pelo camponês e terminando nos representantes da aristocracia de espírito. Esta evolução insere-se num outro álbum que se desdobra paralelamente e que mostra a evolução do habitat, da aldeia até à grande aglomeração moderna. Ao fixar, por meio da fotografia absoluta, tanto as diversas categorias sociais como o seu ambiente, espero apresentar com fidelidade a psicologia dos nossos tempos e do nosso povo.*[104] (Lemagny & Rouillé, 1998, pp.142-143)

Sander expõe 100 exemplos do seu trabalho em 1927, no *Kunstverein* de Colónia, no âmbito de uma exposição de grupo com os "Progressistas". As fotografias eram divididas em sete grupos, começando com o '"Portfolio de Arquétipos", que continha doze retratos de agricultores. Seguia-se "O Agricultor" e depois "O Comerciante Qualificado", "A mulher", "Classes e Profissões", "O Artista", "A Cidade" e "As Últimas Pessoas". Este grupo final era dedicado aos que se encontravam nas franjas da sociedade e incluía retratos de pessoas doentes, frágeis e moribundas.

[104] August Sander citado em: Lemagny, J.-C. & Rouillé, A., *op. cit.*, pp.142-143.

Logo após a exposição ser inaugurada, Sander seria denominado como o "Balzac das lentes". As suas imagens despertam a atenção de Kurt Wolff, conceituado editor de literatura de vanguarda, que entretanto tinha publicado o importante livro de Albert Renger-Patzch *Die Welt ist schon* [O Mundo é Belo] (1928) e que decide editar também a obra de Sander. Para tal, persuade o escritor e neurologista Alfred Döblin a escrever o ensaio introdutório.

Em 1929 August Sander publicaria o primeiro de uma série de volumes planeados inicialmente para o projecto *Homens do Século XX: uma História Cultural em Fotografias*, ao qual deu o título enciclopédico de *Rosto do Nosso Tempo. Sessenta Retratos de Homens Alemães do Século XX*.[105] Neste ambicioso programa de inventariação de uma população à escala nacional Sander pretendia representar as diferentes categorias de indivíduos, os diferentes meios profissionais, sociais e étnicos que constituíam a Alemanha do seu tempo, oferecendo-nos um estudo profundo que ilustra as condições sociais dos alemães durante a República de Weimar.

A obra não parte da crise (a quinta-feira negra de 1929), considerando que as imagens apresentadas a precedem, contudo, reflete-a com muita subtileza, trazendo a marca de um clima de confrontação entre Esquerda e Direita que se repercutia também no campo artístico: em 1925, quatro anos antes da crise, o organizador da exposição *Neue Sachlichkeit* [Nova Objectividade], Gustav Harlaub, dizia que tinha pensado a mostra como um catálogo que ía da Direita para a Esquerda.

No prefácio de *Rosto do Nosso Tempo*, Alfred Döblin considera que Sander "quer fazer uma espécie de anatomia dos tempos modernos".[106] (Mißelbeck, 2001,p.114) Na sua perspectiva os retratos deste fotógrafo, divididas por tipologias, eram o material ideal para um estudo analítico da história cultural, económica e sociológica da Alemanha. Döblin argumenta que Sander é um realista, que olha para lá do individual em direcção a um universalismo e ao mundo das ideias. Apesar da maioria das fotografias seleccionadas ter origem no seio de uma área geográfica limitada, pretendia-se que este trabalho, no seu conjunto, fosse considerado como uma imagem universal da sociedade, um modelo que, tanto em termos dos seus métodos como dos seus conteúdos, tivesse um alcançe muito maior do que o contexto original da sua realização.

Sander abordou os seus retratados através de um modo documental, com um método objectivo. A sua obra era caracterizada pela dedicação sincera à observação do que para ele era a verdade. Pretendia criar um espelho desse tempo, revelar a existência de uma

[105] Sander, A. & Döblin, A. (1929). *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen Des 20. Jahrhunderts*. Munique: Transmare Verlag.

[106] Citado em Mißelbeck, R., *op. cit.*, p.114.

humanidade, mostrando que, nessa época, todas aquelas pessoas estavam lá e viviam daquela maneira. O programa realista resultante do seu contacto com os artistas da Nova Objectividade, aliado à "tendência arquivista" desse período, conjugaram-se nessa nova abordagem apresentada pelas imagens de Sander.[107] Os seus retratos crus e sem maquilhagem, realizados sob luz natural e com uma neutralidade quase clínica, propunham-nos uma impiedosa reflexão mediante a fria representação da máquina fotográfica. A composição detalhada e cuidadosamente criada, a precisão e clareza de cada fotografia, garantidas pelo uso de uma câmara de grande formato, transmitiam um respeito quase reverente pelo sujeito retratado.

Sander será dos fotógrafos que mais inovariam na estética do retrato da década de 20, pela forma como converteu os seus retratados em intérpretes de si mesmos. O distanciamento espacial entre o fotógrafo e o seu sujeito (apresentado de corpo inteiro e não em *close-up*) é uma metáfora visual para o distanciamento psicológico. Sander acreditava que a relação dos retratados com o seu contexto contaria a história. A vantagem do seu tipo de fotografia era que permitia que estes revelassem as suas variadas ideias de decoro, ao passo que a geração da Nova Objectividade utilizavava um formato de proximidade que não permitia que nada disto emergisse. Esta relação da figura com o meio envolvente "é um processo de distância e isolamento que desmascara qualidades nos sujeitos, tais como a sua relação com os outros." (Marien, 2002, p.293) Sander era, deste modo, um mero assistente no processo. Fornecia as condições para o retratado se expressar a si próprio no seu próprio contexto familiar ou profissional (a habitação, o local onde trabalhava, etc.).

Mesmo no exterior as condições por ele criadas permitiam o sucesso das suas imagens. No caso de *Jovens Agricultores*, como na maioria dos retratados de Sander, apenas uma única placa negativa existe, indicando que o fotógrafo estava relativamente seguro do seu processo. Uma assinalável característica do seu trabalho é o contacto visual directo que quase todos os retratados têm com a câmara.

De acordo com uma folha promocional oferecida com o seu livro, esta obra seria capaz de "transmitir apenas uma fraca ideia da extraordinária dimensão e alcance do projecto global de Sander. O que não mostra, contudo, é a habilidade do fotógrafo em alcançar a essência das pessoas que coloca em frente da sua máquina fotográfica, excluíndo todas as poses e máscaras e, contrariamente, fixando-as numa imagem completamente natural e normal." (Koetzle, 2005, p.148)

[107] Marien, M. W. (2002). *Photography. A Cultural History*. Londres: Laurence King, p.293.

Tal como refere Ian Jeffrey, a propósito de Sander:

*Na verdade pertencia a uma geração cujos pintores tinham sido naturalistas escrupulosos e que, por sua vez, olharam com admiração para os retratos sóbrios de Wilhelm Leibl e Wilhelm Trübner na década de 70 do século XIX. O que Sander trouxe com ele do século dezanove foi uma ideia de que a fotografia de retrato deveria apresentar decoro e ser formal e que os retratados deveriam ser vistos em plano integral ou de três quartos. A este respeito não era como os Novos Fotógrafos dos anos vinte, que recorriam a ângulos extravagantes e close-ups…* (Jeffrey, 1996, p.136)

Sander sabia que a influência pessoal exercida pelo documentalista não residia na invenção da imagem mas na escolha, na selecção feita a partir da realidade. O seu modo de operar insistia em três conceitos-chave: ver, observar e pensar correctamente. O seu dom de observação particular sobre a cena social dos anos vinte, de ver as coisas como eram e não como deviam ou podiam ser, define um projecto caracterizado por uma apresentação frequentemente frontal (embora com excepções), sem efeitos de atitude ou de elegância, contudo com preocupações modernistas tais como o jogo de formas geométricas, o enquadramento do espaço ambiente ou a simplificação dos volumes.

O trabalho de Sander não era uma tentativa de visualizar valores internos ao indivíduo, mas de interpretar a realidade social através de meios fotográficos. Lidava com os retratados como uma imagem total, seleccionando um enquadramento amplo, evitando enquadramentos muito próximos, picados ou contra-picados, que eram populares na fotografia desse período, e renunciando à espontaneidade da fotografia instantânea: "Silêncio na expressão, [...] contenção no corpo [...] ausência de nome [do retratado no título] [...] 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." (Mah, 2003, p.51) O equilibrio manifesto no projecto *Rosto do Nosso Tempo* resulta de um esquema organizador global de um corpo de trabalho variado, realizado numa diversidade de modos e durante um longo período. Como resultado disso nenhuma imagem parece ser mais importante do que a outra. O investimento do fotógrafo é expresso tanto num nível micro como macro, através do desejo energético de coleccionar imagens de pessoas numa grande escala.[108]

Sobre este princípio modernista da serialidade tipológica presente na obra de Sander, Alfred Döblin refere que:

[108] Dexter, E. & Campany, D. (2003). *Cruel and Tender. The Real in the Twentieth-century Photograph*. Londres: Tate Publishing, p.8.

*O que tem diante de si é uma espécie de história cultural ou, antes, sociologia […] Com a sua visão, a sua mente, a sua faculdade de observação, o seu conhecimento e, por último, mas não menos importante, o seu enorme talento fotográfico, Sander foi bem sucedido nas abordagens sociológicas, não exactamente através da escrita, mas através da produção de fotografias [...]. Tal como alguém só pode atingir uma compreensão da natureza ou da história dos orgãos físicos ao estudar anatomia comparada, também este fotógrafo praticou uma espécie de fotografia comparada e conseguiu criar uma perspectiva científica acima e para lá da do fotógrafo do detalhe*.[109] (Dexter & Campany, 2003, p.38)

As intenções de August Sander são consideravelmente mais modernas do que as dos seus precursores, na medida em que o fotógrafo não só registou as inúmeras transformações sociais que ocorreram durante o processo de industrialização, como as tornou também precisamente a base do seu inventário social do povo alemão, através de uma serialidade tipológica. Não estando interessado no individuo em particular ou numa definição da sua personalidade, Sander, voltou-se para os elementos que caracterizavam o indivíduo como elemento representativo de uma comunidade, como membro da sociedade. Mais do que a expressão de uma personalidade, é a sua actividade particular, ou, concretamente, a relação que se pode estabelecer entre a sua imagem e aquilo que dele se sabe, entre outros aspectos, através das legenda. Além disso, a imagem vale também sobretudo pela relação que mantém com a série da qual faz parte. Deste modo Sander oferece-nos a possibilidade de estabelecer comparações, conferindo a cada retrato uma dimensão suplementar no conjunto da obra, porque o papel social de um individuo apenas se torna compreensível na sua relação com os outros indivíduos que formam um sistema de referência.

A parte da sua obra que Sander considera ser mais relevante no plano artístico consiste na organização das fotografias entre elas. Uma arte que segundo o próprio é "como um mosaico".[110] (Gunthert & Poivert, 2007, p.379) Será, por conseguinte, nesta montagem, nestas justaposições friccionais, assim como nas variações significantes no seio de uma mesma série, que reside a parte mais artística da sua obra. Neste sentido, em *Rosto do Nosso Tempo* o retrato de Raoul Hausmann como dançarino está situado entre um artista de circo e um marinheiro desempregado, com uma pose bastante singular. Podemos ainda constatar este procedimento de justaposições significantes na dureza do retrato de Dix, que

[109] Döblin, A. (1994). Faces, Images, and Their Truth. In Sander, A., *Face of Our Time*. *Sixty Portraits of Twenty-Century Germans*. Munique: Schirmer's Visual Library, citado em Dexter, E. & Campany, D. (2003). *Cruel and Tender. The Real in the Twentieth-century Photograph*. Londres: Tate Publishing, p.38.

[110] Lugon, O. (2007). 1890-2000. Le réel sous toutes ses forms. In Gunthert, A. G. & Poivert, M. (dirs.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*. Paris: Citadelles et Mazenod, p.379.

mantém um contraste marcante com a imagem desintegrada e introspectiva do jovem Willi Bongard. A partir daí, com esse corte na sociedade, talvez se possa constituir um esboço de uma tipologia humana independente da profissão ou categoria social, mas legível, dentro de uma série e por contrastes, na imagem de si próprio que cada indivíduo constrói. De facto, o sujeito do seu projecto era um ser anónimo que participou no tecido social da época, neste caso na Alemanha do periodo entre guerras. August Sander pretendia transmitir um ponto de vista crítico sobre esta sociedade hierarquizada e não fazer uma apologia desactualizada de "tipos" pré-concebidos. Contudo, sobre esta questão Ian Jeffey refere que:

*Döblin dá-nos uma leve sugestão quando diz que as pessoas são moldadas pela 'ideologia particular da sua classe' bem como pelos seus recursos e ambiente. [...] As pessoas tinham ideias acerca de si próprias e Sander, por seu lado, tinha ideias acerca delas. As pessoas do campo que aparecem no início do livro olham estoicamente para a lente de Sander, como se estivessem extasiadas. Os seus retratados de classe média, seguros do seu próprio valor, posam com mais graça e auto-controle. Outros, especialmente trabalhadores urbanos, olham para trás cautelosamente e parecendo mesmo não quererem cooperar, como se relutantes em se comporem. Artistas, escritores e arquitectos, em sintonia com a idade moderna, olham objectivamente. [...] O seu estudo é uma classificação mas ao mesmo tempo é algo mais: é uma história da Alemanha em transição. [...] Na sua brochura introdutória a Rosto do Nosso Tempo [Döblin] referiu-se a 'Homens do Século XX' como uma investigação que iria 'do homem ligado à terra até ao ponto mais elevado da civilização e de volta para baixo, de acordo com as mais subtis classificações, até ao idiota.' Por outras palavras, a sua perspectiva da história era progressiva e evolucionista [...] [Já] Sander sugere que 'o ponto mais elevado da civilização' será encontrado entre os intelectuais, que associava ao socialismo – na medida em que as únicas pessoas que pareciam adaptar-se rapidamente a este modo objectivo eram vários elementos de esquerda e revolucionários também incluidos neste estudo. Nenhuma das implicações de tudo isto poderia ter sido bem recebida no ethos nacionalista de 1934, para o qual o esquema evolucionário de Sander estava absolutamente em oposição.* (Jeffrey, 1996, pp.133-135)

No momento em que é publicado Kurt Tucholsky refere-se ao livro de Sander como "a história cultural do nosso país em fotografias" e Thomas Mann elogia-o como "um verdadeiro tesouro para amantes da fisionomia." (Andrew, 1997, p.131) Já no início dos anos 30, a importância dos retratos de Sander era assinalada nos Estados Unidos, numa crítica de livros de fotografia recentes, realizada pelo relativamente jovem Walker Evans, que estava ainda à procura do seu próprio estilo. Referindo-se a *Rosto do Nosso Tempo*, Evans escrevia:

*Finalmente o documento fotográfico é dirigido para um volume, novamente na Alemanha. Antlitz der Zeit é mais do que um livro de "estudos de tipo"; é um caso em que a câmara olha na direcção certa entre as pessoas. Este é um dos futuros da fotografia previsto por Atget. É uma edição fotográfica da sociedade, um processo clínico; mesmo uma necessidade cultural suficiente para nos fazer pensar porque é que outros países que se auto-intitulam avançados não foram também estudados e registados.*[111] (Trachtenberg, 1980, p.188)

Em 1931, dois anos depois da publicação do livro de Sander, também Walter Benjamin comentava a pertinência desta obra, afirmando na sua *Pequena História da Fotografia*[112]:

*[M]omentaneamente, surgiu nos registos o rosto humano com um desmesurado significado. [...] August Sander juntou uma série de fotografias de rostos que em nada fica aquém da poderosa galeria fisionómica que um Pudowkin ou um Eisenstein iniciaram, mas fê-lo numa perspectiva científica. […]*[113] (Sander & Döblin, 1929, p.6) *Desta obra, até ao momento, existe uma colectânea com 60 reproduções, que nos oferece matéria inesgotável de observação.[…]*[114] (Sander & Döblin, 1929, p.6) *O autor dedicou-se a esta tarefa não como erudito, com conselhos de teóricos sobre raças ou investigadores sociais, mas sim, como diz o editor, 'a partir da observação imediata.'*[115] (Sander & Döblin, 1929, p.6) *Esta é certamente muito desprovida de preceitos, mesmo destemida mas, simultaneamente, também muito sensível, nomeadamente no sentido da palavra de Goethe: 'É um empirismo sensível que se identifica intimamente com o objecto e, assim, se torna na própria teoria.'*[116] (Goethe, 1833) *Deste modo, integra-se totalmente na ordem das coisas, que um observador como Döblin tenha, nesta obra, destacado os aspectos científicos e note: 'Da mesma forma que existe uma anatomia comparativa, a partir da qual se chega a uma compreensão da natureza e da história dos órgãos, também este fotógrafo praticou uma fotografia comparativa,*

[111] Evans, W. (1931). The Reappearence of Photography. In *Hound and Horn,* vol. V, nº1, Outubro-Dezembro 1931, pp.125-128, citado em Trachtenberg, A. (ed.) (1980). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Islands Books, p.188.

[112] Edição original do texto: Benjamin, W. (1931). Kleine Geschichte der Photographie. In *Die Literarische Welt*, nº38, 18 de Setembro, pp.3-4; nº39, 25 de Setembro, pp.3-4 e nº40, 2 de Outubro, pp.7-8.

[113] Benjamin citando August Döblin. In Sander, A. & Döblin, A. (1929). *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen Des 20. Jahrhunderts*. Munique: Transmare Verlag, p.6.

[114] *Ibid.*

[115] *Ibid.*

[116] Benjamin citando a obra "Máximas e Reflexões", de Goethe (Máxima nº 509). Edicão original: Goethe, J. (1833). *Einzelheiten, Maximen und Reflexionen*. Estugarda e Tubingen: Cotta, 1833. Benjamin terá eventualmente usado a edição disponível em torno dos anos 20 (da Insel Verlag, Leipzig), para publicar *Goethes Wahlverwandtschaften* [Afinidades Electivas de Goethe] em dois números da revista *Neue Deutsche Beiträge* (1924 e 1925) e mais tarde terá recorrido à mesma para a esta citação na sua "Pequena História da Fotografia" (1931).

*atingindo, assim, uma perspectiva científica acima da dos fotógrafos de detalhes.'*[117]*.* (Sander & Döblin, 1929, p.7) *Seria uma lástima que condicionalismos económicos impedissem a continuação desta extraordinária obra. Mas, para além deste encorajamento, fundamental, podemos dirigir um outro, mais concreto, ao editor. Uma obra como a de Sander poderia adquirir de hoje para amanhã uma actualidade inimaginável [...] A obra de Sander é mais do que um livro de imagens, é um atlas de exercícios.* (Benjamin, 1992, pp.129-130)

Walter Benjamin previu que tempos perigosos estavam para vir e pensou que o livro de Sander poderia tornar acutilantes os espiritos do seu público. Na sequência da ascensão ao poder de Adolf Hitler, as circunstâncias exigiam agora que Sander estendesse o seu conceito, e reagisse às mudanças sociais e políticas dos anos 30. Consequentemente, adicionou retratos de nacionais socialistas (ao portfolio "O Soldado", no quarto grupo "Classes e Profissões"), consideradas como as figuras de domínio supremo dessa época. Em resposta a este tipo de imagens, consideradas opostas ao regime, o nazismo afectaria fortemente o seu trabalho e a sua vida pessoal. Erich Sander, um dos seus filhos, membro do *SAP - Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands* [Partido Socialista dos Trabalhadores da Alemanha], é condenado em 1934 a uma pena de prisão de 10 anos e o próprio Sander esteve sob suspeita.

O seu projecto, que visava mostrar o país do ponto de vista da diversidade, colidiu com a ideologia nazi, que defendia a unificação da raça. A premissa subjacente às fotografias de Sander, ou seja, a noção de uma sociedade dinâmica e em desenvolvimento, estava num pólo diametralmente oposto ao pensamento nacional socialista. As imagens de Sander mostravam como, na realidade, muitos alemães não tinham as características faciais e físicas "arianas" promovidas pelos Nazis. Além disso, as últimas séries de Sander apresentavam desempregados e pessoas deficientes, exactamente os tipos que os Nazis primeiro constituiram como alvos a serem removidos para "purificação" da raça ariana. Tais factos levaram em 1936 à destruição das chapas de impressão do seu livro, à apreensão de exemplares impressos e de muitos negativos, por ordem do Gabinete Governamental de Belas Artes.

Apesar de Sander ter planeado vários volumes, apenas este primeiro seria publicado, pois Sander, tal como muitos outros, enfrentou o clima repressivo dos Nazis nos anos que se seguiram. A sua penetrante obra passa a ser considerada perigosa, demasiado acutilante na análise da sociedade.

[117] Benjamin continuando a citar August Döblin. In Sander, A. & Döblin, A. (1929). *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen Des 20. Jahrhunderts*. Munique: Transmare Verlag, p.7.

Sander é obrigado a concentrar-se na fotografia de paisagem. O seu projecto seguinte seria "Território Alemão, Povo Alemão", uma série de cinco portfolios introduzindo diferentes regiões da Alemanha, tema pelo qual já se tinha interessado anteriormente e dos poucos que poderia desenvolver sem levantar suspeitas. O tema da paisagem dominará a sua produção até ao final dos anos 30.

No início da década seguinte muda-se de Colónia para Kuchhausen, em Westerwald. Transfere cerca de 10.000 dos seus negativos e fotografias mais importantes para as suas novas instalações, prosseguindo a tarefa de organização do seu fundo iconográfico. Entretanto, não abandona o seu projecto de realizar um vasto repertório do povo alemão, de tal forma que, até 1945, realizará os portfólios "Os Perseguidos" e "Prisioneiros Políticos". O primeiro portfolio seria dedicado aos judeus e trabalhadores estrangeiros, que Sander incluiu no sexto grupo do seu projecto *Homens do Século XX* (denominado"A Cidade"). Todas as fotografias do segundo portfólio seriam realizadas pelo seu filho Erich que, solicitado a realizar retratos de prisioneiros, conseguiu depois passar secretamente as imagens ao seu pai, até falecer na prisão em 1944. Neste ano o seu estúdio de Colónia seria atingido num ataque aéreo, a que se seguiu um incêndio em 1946, destruíndo cerca de 30.000 negativos. Contudo, a parte mais relevante do seu arquivo tinha já sido transferida para Kuchhausen quatro anos antes.

Apesar destes infortúnios dará continuidade ao seu projecto de vida. É claro que o fotógrafo, agora na casa dos setenta, já não possuía a mesma energia de outros tempos. Além disso, a sua habitação em Kuchhausen, com apenas um modesto equipamento de laboratório, não era certamente o lugar ideal para acabar um trabalho de retrato desta dimensão de uma maneira apropriada. No entanto, ia escolhendo e imprimindo fotografias anteriores, inserindo-as na colecção e reorganizando permanentemente todo o projecto, agora com o apoio do seu filho mais novo Gunther, que era também fotógrafo e pôde juntar-se ao seu pai. No decorrer do processo foi acompanhado por um renovado e crescente interesse público até Leo Fritz Gruber mostrar o seu trabalho numa exposição individual em Colónia, na "Photokina" (1951) e novamente chamar a atenção para o seu projecto.

Em 1952 recebe a visita do fotógrafo Edward Steichen, director do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que o convida para participar na sua célèbre exposição "The Family of Man" [A Familia do Homem]. Steichen parte para os Estados Unidos com 45 retratos seleccionados entre os arquivos pessoais do fotógrafo alemão. Dois deles seriam expostos nessa paradigmática exposição de 1955, que incluia obras de Paul Strand e Walker Evans, entre outros.

Em 1962 publicaria ainda o álbum de retratos *Espelho dos Alemães*. Contudo, o facto de que o mundo tinha mudado desde a concepção do seu grande projecto de vida dificilmente pode ter passado despercebido a Sander. Se em 1914 a gestualidade jovial de protesto se expressava através de cigarros e chapéus posicionados obliquamente, o mundo pós-1945 era o da pastilha elástica, dos jeans e das saias como sinais de um espírito moderno. Num certo sentido, August Sander tinha entretanto perdido o "seu" povo. Morre em 1964 em Colónia, deixando inacabada a sua obra *Homens do Século XX*.

### 2.2.3 - O rosto da humanidade em Dorothea Lange e Cartier-Bresson

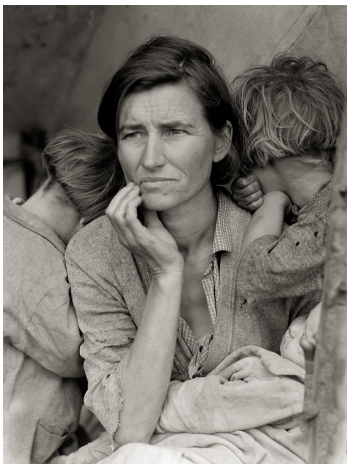


Fig. 20 - Dorothea Langue, *Mãe Migrante*, 1936

A partir da década 20, tal como August Sander, outros fotógrafos se empenham numa prática fotográfica autónoma, ligada a práticas realistas. Centram as suas atenções no imediato, na instantaneidade, no momento fugaz. A sua prática seria caracterizada por diversos tipos de reportagem. Dorothea Lange e Henri Cartier-Bresson foram exemplos paradigmáticos desta nova forma de entender o mundo, que valorizava mais a visão intuitiva do que a composição preparada.

Nos estados Unidos, em meados da década de 30 do século XX, a fotografia dirigia o seu olhar para o rosto da humanidade, da "erosão humana" resultante dos efeitos nefastos criados na sociedade americana pela crise da bolsa de Wall Street, em 1929. Este seria o subtítulo do importante livro de Dorothea Lange, uma das mais comprometidas fotógrafas do seu tempo: *An American Exodus. A Record of Human Erosion* (1939).[118]

A crise, com repercussões em todo o mundo, devastou os meios agrícolas e mineiros dos Estados Unidos. Para sensibilizar a opinião pública para esta grave situação, o governo Americano desenvolve várias estratégias, entre as quais a decisão de registar fotograficamente os efeitos deste acontecimento na vida das populações mais atingidas.

Em 1835, com o propósito de concretizar esse objectivo, o presidente Roosevelt atribui ao sociólogo Roy Stryker a tarefa de criar um organismo: *a Farm Security Administration* (FSA). Após reunir uma equipa de doze fotógrafos que Stryker considerou serem os mais destacados para o cumprimento de tal missão, entre os quais Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein e Russell Lee, o grupo parte para as áreas mais sensíveis do território americano.

[118] Lange, D. (1939). *An American Exodus. A Record of Human Erosion*. Nova Iorque: Reynal & Hitchcock.

O olhar independente e empenhado que estes fotógrafos irão ter face às consequências da crise, resultará num projecto simultaneamente documental, etnológico e sociológico. Percorrendo as zonais rurais dos Estados Unidos durante os anos seguintes, os operadores fotográficos da Farm Security Administration reunirão mais de 250.000 negativos.[119] Estas imagens, símbolos da miséria e do desespero e, simultaneamente, registos de uma grande qualidade formal, foram amplamente disseminadas na imprensa da época, sendo, no seu todo, amplamente anunciadas como o epítome da fotografia documental. Edward Steichen designaria mesmo os registos deste período como os mais notáveis documentos humanos alguma vez apresentados em imagens. Deixariam o legado de uma experiência sem paralelo na história da fotografia e do retrato em particular.[120]

Entre as milhares de imagens que documentam a privação social, a angústia e o isolamento dos camponeses, vitimas desta grande crise que afectou significativamente a América rural durante anos trinta, estão as fotografias de Dorothea Lange. Revelam o que a civilização fez ao mito do Oeste. Destacam-se pelo realismo com que são registadas essas figuras alienadas emocional e economicamente. Apresentam-se sem qualquer retórica ou demagogia. Demonstram, pelo contrário, todo um carácter humanista, marcado pela simplicidade e solidariedade.

Os retratados de Lange raramente olham para a objectiva. Inclinam-se para baixo, concentrados que estão no seu desespero. Os seus rostos são os de meros autómatos em que se transformaram estes homens e mulheres excluídos da sociedade. São faces que nos mostram a sua verdadeira condição. Revelam o sofrimento que uma civilização feita para e pelo homem inflingiu em determinados seres humanos.

Do conjunto destas fotografias destaca-se um retrato que alcançaria um estatuto quase mítico: *Mãe Migrante* (1936). O título pelo qual ficaria mais tarde conhecida a imagem, não foi atribuído por Lange mas pelos media. No registo oficial da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos o retrato está, contudo, intitulado como: "Colectores de ervilhas passam por necessidades na Califórnia. Mãe de sete filhos. Com trinta e dois anos de idade. Nipomo, Califórnia", sendo mais uma referência descritiva do que propriamente um título.[121]

Esta icónica *Mãe Migrante*, descrita nos registos oficiais sem qualquer nome, não é hoje meramente uma anónima. Trata-se de Florence Owens Thompson, registada como Florence Leona Christie. Nasceu em 1 de setembro de 1903 em território índio, na actual cidade de

[119] Actualmente conservados na Biblioteca do Congresso, em Washington, Estados Unidos.

[120] Wells, L. (2001). *Photography: A Critical Introduction*. Nova Iorque: Routledge, pp.94-97.

[121] *Ibid.*, pp.35-45.

Oklahoma. Os seus pais eram Cherokee. A mãe, Mary Jane Cobb, fora abandonada pelo marido, Jackson Christie, antes de Florence nascer, mas casaria novamente com Charles Akman (de ascendência Choctaw) na primavera de 1905. A família vivia numa pequena fazenda fora de Tahlequah, quando Florence, de 17 anos, se casou com Cleo Owens, filho de um fazendeiro de 23 anos de Stone County, Missouri, em 14 de fevereiro de 1921. O casal migrou para o oeste (Oroville, Califórnia) com outros parentes de Owens, onde trabalharam nas fazendas do Vale de Sacramento. Em 1931, Florence estava grávida do seu sexto filho quando seu marido Cleo morreu de tuberculose. Para sustentar a família decidiu trabalhar nos campos e em restaurantes. Dois anos depois, Florence regressou a Oklahoma por um tempo e então juntou-se aos seus pais quando estes migraram para Shafter, Califórnia, no norte de Bakersfield. Foi ali que conheceu Jim Hill, com quem teve mais três filhos. Durante a década de 1930, migraram frequentemente para trabalhar em plantações agrícolas da Califórnia e, por vezes, também do Arizona. Florence colhia entre 180 a 230 kg de algodão diariamente, desde a primeira luz do dia até bastante depois do pôr-do-sol. Foi neste período que Dorothea Langue a fotografou.

A imagem desta *Mãe Migrante*, realizada por Dorothea Langue em 1936, apresenta uma jovem mulher com um rosto marcado pelas condições de vida. A sua pose e expressão remetem-nos para um misto de preocupação e alguma apatia, que decorrerá por certo da espera por algo que tarda em chegar. Se esta mãe se deixa fotografar (aparentando, no entanto, não estar "presente"), atrás de si duas crianças de rostos escondidos parecem querer evitar, de um modo mais directo e sincero, ser registadas pela máquina fotográfica de Lange. Talvez por vergonha de serem vistas naquela situação ou apenas por timidez própria da idade.[122]

Para Roy Stryker este retrato era especial, considerando-o mesmo imortal, apesar da relevância de muitas outras fotografias realizadas pela fotógrafa e pelos seus companheiros. Segundo o responsável da *Farm Security Administration*, Dorothea Lange nunca conseguiria superar esta imagem, que veio a constituir-se como o retrato definitivo da Era da Grande Depressão, simbolizando todo um período da história dos Estados Unidos. *Mãe Migrante* seria inclusivamente considerada como uma das imagens mais importantes da história da fotografia século XX e um exemplo efectivo de um programa estético realista.[123]

Tal como no Estados Unidos Dorothea Langue e outros fotógrafos estavam empenhados num retrato de carácter social e realista, em França, no final da década de 1920, uma

[122] Mißelbeck, R., *op. cit*., pp.371-372.

[123] Coles, R. (1998). *Dorothea Langue. Photographs of a Lifetime*. Colónia: Könemann, pp.20-21.

fotografia humanista registaria o indivíduo no centro de "pequenos acontecimentos" da vida quotidiana. O fotógrafo vai ao encontro dos retratados procurando captar uma realidade sem nela intervir. Este tipo de prática do retrato seria adoptada por Henri Cartier-Bresson.

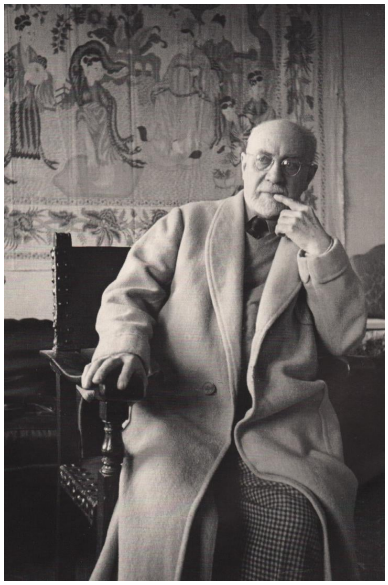


Fig. 21 - Henri-Cartier-Bresson, *Henri Matisse*, 1944

O fotógrafo francês desenvolveu um trabalho que expressa claramente o seu empenho social, registando o ser humano numa grande variedade de modos e lugares. Ao renunciar às formas da fotografia de vanguarda e optar por um estilo "documental", Cartier-Bresson realizou diversos retratos, espontâneos e intensos. Com um sentido rigoroso da composição, observava os gestos e a justaposição dos elementos, captando o instante fugaz no momento em que fazia a fotografia. No seu conjunto, o resultado era o que designava como "momento decisivo".

Segundo Cartier-Bresson fotografar era "prender a respiração" quando todas as capacidades se conjugavam "diante da realidade fugidia", era "pôr na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração." Entendia que a fotografia "fabricada" não lhe dizia respeito, referindo que havia quem fizesse "fotografias previamente arranjadas" e quem fosse "à descoberta da imagem" e a captasse. (Cartier-Bresson, 2004, pp.11-12) Para este fotógrafo, a relação entre a figura e o espaço envolvente era muito importante. Bresson considerava que, se alterássemos o posicionamento de uma pessoa, de um objecto ou de uma fonte de luz, tal facto poderia modificar todo o sentido da imagem. Consequentemente, o seu espírito e as suas convicções levaram-no a apresentar as coisas como elas eram percepcionadas, isto é, a operar no contexto dos retratados, sem criar artifícios que destabilizassem o decorrer natural dos acontecimentos.

Cartier-Bresson assinalava que para "'significar' o mundo", era necessário "sentir-se implicado" no que se descobria através do visor, uma atitude que exigia "concentração, uma disciplina de espírito, sensibilidade e um sentido de geometria". Seria "mediante uma grande economia" que poderiamos alcançar uma "simplicidade de expressão." Defendia que se devia sempre fotografar "com o maior respeito pelo objecto e por si próprio." (Cartier-Bresson, 2004, pp.11-12)

A *Leica*[124] era para si "a câmara mágica e portátil que lhe permitia converter-se em homem invisível das multidões" (Cartier-Bresson, 2004, pp.11-12), era "um bloco de esboços, o instrumento da intuição e da espontaneidade" [125] (Cartier-Bresson, 2004, pp.11-12), era uma extensão dos seus olhos. A fotografia instantânea seria a possibilidade de captar esse instante único, irrepetível, em que uma situação se manifestava.

Henri Cartier-Bresson foi um dos fotógrafos mais influentes do século XX. Entre as suas obras destacam-se uma série de retratos que realizou durante um período de cerca de sessenta anos, não apenas de figuras eminentes do seu tempo, mas também de pessoas anónimas: 1932 - Pierre Colle; 1933 - Andre de Mandiargues; 1935 - Joe, o trompetista, e a sua mulher May; 1938 - Boris Kochno; 1943 – Georges Braque, Pablo Picasso, Pierre Bonnard; 1944 - George Rouault, Henri Matisse, Nicole Cartier-Bresson, O Casal Curie, Paul Éluard; 1945 - Albert Camus, Arthur Honegger, a sua porteira, Christian Dior, Elsa Triolet, Georges Duhamel, Jeanne Lanvin, Louis Aragon, Marie-Claude Couturier, Paul Claudel; 1946 - Alfred Stieglitz, Beaumont Newhall, Carson McCullers, Christian Bérard, Edith Piaf, Jean-Paul Sartre e Fernand Pouillon, Léonor Fini, Saul Steinberg; 1947 - John Huston, Robert Flaherty, Simone de Beauvoir, Truman Capote, William Faulkner; 1952 - Collete e a sua Governanta, François Mauriac, Marc Chagall, Paul Léautaud; 1953 - Joan Miró; 1954 - Lili Brick; 1958 - Georges Braque, Robert Oppenheimer; 1959 - Carl Gustav Jung; 1960 - Marilyn Monroe, Roberto Rosselini; 1961 - Alain Robbe-Grillet, Alberto Giacometi, André Breton, Arthur Miller, Luchino Visconti, Martin Luther King; 1962 - Alexey Brodovitch, Olivier Messiaen; 1963 - René Etiemble, Roland Barthes; 1964 - Coco Chanel, Igor Markevitch, Jean Genet, Pierre-Jean Jouve, Samuel Beckett; 1965 - Jean-Marie Le Clézio e a sua mulher, Kohen Yamaguchi; 1967 - Igor Stravinsky, Mary Meerson e Krishna Riboud; 1968 - Marcel Duchamp;

[124] Se os progressos técnicos da fotografia tinham ainda no século XIX permitido ao fotógrafo trabalhar tanto em interior como no exterior, em 1925, com surgimento da extraordinariamente manobrável *Leica*, novas práticas de retrato, caracterizadas pelo registo instantâneo, desenvolvem-se. A construção do primeiro protótipo totalmente funcional dessa nova e revolucionária máquina fotográfica para filme perfurado de 35 mm foi concluída por Oskar Barnack em março de 1914: a denominada *Ur-Leica*. A sua versão refinada e melhorada seria produzida em série sob o nome de *Leica I*, sendo apresentada ao público em março de 1925, na Feira de Leipzig.

[125] Macé, G. (2004). A mais leve bagagem. In Cartier-Bresson, H., *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gili., pp.11-12.

1969 - José Bergamin; 1970 - Alexander Calder; 1971 - Barbara Hepworth, Ezra Pound, Francis Bacon, Michel Leiris, Pablo Neruda; 1972 - Susan Sontag; 1974 - Jacques Prévert; 1975 - Martine Franck; 1977 - René Char; 1984 - Emil Cioran, Julien Gracq; 1994 - Isabelle Huppert; 1995 - Louis-René des Forêts; 1996 - Sam Szafran; 1999 - Louis Pons, Mélanie Cartier-Bresson, entre outros. Segundo Jean-Luc Nancy estes retratos:

*[M]aterializam na perfeição o modo como Cartier-Bresson descreveu aquilo que tentava comunicar através dos seus trabalhos: 'Acima de tudo procuro um silêncio interior. Esforço-me por traduzir a personalidade e não a expressão.' Estes registos fotográficos da figura humana - discretos e destituídos de artifícios – confirmam [...] a singularidade do talento de Cartier-Bresson, um fotógrafo que sabia por instinto a fracção de segundo exacta em que deveria disparar a sua máquina.* (Nancy, 2006, p.contracapa)

São retratos "cujos olhares intensos iluminam de forma incrível a penumbra costumeira" dos espaços onde são expostos, devido "à sua presença que não admite qualquer tipo de [...] superficialidade, ao contrário das inúmeras páginas de revistas que se alimentam de tudo o que é anedótico e ligeiro."[126] (Nancy, 2006, p.7) O "verdadeiro retrato" é [...] aquele em que a personagem representada não [...] apresenta uma expressão que nos desvie da sua própria identidade" (Nancy, 2000, p.25), palavras que têm tudo a ver com a prática de Bresson, que, pretendendo apreender a realidade, se afasta permanentemente do artifício, procurando, "'picar' os seus retratados 'como um mosquito'", sempre com o seu consentimento.[127]

Henri Cartier-Bresson nasce em Palermo, Sicilia em 1908. No início dos anos vinte desenvolve um interesse pela pintura e por alguns aspectos do surrealismo. Entre 1927 e 1928 estuda pintura com André Lhote, em Paris. Após uma viagem de dois anos pela Costa do Marfim regressa à Europa. Os seus primeiros instantâneos das barricadas de Paris chamaram a atenção dos surrealistas. Influênciado por Kertész e Munkacsi, no início do seu percurso, Bresson acolhe este novo espírito de experimentação, que coexistia bastante bem com as referências surrealistas. De facto, segundo Michel Frizot, o que para Strand era social e para Kertész um imaginário baseado no invulgar, em Cartier-Bresson tratava-se de um registo formal e surreal.[128]

[126] Sire, A. (2006). Silêncios. In Nancy, J.-L., *Um silêncio interior: os retratos de Henri Cartier-Bresson*. Lisboa: Dinalivro, p.7.

[127] Guerrin, M. (1991). Rencontre avec Cartier-Bresson. La jouissance de l'oeil. In *Le Monde*, 21 Novembro, pp.19-21.

[128] Frizot, M. (ed.) (1998). *A New History of Photography*. Colónia: Konemann, p.617.

Em 1933 expõe as suas fotografias na galeria Julien Levy, em Nova Iorque, que seriam posteriormente apresentadas no *Ateneo de Madrid* e na revista *Arts et Métiers graphiques*.
Entretanto inicia uma carreira de fotojornalista, deslocando-se ao México onde fotografaria o mundo dos humildes e dos marginais. Apresentaria as suas fotografias no *Palacio de Bellas Artes de Mexico*. Passa também algum tempo nos Estados Unidos, expondo pela segunda vez na *Julien Levy Gallery*, desta vez ao lado de Walker Evans e Manuel Álvarez Bravo, e inicia-se com Paul Strand no cinema, quando este dirigia um Departamento de Cinematografia.
Após regressar a Paris seria segundo assistente de realização de Jean Renoir, nos filmes *La Vie et à nous* e *Une partie de campagne* (ambos de 1936) e *La règle du jeu* (1939). Realiza os documentários *Victoire de la vie* (1937), sobre os hospitais da Espanha republicana durante a guerra, e *L'Espagne vivra* (1938), uma encomenda do *Secours Populaire*. Entretanto Louis Aragon tinha-o introduzido na revista *Regards*, onde publicaria diversas reportagens fotográficas, como, por exemplo, a cobertura da coroação do rei George VI, em Londres.
Durante a Segunda Guerra Mundial é feito prisioneiro pelos alemães, mas consegue evadir-se em Fevereiro de 1943, depois de duas tentativas falhadas. Ainda nesse ano irá realizar uma famosa série de retratos, entre os quais se encontram Picasso, Braque e Bonnard. Nos anos seguintes continuará a dedicar-se ao retrato de personalidades europeias e americanas, para as edições *Braun* e para revistas como a *Harper's Bazaar*, a *Vogue* ou a *Life*. Nesse contexto Cartier-Bresson teve a oportunidade de conhecer várias figuras do universo das artes, das letras e das ciências, satisfazendo, assim, a sua insaciável curiosidade pelo ser humano.
No final da Segunda Guerra fotografa a libertação de Paris, realiza *Le Retour*, um documentário sobre o repatriamento de prisioneiros de guerra, e continua a fazer as suas "fulgurantes captações do[s] rosto[s]" (Almeida, 1995, p.72) de George Rouault, Henri Matisse, Irène, Paul Éluard ou do Casal Curie, que apresentam uma realidade sem exageros nem embelezamentos, para nos restituir integralmente a dimensão humana das figuras. Esta é talvez uma nova fase da sua obra, na qual forja o estilo posterior das suas reportagens na China e na Índia, já mais afastadas do surrealismo.
Teriamos quase esquecido nesta época, à força de retratos de estúdio luxuosos mas estereotipados, que Nadar é um grande antepassado e que há matéria e ser encontrada nos indivíduos excepcionais como resposta aos enigmas da invenção e da criação. Henri Cartier-Bresson parece regressar a esta espontaneidade do retrato onde a imagem suspende os

poderes do pensamento, simbolizado pelo olhar, e dispensa um discurso anexo sobre a personalidade, por intermédio do espaço, dos objectos e dos signos interpretados.

Nestes retratos de Bresson podemos encontrar dois grandes modos de retratar: "de acordo com o primeiro, o olhar do fotógrafo anuncia-se e afirma-se no interior de um sistema completo de pontos de vista que delimitam e dividem o enquadramento, enquanto no segundo, o olhar do fotógrafo procura-se e perde-se no olhar do modelo, que absorve todos os pontos de vista possíveis." (Nancy, 2006, p.18)

No retrato de Henri Matisse (1944), realizado em sua casa, na *Villa 'Le Rêve'*, em Vence, França, o modelo assume um papel preponderante, partilhando, contudo, a atenção com um vibrante tecido oriental, pintado e preso à parede, cujas dobras salientam o seu funcionamento simbólico. Esta imagem contem uma grande variedade de formas que parecem pairar sobre o próprio pintor. O seu rosto e o olhar sonhador, sublinham uma atmosfera contemplativa.

Christian Dior (1945) é apresentado de pé, em perfil, frente a uma janela que ilumina o retratado de um modo muito clássico, projectando-se lateralmente sobre a figura. O seu rosto alongado e de linhas muito pronunciadas apresenta uma expressão simultaneamente compenetrada e evasiva, que joga com uma cortina de tecido evocando a sua arte.

No ano seguinte uma retrospectiva da sua obra tem lugar no MoMA, em Nova Iorque. Nesse período, Bresson realizará os retratos de Alfred Stieglitz, Beaumont Newhall, Edith Piaf, Jean-Paul Sartre, Robert Flaherty, Simone de Beauvoir, Truman Capote ou William Faulkner, entre outros.

Na imagem de Sartre e Pouillon (1946), o primeiro ocupa apenas um quarto da imagem, no canto inferior direito, tendo como pano de fundo a *Pont des Arts* desfocada e, mais afastada, a cúpula enevoada do Instituto de França. A atenção não é dirigida para as figuras mas para o segundo plano, para a profundidade, onde as linhas da imagem nos dirigem. Tal é também o caso no retrato de Simone de Beauvoir (1947), em que a figura é igualmente apresentada no canto inferior direito, apoiada na protecção exterior metálica, com uma rua quase deserta em fundo. A ausência de profundidade de campo coloca-nos perante um cenário impreciso, marcado pela força das linhas de perspectiva e verticais da imagem. Simone, colocada na margem desse espaço público, escapa à contemplação do espectador, enquanto parece estar envolvida numa reflexão profunda e espontânea.

Truman Capote, também retratado por Cartier-Bresson nesse ano, descreveria o artista como "uma libelinha frenética, com a Leica colada aos seus olhos, determinado a fazer os seus 'cliques' com uma intensidade esfusiante e um fervor religioso que lhe preenchiam o

ser". Matisse, Dior, Simone de Beauvoir, Sartre e Pouillon, quatro retratos exemplares, quatro "presenças admiráveis, nas quais a 'libelinha' soube captar, num abrir e fechar de olhos, a eternidade de um olhar."[129] (Nancy, 2006, p.8)

Entretanto, nesse período passa mais de um ano nos Estados Unidos para completar uma exposição "póstuma", cuja iniciativa ficou a cargo do museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que julgava que o artista tinha desaparecido durante a guerra. Funda a agência Magnum (com Robert Capa, David Seymour, George Rodger e William Vandivert) e passa três anos no Oriente: na Índia (pela altura da morte de Gandhi), na China (durante os últimos seis meses do Kuomintang e os seis primeiros meses da República Popular) e na Indonésia (quando esta se tornou independente).

Em 1952 regressa à Europa e publica seu primeiro livro, *Images à la sauvette* [Imagens fugidias"], publicado pela Tériade, com capa de Matisse. A sua tradução para língua inglesa originaria o conhecido termo "O Momento Decisivo".[130] Nesse ano Bresson realiza os retratos de Collete, François Mauriac, ou de Marc Chagall e depois o de Joan Miró, entre outros. Entretanto seria o primeiro fotógrafo a ser autorizado a entrar na URSS.

Esse período marcará o início de uma longa colaboração com Robert Delpire, em cuja editora publica *Danses à Bali* (1954), e o regresso à China (1958-59) durante um período de três meses, por ocasião do décimo aniversário da República Popular.

No final dos anos 50 fotografa Georges Braque, Robert Oppenheimer e Carl Jung e, entre 1960 e 65 vai a Cuba, ao México, ao Canadá e depois à India e ao Japão. As suas reportagens são publicadas na *Vu*, *Life*, *Paris-Match* e os seus retratos continuam a ser realizados, seja no contexto destas revistas ou paralelamente.

Logo no primeiro ano da década fotografa Roberto Rosselini e Marilyn Monroe. Sabe-se que Cartier-Bresson não gostava de fotografar actrizes, pois dizia que eram "demasiado profissionais", que posavam "de imediato", contudo, Marilyn Monroe foi um dos poucos casos entre estas figuras do mundo do espectáculo nos quais o fotógrafo se mostrou interessado.

No seu retrato de 1960, Marilyn apresenta um rosto ambíguo, entrelaçado numa teia repleta de elementos próprios de um cenário fílmico: câmaras, rostos curiosos, um cão, que surge em primeiro plano face a Marilyn, ou um espelho, em parte encoberto, que projecta vários reflexos. Não conseguimos saber, apenas através do retrato, qual seu contexto, o que contribui para a sedução da imagem de uma figura, ela própria sedutora.

[129] Sire, A. (2006). Silêncios. In Nancy, J.-L., *op. cit.*, p.8.

[130] Cartier-Bresson, H. (1952). *Images à la Sauvette*. Paris: Tériade – Éditions Verve.

No ano seguinte Bresson fotografa, entre outros, Alberto Giacometi, André Breton, Arthur Miller, Luchino Visconti ou Martin Luther King. Este último é retratado na Igreja Baptista Ebenezer, em Atlanta, Geórgia, a trabalhar no seu escritório. Afastado dos locais onde habitualmente é visto (nas ruas, em marchas e manifestações), é apresentado num espaço de intimidade com o olhar mergulhado em reflexão. É possível perceber pelo seu rosto e os demais elementos, que está absorvido no trabalho de bastidores, procurando tornar real o seu "sonho" de ver os seus filhos julgados pela sua personalidade e não pelo tom da pele.

Entretanto Henri Cartier Bresson regressa ao México após 30 anos de interregno, onde fica 4 meses, e, logo após essa viagem, a *Life Magazine* envia-o a Cuba. Até meados da década de sessenta irá fotografar Alexey Brodovitch e Olivier Messiaen (1962), René Etiemble e Roland Barthes (1963), Coco Chanel, Igor Markevitch, Jean Genet e Samuel Beckett (1964).

Deixa a agência Magnum pouco depois e dedica-se a realização de documentários para a cadeia de televisão CBS News.

O ano de 1970 seria o da consagração no seu país: expõe *En France*, no Grand Palais. Meia década depois decide que não faria mais reportagens. Dedica-se ao desenho, mas continua a fotografar retratos: "esta paixão de ser posto a nu por trás da objectiva, de dialogar 'face a face', nunca se diluiu."[131] (Nancy, 2006, p.7)

Até ao fim do seu percurso como fotógrafo fará importantes retratos de Igor Stravinsky, Marcel Duchamp, Alexander Calder, Barbara Hepworth, Ezra Pound, Francis Bacon, Michel Leiris, Pablo Neruda, Susan Sontag, Jacques Prévert, René Char, Emil Cioran, Julien Gracq ou Isabelle Huppert, entre outros. Huppert diria que tinha a consciência de que Bresson via nela "alguma coisa que não conhecia [...], ele apoderou-se de um momento que veio após um movimento. É por isso que ele tem razão em fazer as coisas rapidamente."[132] (Bütler, 2003)

Como referia o próprio fotógrafo "um retrato é como uma visita de cortesia de quinze, vinte minutos. Não podemos incomodar as pessoas durante muito tempo, como um mosquito prestes a picar." (Guerrin, 1991, pp.19-21)

O seu importante trabalho seria reconhecido mais uma vez em 1986, com a organização da exposição "The Early Work", no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque pelo curador Peter Galassi e, dois anos depois, no Centre National de la Photographie, uma mostra organizada por Robert Delpire.

[131] Este 'face a face' remete para o título da obra Gombrich, E. (1998). *Tête à Tête: Portraits by Henri Cartier-Bresson*. Londres: Thames & Hudson, citado em: Sire, A. (2006). Silêncios. In Nancy, J.-L., *Um silêncio interior: os retratos de Henri Cartier-Bresson*. Lisboa: Dinalivro, p.7.

[132] Entrevista incluída no filme de Heinz Bütler (2003) *Biographie d'un Regard*.

Em 1989 é criado um prémio com o seu nome, de cujas primeiras edições Chris Killip e Josef Koudelka seriam vencedores. Já no princípio do século seria organizada uma retrospectiva da obra deste fotógrafo, intitulada ”De qui s’agit’il?: Henri Cartier-Bresson” (2003), na Bibliothèque Nationale de France. Nesse ano seria criada a Fundação Henri Cartier-Bresson, em Montparnasse, Paris.

A 3 de Agosto de 2004, o fotógrafo falecia em Montjustin, França. Como refere Jean-Luc Nancy, “Independentemente das boas maneiras de retratar [...] é o o olhar de Henry Cartier-Bresson que faz a fotografia, que lhe permite aparecer, mostrar-se à superfície do modelo e do cenário [...] que expõe, em toda a sua dimensão, esse modelo e esse cenário, que só são explícitos nele, através dele, por ele, e que só graças a ele conseguem deixar uma impressão na objectiva e nos olhos dos espectadores. O olhar posiciona-se, perturba, deixa-se iluminar [...] por outro olhar – esse olhar do outro, enquanto olhar, não é senão o mesmo ao infinito, uma parte do infinito de todos os olhares, até porque a visão ela própria é uma e única: a visão de uma pessoa que observa o mundo, observa os habitantes desse mundo e, por último, observa os mundos dos habitantes desse mundo.” (Nancy, 2006, p.19)

O rigor e a originalidade da visão de Henri Cartier-Bresson, a sua arte do enquadramento e o seu sentido da realidade vão influenciar várias gerações de fotógrafos. A acutilancia deste fotógrafo na captação do “momento decisivo” transformará para sempre a prática do retrato.

### 2.2.4 - Richard Avedon e Diane Arbus: o legado realista

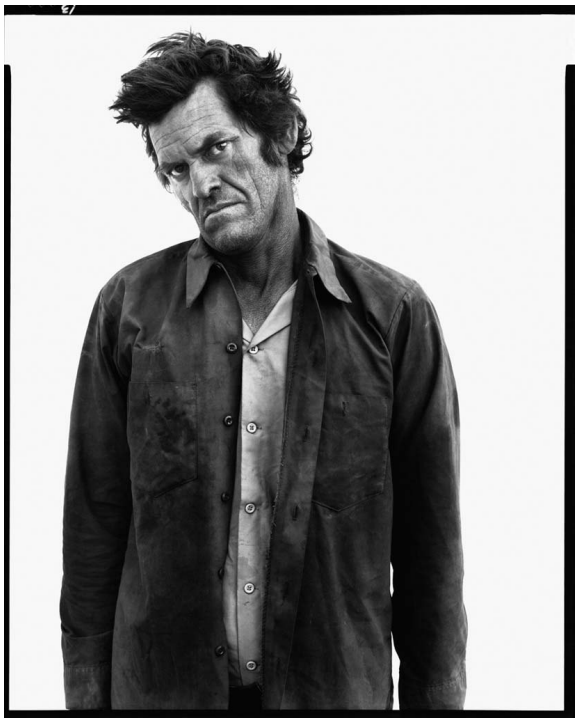


Fig. 22 - Richard Avedon, retrato de 1980, da série *In the American West*

No prolongamento de uma reflexão sobre a sociedade, a segunda metade do século XX daria lugar a outros programas estéticos com pretensões realistas que mantiveram a originalidade e vitalidade do retrato e que, pela lucidez das suas produções fotográficas, podem ser considerados como herdeiros da obra de August Sander, *Homens do Século XX*. Tal é o caso dos projectos de Richard Avedon e Diane Arbus.

Ao longo de todo o seu trabalho em fotografia de retrato Avedon procura a verdade de um rosto. Afastando-se de convenções anteriores, adopta um estilo fotográfico despojado que enfatiza a espontaneidade. Renunciando a todo e qualquer efeito de encenação, cria imagens de impressionante naturalidade. Nos seus retratos tanto de celebridades como de anónimos, em estúdio ou no exterior, Avedon fotografa os seus modelos de um modo sistemático, directo e sincero: coloca-os em frente a fundos neutros (branco, cinzento ou negro), aborda-os através de perspectivas frontais, enquadramento de busto e iluminação homogénea. Ampliados e recortados sobre esses fundos neutrais, iluminados sem que qualquer traço fisionómico seja destacado ou se desvaneça, os sujeitos fotografado estão em destaque. (Montebello, 2002, pp.1-2)

Avedon procura obstinadamente proximar-se da "verdade" do sujeito. As condições técnicas permitem-lhe aproximar-se desse objectivo. Seja o registo de um rosto pleno de emoção ou

de uma expressão serena, o *flash* e a "caixa de luz" possibilitam uma espontaneidade que outrora seria impossível. Os mais ínfimos pormenores do corpo e do vestuário, toda uma "geografia emocional", são o resultado da extrema definição das imagens, registadas com câmaras de formato 20 x 25 cm, que lembram a pintura hiper-realista da década de sessenta. Como que evitando que o retratado escape ao nosso olhar a imagem é delimitada por bordos negros. O sujeito surge circunscrito a esse espaço vazio e neutral. Está exposto, desnudado. Trata-se um frente a frente sem concessões nem rodeios. Podemos ler no seu olhar, nas suas atitudes, uma tensão entre o fotógrafo e o retratado, um confronto que permite captar a "verdade" de um ser na sua relação com o mundo.

Completamente empenhado perante a câmara, envolvido nesse jogo "libertador" criado por Richard Avedon, o retratado é incentivado a baixar a sua guarda, a abandonar a personagem, a assumir a sua "verdadeira" identidade. Exemplo por excelência de uma abordagem ao retrato em que se pretende alçançar a objectividade, o programa estético de Avedon destacou-se no seu livro *In the American West* (1985), que pode ser considerado a sua versão de *Rosto do Nosso Tempo*.

Conhecido pelas suas imagens de importantes figuras do contexto nova-iorquino, Avedon seria também responsável por essa brilhante série de retratos realizados no Oeste Americano. Entre 1979 e 1984, troca o *glamour* da grande capital artística Americana por uma itinerância *terra-a-terra*, onde irá retratar gente anónima. O projecto encomendado pelo Amon Carter Museum, em Fort Worth, Texas, incentiva a que Avedon viaje pelo Oeste dos Estados Unidos, dando-nos a sua perspectiva pessoal sobre o território, com base num espírito de fronteira. *In the American West* constitui-se como um extraordinário inventário social de uma América profunda. Recorrendo ao seu sistemático registo de poses frontais, espontâneas e naturais, em imagens a preto-e-branco de grande formato, Avedon documentaria uma vasta galeria de trabalhadores itinerantes, rancheiros fracassados, desempregados, vagabundos, sem-abrigo, maltrapilhos e outras figuras socialmente desajustadas, no momento em que muitos dos Estados do Oeste estavam a usufruir de uma recente prosperidade através do desenvolvimento de indústrias de alta tecnologia.[133]

Seria criticado por se aventurar fora da Madison Avenue nestas zonas decadentes, numa perspectiva desapaixonada e desinteressada pelos desfavorecidos, com um foco em personagens estereotipadas, pessoas que poderiam ser consideradas perdedoras, julgadas por uma sociedade de grandes vencedores, revelando uma verdade exclusiva da sociedade norte-americana. Contudo, pelo contrário, o seu olhar fotográfico revela o que há de mais

[133] Mißelbeck, R. (2001). *op. cit.*, p.28.

profundo nesses seres, uma espécie de retrato interior, uma verdade humana mais universal. Avedon, através do seu processo de trabalho, não procurou ser cruel, mas antes cru, procurou ser o mais neutro possível. O que podemos assinalar de mais notável nestes retratos, é que demontram uma coerência que está perfeitamente ligada à sua intenção inicial: ir ao encontro do ser humano.

O tom do seu livro é ferozmente desolador mas inegavelmente avassalador. Estes impressionantes retratos estão entre os mais poderosos que Avedon fez. Negam toda e qualquer falsificação. Manifestam de modo notável a sua obsessão pela objectividade fotográfica. Assinalam definitivamente as premissas de um programa realista na linha de Sander. Tal como as imagens deste fotógrafo alemão ou de Nadar, os retratos de Avedon mostram que a percepção que o homem tem de si próprio evoluiu bastante. Embora as técnicas, seja a nível material ou a nível formal, se tenham modificado, é também um facto que estes três fotógrafos, acima de quaisquer outros, demonstraram de modo qualitativamente superior que a sua arte permitiu superar novas etapas da representação e, portanto, do conhecimento do ser humano. É incontestável que modificaram a nossa maneira de entender aqueles que nos rodeiam.

O importante projecto de registo da imagem de um tecido social, no qual os retratados parecem tal como são, apesar das diferenças, está sujeito a alterações subtis, de acordo com a renovação dos modelos estéticos. Apesar das suas variações, podemos encontrar práticas de retrato com alguma proximidade e, inclusivamente, pontos de partida comuns. Tal como Richard Avedon vários fotógrafos olharam o mundo através da influência de Sander, adoptando um estilo realista através do qual expressaram o universal partindo da sua visão singular. Na linha do retrato social, outra fotógrafa, considerada uma pioneira de um novo estilo documental, encontraria também o seu tema de trabalho nos retratos do autor de *Rosto do Nosso Tempo*: Diane Arbus.

Começando por ser assistente de Lisette Model, fotógrafa conhecida pela sua abordagem crua e directa de personagens insólitos, é em 1959 que descobrirá o seu "irmão espiritual", aquele que influenciará definitivamente a sua obra: August Sander. Apesar de conhecer a aplicação sistemática do fotógrafo alemão, Arbus não visa, no entanto, qualquer classificação. Dirige a sua atenção para os marginalizados da sociedade Americana, aqueles cujos estilos de vida ou aparência física não estavam de acordo com a norma: deficientes mentais e físicos, negros e porto-riquenhos, drogados e rúfias, transexuais e nudistas, com os quais convive. Percorre zonas lúgubres da cidade, de circos, asilos, hospícios, bailes de máscaras a hotéis sórdidos e campos de nudistas, numa procura permanente deste tipo de

modelos.[134] As suas imagens captam a intensidade dos retratados, que olham directamente para a câmara, iluminados pela fonte de luz igualmente crua e directa do flash electrónico. Registam, segundo Bernardo Pinto de Almeida, "a expressão ou, melhor, os limites da expressão. Algo que é, ao mesmo tempo, anterior e posterior ao próprio rosto." (Almeida, 1995) São projeções quase clínicas de uma América de bastidores e simultaneamente da vida conturbada da fotógrafa. São uma metáfora da sua visão traumática da condição humana. Podemos ver em Arbus uma realista marcada pela vida, aquela que, no encontro como os seus semelhantes, procura um momento de verdade mais do que a verdade inacessível, para lá da exactidão, perseguida por Avedon.

Diane Arbus nasce em 1923 em Nova Iorque no seio de uma família judaica dona de uma famosa loja da Quinta Avenida. Cresce com pouco contacto com a parte da família do lado paterno, constituída por pobres imigrantes, tendo o lado materno sido parte integrante da sua vida familiar. Os pais não estavam profundamente envolvidos na sua educação. Seria criada por empregadas domésticas e governantas, enquanto sua mãe sofria de depressão e seu pai estava ocupado com o trabalho.

Em 1929, aos seis anos de idade, devido à crise económica, a rotina familiar mudaria. Relata que houve uma mudança de endereço para o Central Park West, reuniões para tratar das preocupações com os negócios, demissões de criados e a vinda do avô materno para sua casa. Arbus foi isolada dos efeitos da Grande Depressão enquanto crescia na década de 1930. Mais tarde diria que a riqueza da sua infância "tinha algo de surreal, que nos confinava a todos. Tudo que conseguia sentir era a minha própria surrealidade." Arbus consideraria grande parte da sua carreira posterior como uma "procura dessa realidade com a qual não teve contacto". Entretanto frequenta a Ethical Culture School e a Fieldston School, em Manhattan. Na adolescência passa a ter mais contacto com os negócios e as tradições da família: "No meio do primeiro andar daquela loja, onde se depositavam as peles, sentia-me sempre como uma princesa de um péssimo filme num cenário obscuro da Transilvânia ou de algum país europeu." Entretanto, quando o seu pai se aposentou da loja, tornou-se pintor e Arbus também frequentaria aulas de pintura pagas pelos seus pais, mas detestava-as.[135]

Aos catorze anos, Diane conhece Allan Arbus, cinco anos mais velho, que trabalhava no departamento de arte da loja dos seus pais, com quem começou uma relação intensa. As tentativas dos seus pais os separarem, não impediu que se encontrassem clandestinamente.

[134] Bosworth, P. (2005). *Diane Arbus: a Biography*. Nova Iorque: W. W. Norton, p.250; Gaines, S. (2005). *The Sky's the Limit: Passion and Property in Manhattan*. Nova Iorque: Little, Brown & Co., p.143 e Somers-Davis, L. M. (2006). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Nova Iorque: Routledge, pp.51–56.

[135] Rubinfien, L. (2005). Where Diane Arbus Went. In *Art in America*, vol. 93, nº9, Outubro, pp.65–71, 73, 75, 77.

Allan seria pouco depois convocado para a Segunda Guerra Mundial, tornando-se fotógrafo do Corpo de Comunicações do Exército dos Estados Unidos.

Após completar dezoito anos e se tornar legalmente independente, Arbus casa-se com o seu companheiro o que não deu outra alternativa aos seus pais senão aceitarem o facto consumado. Pouco depois de se casarem, Arbus recebe de Allan a sua primeira máquina fotográfica, uma Graflex. O interesse do casal pela fotografia levou-os a visitar nesse ano a galeria de Alfred Stieglitz e a aprender mais sobre fotógrafos como Mathew Brady, Timothy O'Sulivan, Eugène Atget, Paul Strand ou Bill Brandt.[136]

Em 1946, após Allan voltar da guerra, o casal decide começar uma carreira na fotografia de moda, o que os leva a criarem uma agência de fotografia designada "Diane & Allan Arbus", sendo Diane a directora artística e Allan o fotógrafo. Fotografam para diversas publicações de moda da época, as quais se interessavam-se pela abordagem crua do casal. Apesar das cerca de 200 páginas que realizaram para a *Glamour* e outras 80 para a *Vogue*, "ambos odiavam o mundo da moda".[137] (VV.AA., 2003, p.129 e O'Neill, 2008, pp.7-20)

Após estudar brevemente com Alexey Brodovich em 1954, no ano seguinte a famosa exposição organizada por Edward Steichen, *The Family of Man*, incluiu uma fotografia realizada pelo casal Arbus, apresentando um pai e um filho a lerem o jornal. Apesar do sucesso desta dupla, em 1956 Arbus, troca a agência de fotografia comercial por um percurso individual como fotógrafa. Os seus estudos com Lisette Model, iniciados nesse ano, encorajam Arbus a se concentrar exclusivamente no seu próprio trabalho, vagueando pelas ruas de Nova York com uma máquina fotográfica Nikon. Cerca de 1958, começa a fazer listas do que estava interessada em fotografar. É nesse período que a depressão de Arbus começa a surgir, tal como tinha ocorrido com a sua mãe. Separa-se entretanto do seu marido, mantendo com este uma estreita amizade, que incluía a divisão de uma câmara escura e, no final de 1959, inicia um relacionamento com o diretor de arte e pintor Marvin Israel, que se tornaria uma das suas principais influências, estimulando a sua criatividade e defendendo o seu trabalho. Seria o primeiro a incentivá-la a criar um portfólio.[138]

No início da década de 60 Israel torna-se diretor artístico da revista *Harper's Bazaar*, onde Arbus publicará o seu trabalho. Entretanto Harold Hayes, editor de artigos da *Esquire*, convida-a para desenvolver um ensaio sobre a vida noturna de Nova Iorque. O editorial seria

[136] Bosworth, P. (1884). Diane Arbus. In *The New York Times Magazine*, 13 de Maio, pp.42–59.

[137] VV.AA. (2003). *Diane Arbus: Revelations*. Nova Iorque: Random House, p.129 e O'Neill, A. (2008). A Young Woman, N.Y.C. In *Photography & Culture*, vol. 1, nº1, Julho, pp.7–20.

[138] Jacob, J. P. (2018). *A box of ten photographs*. Nova Iorque: Aperture, p.144 e VV.AA. (2003). *Diane Arbus: Revelations*. Nova Iorque: Random House, p.139.

publicado sob o título de *The Vertical Journey: Six Movements of a Moment Within the Heart of the City* [*A Viagem Vertical: Seis Movimentos de um Momento no Coração da Cidade*]. Continha retratos de seis cenas quotidianas da vida nova-iorquina. Seria o primeiro passo de um percurso individual em que colaboraria em publicações como *Nova*, *New York*, *Essence, The New York Times* ou *The Saturday Evening Post*, entre outras publicações, tentando manter sua integridade artística ao mesmo tempo que se sustentava economicamente através da fotografia. Entre os fotógrafos e artistas com quem fará amizade está Richard Avedon. Têm aproximadamente a mesma idade, as famílias de ambos administram a sua respectivas lojas na Quinta Avenida e, para além disso, partilham muitas das características no modo de fotografar.[139]

Por volta de 1962, Arbus troca a sua *Nikon*, por uma *Rolleiflex* de lente dupla, que utilizava rolos 120 mm, o que permitiu que suas fotografias ficassem menos granuladas e mais definidas. As dimensões das fotografias feitas por essa nova máquina fotográfica, assim como a atitude vulnerável dos fotografados, acabaram por se tornar uma das suas assinaturas.[140] Arbus explicou essa transição dizendo que "[n]o início costumava fazer fotografias muito granuladas. Ficava fascinada com o que o grão fazia porque criava uma espécie de tapeçaria com todos esses pontos [...] Mas após algum tempo [...] queria ver as diferenças reais entre as coisas [...] Comecei a ficar terrivelmente empolgada com a clareza." (Arbus & Marvin, 1972, pp.8-9) Nesse ano realiza o seu conhecido retrato *Child with a Toy Hand Grenade in Central Park, N.Y.C.*, em que uma criança de braços longos, finos e tensos surge em Central Park com a alça esquerda da sua roupa desajeitadamente pendurada sobre o ombro. Apertando uma granada de brinquedo na mão direita e com a mão esquerda em forma de garra, a sua expressão facial é de consternação. Colin Wood, a criança fotografada, diria mais tarde: "Ela viu em mim a frustração, a raiva contra tudo o que me cercava, um miúdo a querer explodir [...]" A este respeito, Norman Mailer, diria, em 1971: "Dar uma máquina fotográfica a Diane Arbus é como colocar uma granada real nas mãos de uma criança."[141] (Armstrong, 1993, pp.28-54)

[139] Sass, L. (2005).'Hyped on Clarity': Diane Arbus and the Postmodern Condition. In *Raritan*, vol. 25, nº1, Verão, pp.1–37.

[140] Sass, L., *ibid.*

[141] Armstrong, C. (1993). Biology, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus. In *October*, vol. 66, Outono, The MIT Press, pp.28–54.



Fig. 23 - Diane Arbus, *Child with a Toy Hand Grenade in Central Park, N.Y.C.*, 1962

Em 1963, *Teenage Couple on Hudson Street, N.Y.C.,* dois adolescentes com casacos compridos e "expressões mundanas", parecem mais velhos do que as suas idades e *Triplets in Their Bedroom, N.J.*, apresenta três raparigas gémeas sentadas na cabeceira de uma cama.[142] Nesse ano a Fundação Guggenheim concede-lhe uma bolsa de estudos para a sua proposta intitulada "Ritos, modos e costumes Americanos". Arbus começaria a usar então uma *Mamiya C33*, paralelamente à sua *Rolleiflex*.

Uma técnica que usava, que ia além dos equipamentos, era a criação de uma forte relação pessoal com os fotografados, registando-os durante vários anos.[143] Tal é o caso de *A Young Man in Curlers at Home on West 20th Street, N.Y.C. 1966*, em que Arbus apresenta um jovem rapaz fotografado em casa com rolos no cabelo. O *close-up* mostra um rosto marcado, com sobrancelhas pintadas. A mão com unhas compridas segura um cigarro. As primeiras reações a esta fotografia no contexto da exposição *New Documents*, comissariada pelo fotógrafo John Szarkowski no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1967, foram polarizadas: causou polémica entre a crítica e o meio artístico, angariando, contudo, elogios de Andy Warhol.

A exposição que atraiu quase 250.000 visitantes, demonstrou o interesse de Arbus no que Szarkowski designou de "fragilidades" da sociedade e apresentou o que o curador descreveu como "uma nova geração de fotógrafos de documentário, cujo objetivo não é reformar vida,

[142] Brill, L. (1982). The Photography of Diane Arbus. In *Journal of American Culture*, vol. 5, nº 1, Primavera, pp.69-76.

[143] VV.AA (2003). *Diane Arbus: Revelations*, *op. cit.*, p.59.

mas conhecê-la". Arbus seria descrita posteriormente como uma fotógrafa que "enfatiza o *pathos* e os conflitos da vida moderna apresentada sem edição ou sentimentalismo, mas com um olho crítico, observante." (Rubinfien, 2005) Numa crítica à exposição Max Kozloff escreveu: "O que esses fotógrafos têm em comum é uma completa perda de fé nos medias de massa como veículo [...] A recusa de Arbus em mostrar compaixão, a sua repulsa contra o julgamento moral, empresta ao seu trabalho uma extraordinária convicção ética." (Kozloff, 1967, pp.571-573) Contudo, outros críticos tinham opinião contrária. Escrevendo para a revista *Arts Magazine*, Marion Magid declarou que

*Devido à sua ênfase no oculto e no excêntrico, esta exposição tem, em primeiro lugar, o fascínio perpétuo, senão mesmo criminoso, de um espectáculo à parte. Começa-se simplesmente por ansiar olhar para as coisas proibidas, para as quais toda a vida nos foi dito para não olhar. [...] Não se olha impunemente para esses sujeitos, como o sabe qualquer um que já olhou para o rosto adormecido de uma pessoa familiar e descobriu a sua estranheza. Depois de termos olhado, em vez de termos desviado o olhar, estamos implicados. Quando nos deparamos com o olhar de um anão ou de alguém que se faz passar por uma mulher, ocorre uma transacção entre a fotografia e o espectador, numa espécie de processo de cura, estamos curados da nossa urgência criminosa ao nos termos atrevido a olhar. A imagem perdoa-nos, por assim dizer, por olharmos. No final, a grande humanidade da arte de Diane Arbus é santificar a privacidade que parece, em princípio, ter violado.* (Magid, 1967, p.54)

Os resultados da exposição proporcionavam-lhe sensações mistas. Por um lado acreditava que estava a ir no bom caminho, mantendo a esperança de que poderia conseguir sustentar-se mais através de outras exposições do que com o seu trabalho para o contexto editorial. Por outro, as críticas que lhe tinham sido feitas, entre as quais a de que era uma fotógrafa de aberrações, causavam-lhe muitas dúvidas.

Nesse ano realizará outros retratos invulgares: *Boy With a Straw Hat Waiting to March in a Pro-War Parade* e *Identical Twins, Roselle, N. J.* O primeiro apresenta um rapaz com um chapéu de palha que aguarda o seu momento para marchar numa parada em defesa da guerra. Tem uma bandeira americana a seu lado e usa um laço, um alfinete em forma de borboleta e dois crachás redondos que dizem: "Bombardeiem Hanoi" e "Deus Abençoe a América / Apoiem os Nossos Rapazes no Vietname". No segundo retrato podemos ver as irmãs gémeas Cathleen e Colleen Wade. Estão lado a lado usando vestidos escuros. A uniformidade das suas roupas e cortes de cabelo caracteriza-as como gémeas, enquanto as expressões faciais acentuam fortemente a sua individualidade.[144] Ambas as imagens

[144] Jacob, J. P., *op. cit.*, p.86.

remetem para incongruências entre os retratados e a realidade presente na imagem realizada. Seria contratada depois por Clay Falker para fotografar uma actriz para a então recém-criada *New York Magazine* e entrega uma série de fotografias de nus, publicada na edição de 29 de Abril de 1968. Estas imagens geraram uma sucessão de escândalos e deram início a um processo em tribunal. O público e os patrocinadores ficaram tão chocados que a revista perdeu mais de um milhão de dólares em patrocínios e a maioria dos apoiantes não voltaria a aderir ao projecto.

Problemas como esses, a necessidade de dinheiro e os seus receios relativamente aos meandros do meio artístico, provocam-lhe episódios de depressão, sendo inclusivamente hospitalizada em 1966 e 1968. Apesar de tudo, no fim da década de 60 tinha construído uma carreira sólida e respeitada que passava por ensinar fotografia na *Parsons School of Design* e no *Cooper Union*, em Nova Iorque e ainda na *Rhode Island School of Design*, em Providence. Em geral, as suas contribuições para as revistas diminuíam à medida que a sua fama como artista aumentava.[145]

Arbus realizará entretanto várias séries de fotografias em residências para deficientes mentais, festas de *Halloween*, piqueniques, espaços de dança e em outros locais *sui generis*[146] e em 1970 seria convidada por Szarkowski, para uma nova exposição, desta vez sobre fotojornalismo, intitulada "From the Picture Press", que incluiu também muitas fotografias de Weegee, cujo trabalho Arbus admirava.[147] Em Maio do ano seguinte a revista *Artforum* publicaria seis fotografias de Arbus, incluindo uma imagem de capa. Após o seu encontro com Arbus, o então editor chefe da revista, um céptico da fotografia como arte, admite que se poderia estar interessado em fotografia ou não mas, com Arbus, não era mais possível negar o seu estatuto como arte. Seria a primeira fotógrafa a publicar na revista. A sua admissão nesse bastião crítico do modernismo tardio foi fundamental para mudar a percepção da fotografia e introduzir a sua aceitação no território da arte. Apesar do seu sucesso, após uma série de crises depressivas, Diane Arbus, suicida-se, aos 48 anos de idade, enquanto vivia na *Westbeth Artists Community*, em Nova Iorque.

Em 1972, Arbus seria também a primeira fotógrafa a ser incluída na Bienal de Veneza. As suas fotografias seriam descritas como "a sensação avassaladora do Pavilhão Americano" e "uma conquista extraordinária". (Jacob, 2018, pp.51-52) Ainda nesse ano seria objecto de uma exposição retrospectiva da sua obra, com 125 retratos, organizada por John Szarkowski

[145] VV.AA (1991). The Other Side of Diane Arbus. In *Society*, vol. 28, nº2, Janeiro-Fevereiro, pp.75-79.

[146] Rubinfien, L., *op. cit.*

[147] Szarkowsky, J. (1973). *From the Picture Press*. Nova Iorque: Museum of Modern Art.

no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que registou uma das maiores participações públicas da história do museu até hoje. Milhões de pessoas viram a exposição que esteve itinerante pelo mundo, entre 1972–1979. O livro que a acompanhou, *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, editado por Doon Arbus e Marvin Israel, com oitenta fotografias, bem como textos das aulas que deu em 1971 e alguns dos seus escritos e entrevistas, publicado pela primeira vez em 1972, nunca deixaria de ser editado continuamente até aos dias de hoje.[148]

Considerada uma figura seminal na fotografia contemporânea e uma influência para várias gerações de fotógrafos, Diane Arbus é amplamente considerada como uma das fotógrafas mais influentes do século passado.

[148] Arbus, D.; Marvin, I., *op. cit.*

## 2.3 - O RETRATO FOTOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO E O CULTO DO REAL




Fig. 24 - Nan Goldin, *Variety #7*, 1983

### 2.3.1. Nan Goldin: retratos de um círculo íntimo

No prolongamento desta reflexão sobre o retrato de premissas realistas, outras produções fotográficas apresentam um olhar lúcido sobre a sociedade. Tal como Diane Arbus também a fotógrafa Nan Goldin reflecte sobre aqueles que vivem vidas marginais, explorando frequentemente corpos LGBT, momentos de amor, amizade, sexualidade, *glamour*, violência, a crise do HIV ou a epidemia de opiácios, entre outras temáticas que caracterizam o seu trabalho profundo e intransigente. As suas fotografias apresentam a sua vida e a daqueles que a acompanharam nos mais diversos contextos. A linguagem visual que define o seu "retrato social" não apenas rejeita os limites convencionais do meio da fotografia, como cria algo único: um espelho de si mesma e do mundo.

Nan Goldin nasceu a 12 de Setembro de 1953 em Washington, no seio de uma família de classe média, e cresceu nos subúrbios de Boston, em Lexington. Teve uma exposição precoce a relações familiares tensas, sexualidade e morte, já que seus pais frequentemente discutiam sobre a irmã mais velha de Goldin, Bárbara, que acabaria por se suicidar quando Goldin tinha apenas 11 anos:

*Isso foi em 1965, quando o suicídio de adolescentes era um assunto tabu. Estava muito perto da minha irmã e ciente de algumas das forças que a levaram a escolher o suicídio. Vi o papel que a sexualidade e a sua repressão representaram na sua destruição. Devido a esses tempos, o início dos anos sessenta, as mulheres que tinham outras opções sexuais estavam fora do alcance do comportamento aceitável, além do controle. Por volta dos dezoito anos, viu que a única maneira de*

*sair era deitar-se na linha do comboio fora de Washington DC. Foi um acto de profunda vontade.* (Westfall, 1991, p.27)

Goldin começou a fumar maconha e a namorar um homem mais velho. Por volta dos treze anos saiu de casa e matriculou-se na Escola Comunitária Satya, em Lincoln. Um membro da equipa dessa instituição, filha do filósofo experimental Rollo May, introduziu-a na fotografia em 1968, quando esta tinha quinze anos de idade. Enquanto morava no centro de Boston aos dezoito anos, Goldin "começou a dar-se com as *drag queens*" (Westfall, 1991, p.28), vivendo com elas e fotografando-as. Ainda a lutar contra os efeitos da morte da sua irmã, Goldin usou a fotografia para valorizar os seus relacionamentos. Admitiu, inclusivamente, estar romanticamente apaixonada por uma *drag queen* durante este período de sua vida:

*Lembro-me de ter folheado um livro de psicologia para tentar encontrar algo sobre isso quando tinha dezanove anos. Havia um pequeno capítulo sobre o tema […] que fez a coisa parecer tão [...] bizarra. E é aí que estava naquela época da minha vida. Vivia com eles; era todo o meu foco [...] é quem eu era o tempo todo. E é isso que queria ser.*[149] (Westfall, 1991)

A primeira exposição individual de Goldin, realizada em Boston em 1973, foi baseada nas suas viagens fotográficas entre as comunidades gay e transgénero da cidade, nas quais foi introduzida pelo seu amigo David Armstrong. Ao contrário de alguns fotógrafos que estavam interessados em psicanalisar ou expor as *drag queens*, Goldin admirava-as e respeitava a sua sexualidade:

*O meu desejo era apresentá-las como um terceiro género, como outra opção sexual, uma opção de género [...] apresentá-las com muito respeito e amor, para glorificá-las, porque realmente admiro pessoas que se podem recriar e manifestar as suas fantasias publicamente. Acho que é corajoso.*[150] (Westfall, 1991)

Entre os trabalhos desse período que demonstram a familiaridade de Goldin com as *drag queens*, está *Ivy wearing a fall, Boston* [Ivy a usar uma extensão de cabelo, Boston] (1973), uma das muitas fotografias a preto e branco que Goldin fez dos seus amigos. Nesta fotografia, Ivy sintetiza a liberdade sexual e fluidez de género que Goldin admirava.

[149] Westfall, S. (1991).The Ballad of Nan Goldin. In *BOMB*, nº37, Outono.

[150] *Ibid.*

Outra das razões pelas quais Goldin começou a fotografar foi o filme *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni (1966). A sexualidade e glamour do filme exerceram um "enorme efeito" sobre si:

*as personagens constantemente agredidas, com seus ares corajosos e desgrenhados, que povoam essas imagens antigas, muitas vezes fotografadas em interiores escuros e húmidos, relacionam-se física e emocionalmente com o tipo de personagens alienadas e marginais que atraíam Antonioni.* (Crump, 2009, p.21)

Goldin adoptaria a abordagem de Larry Clark em *Tulsa* (1971) para fazer as suas imagens. Os jovens retratados nesta obra apresentavam um notável contraste relativamente ao estereótipo de pessoa saudável que captava a imaginação colectiva dos americanos nesse período. Clark virou a máquina fotográfica para si próprio, para os amigos e para a sua prancha de anfetaminas. Outras das suas influências nesta fase incluíram os primeiros filmes de Andy Warhol, Federico Fellini, Jack Smith, a Vogue francesa e italiana,e as fotografias de Guy Bourdin e Helmut Newton.

Goldin descreve sua vida como estando completamente imersa naquele universo alternativo. Contudo, afastaria-se-ia um pouco destes contextos quando, entre 1977 e 1978, decide estudar na Escola do Museu de Belas Artes de Boston, onde trabalharia principalmente com impressões Cibachrome. Quando, entretanto, os seus professores lhe disseram que voltasse a fotografar as *drag queens*, Goldin admitiu que o seu trabalho não seria o mesmo de que quando vivera com elas.

Após terminar os seus estudos, mudou-se para a cidade de Nova Iorque e começou a documentar o contexto da música *new-wave* pós-punk, no seio da vibrante subcultura gay nova-iorquina do final dos anos 70 e inícios dos anos 80. Seria atraída especialmente para a subcultura de drogas pesadas do bairro de Bowery.

As fotografias, que realizou neste período, entre 1979 e 1986, dariam forma à sua famosa obra *The Ballad of Sexual Dependency* [A Balada da Dependência Sexual] (1985-86)[151], um título apropriado de uma canção da *Ópera dos Três Vintens*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill (1928).[152]

[151] Goldin, N., Heiferman, M., Holborn, M. & Fletcher, S. (1986). *The ballad of sexual dependency*. Nova Iorque: Aperture, (primeira apresentação pública em 1985).

[152] Acto II, canção 12. *Die Dreigroschenoper* [A Ópera dos Três Vintens] (1928) é uma revolucionária peça de teatro musical do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, com música do compositor Kurt Weill. Trata-se de uma adaptação da obra *The Beggar's Opera* [Ópera do Mendigo ou Ópera do vagabundo] (1724), de John Gay. Seria um marco do teatro musical do século XX. Nesta ópera "por e para mendigos", Brecht e Weill, transformaram as antiquadas ópera e opereta, incorporando uma perspectiva política aguda e o som das bandas de dança de Berlim e do cabaré dos anos 1920. As harmonias ácidas de Weill e os textos

Originalmente concebida para entreter os amigos de Goldin, seria apresentada pela primeira vez no contexto artístico em 1985, na Bienal de Whitney[153], como diaporama com música dos Velvet Underground, de James Brown, Nina Simone, Charles Aznavour, Screamin'Jay e Petula Clark, entre outros. Seria publicada em livro no ano seguinte.

*The Ballad of Sexual Dependency* é um documento autobiográfico que apresenta a vida pessoal da autora. Nesses retratos, geralmente registados com luz ambiente, Goldin fala-nos de relações amorosas, de questões de género, de amizades e conflitos entre figuras alternativas da cidade. Fotografou os seus amigos, muitos deles parte da subcultura de drogas pesadas no lado Este de Nova Iorque, quando festejavam, se divertiam, se desentendiam e faziam sexo,[154] como uma maneira de "tomar conhecimento das histórias e detalhes íntimos das pessoas mais próximas si." (Bright, 2010, p.42) A imagem na capa do livro é um exemplo do tipo de imagens pessoais apresentadas por Goldin nesta obra: *Nan and Brian in Bed* [*Nan e Brian deitados*] (1981), que nos mostra a sua intimidade com o companheiro. No prefácio Goldin descrevia esta obra como um diário que permitia que fosse lido sobre pessoas a quem se referia como a sua "tribo". Parte de *Ballad* "foi motivada pela necessidade de lembrar essa sua família expandida. A fotografia era sobretudo um meio de se manter junto das suas amigas, esperava ela." (Weinberg, 2005, pp.1-30) Usava também imagens, como, por exemplo, *Nan One Month After Being Battered* [*Nan Um Mês Antes de Ser Agredida*] (1984) como modo de tentar recuperar a sua identidade e a sua vida.

O interesse de Goldin pelas drogas resultou de uma espécie de rebelião contra a orientação dos seus pais que acompanha a sua decisão de fugir de casa bastante cedo:

*Queria 'curtir' desde muito nova. Queria ser uma viciada. Isso é o que me intriga. Parte disso tinha a ver com os Velvet Underground e os Beats e todas essas coisas. Mas, na verdade, queria ser o mais diferente possível da minha mãe e afastar-me o máximo possível da vida suburbana em que fui criada.* (Weinberg, 2005, pp.1-30)

Goldin nega o papel de *voyeur*, insistindo que era uma parte integrante do que estava a fotografar e que os seus retratados tinham poder de veto sobre o que ela expunha sendo, em vez disso, uma pessoa *queer* que compartilha as mesmas experiências dos seus

mordazes de Brecht criaram um novo teatro musical revolucionário que inspirou sucessos subsequentes como *Cabaret*, *Chicago* e *Urinetown*. O número de abertura do programa, *Mack the Knife* [*Mack, o facas*], tornou-se uma das principais canções populares do século. A peça seria banida durante o período nazi e, entre 1954 a 1961, teve um total de 2.707 apresentações, que tiveram lugar especialmente na Alemanha e nos Estados Unidos.

[153] Obra presentada no Museu Whitney de Arte Americana.

[154] Goldin, N., Heiferman, M., Holborn, M. & Fletcher, S. (eds.) (2012). *The Ballad of Sexual Dependency*. Nova Iorque: Aperture, (reedição editada).

retratados: "esta é a minha festa. Esta é minha família, a minha história". (Crump, 2009, p.33)

Em 1986, quando *The Ballad of Sexual Dependency* foi publicada em livro, as fotografias apresentadas pelo protagonista "Molly", no filme independente *Working Girls*, escrito, produzido e dirigido por Lizzie Borden, eram na verdade as de Goldin. No ano seguinte esta sua obra foi apresentada no conhecido ciclo de exposições dos Rencontres d'Arles, em França, onde se destacou.

Entre finais da década de 80 e inícios de 90, a maioria dos seus retratados em *Ballad* faleceriam devido a overdose de drogas ou Sida, incluindo amigos próximos como Greer Lankton e Cookie Mueller. Reflectindo estas problemáticas, Goldin irá comissariar em 1989-90 a exposição *Witnesses: Against Our Vanishing* [Testemunhas: Contra o Nosso Desaparecimento], apresentada no Artists Space, em Nova Iorque, em que convidou vários artistas para responder à crise do HIV / Sida, entre os quais David Armstrong, Tom Chesley, Dorit Cypris, Philip-Lorca DiCorcia, Jane Dickson, Darrel Ellis, Allen Frame, Peter Hujar, Greer Lankton, Siobhan Liddel, James Nares, Perico Pastor, Margo Pelletier, Clarence Elie Rivera, Vittorio Scarpati, Jo Shane, Kiki Smith, Janet Stein, Stephen Tashjian, Shellburne Thurber, Ken Tisa e David Wojnarowicz.

Os trabalhos dos artistas variavam quanto à sua resposta. Desta perda surgiam pedaços de memória, homenagens a amigos e amantes que morreram e também explorações da causa política e dos efeitos da doença. O ensaio de David Wojnarowicz, "Post Cards from America: X-Rays from Hell", apresentado no catálogo da exposição, criticava a legislação conservadora que, segundo o artista, aumentaria a disseminação do HIV, desestimulando a educação sexual segura. Além disso, fala sobre a eficácia de tornar o privado uma questão pública através do modelo de “outing” [revelar as opções LGBT sem consentimento]. Tal como Wojnarowicz, também Goldin acreditava que o empoderamento começava através da auto-revelação. Abraçando identidades pessoais, então, o seu projecto torna-se uma declaração política que perturbava as regras de comportamento social, segundo o National Endowment of Arts, que retiraria o seu apoio à publicação.

O segundo programa comissariado por Goldin, *From Desire: A Queer Diary* [*Do Desejo: Um Diário Queer*] (1991), foi realizado na Galeria de Arte Richard F. Brush, da Universidade de St. Lawrence, Canton, Nova Iorque. Os artistas expostos incluíram David Armstrong, Eva Ashcraft, Kathryn Clark, Joyce Culver, Zoe Leonard, Simon Leung, Robert Mapplethorpe, Robert Windrum e David Wojnarowicz. As temáticas abordadas eram semelhantes às de *The*

*Ballad of Sexual Dependency* e incluíam fortes referências às questões do consumo de droga e ao problema do HIV / Sida.

Nesse ano publicaria ainda o livro *Cookie Mueller* (1991)[155], sobre uma poetisa que costumava escrever uma crítica de arte mensal para a revista *Details*. Segundo Arbus, Cookie era a estrela do *Lower East Side*: uma escritora de contos, que se estreou nos primeiros filmes de John Waters. Era uma espécie de rainha de toda a cena social do centro da cidade. Tinha falecido dois anos antes devido à Sida.

Em 1993, pública o livro *The Other Side*[156], assim intitulado pois fazia referência ao nome do bar de *drag queens* e transexuais que Goldin começou a frequentar nos seus primeiros contactos com o meio alternativo de Boston. Esta obra anuncia as promessas utópicas de um mundo onde o género deixou de ser uma prisão, apresentando:

*uma espécie de permissão para as suas próprias fantasias, os seus próprios desejos de uma sexualidade para além da convencional opção heterossexual. A estética do instantâneo apresenta-se através de imagens estranhamente documentais [...] Goldin está a jogar com uma estética entre Brassaï e a fotografa de moda: pretende que os seus amigos fiquem glamorosos [...] Apresenta-nos retratos em espaços íntimos e públicos, tais como clubes nocturnos, paradas gay, imagens de um amigo transexual em Paris* […] (Kotz, 1993, p.101)

*The Other Side* liberta as transgressões de género ainda mais do que *The Ballad of Sexual Dependency*, apesar de não ter o mesmo nível de complexidade do seu primeiro livro.

No ano seguinte Nan Goldin publica *Desire by Numbers*, *A double life* e *Tokyo Love*. O primeiro contrapõe os seus retratos de prostitutos adolescentes no sudoeste da Ásia ao conto de Klaus Kertess sobre os fracassos da linguagem, do amor e do desejo. A fotografia como memória joga contra a escrita como memória, a verificabilidade de um meio torna-se a ilusão de outro, como dois personagens que discutem sobre sexo e que acabam a lutar pelo amor de um homem já falecido.[157]

Em *A double life* dois velhos amigos, fotógrafos, sobreviventes dos anos 1970, drogados e devotos da subcultura *drag queen*, Goldin e Armstrong, apresentam fotografias que resumem a longa e estranha viagem que tiveram juntos. Em 1970, Goldin, depois de não conseguir seduzir Armstrong, percebeu que ele era gay. Foi o começo de uma amizade maravilhosa, pontuada por muito sexo (com outras pessoas) e drogas (partilhadas pelos dois

[155] Goldin, N. (1991). *Cookie Mueller*. Nova Iorque: Pace / Mac Gill Gallery.

[156] Goldin, N. (1993). *The Other Side*. Nova Iorque: Perseus.

[157] Goldin, N. & Kertess, K. (1994). *Desire by Numbers*. São Francisco: Artspace.

e, noutros casos, com vários outros amigos). Colectivamente, as fotografias são uma mistura entre um álbum de família (bastante cru) e um ensaio fotográfico que segue um grupo de pessoas impulsivas e carismáticas do final da era *hippie* até às deslumbrantes festas dos anos 1970 e 1980.[158]

O terceiro livro deste ano, *Tokyo Love*, resulta de uma colaboração entre Nan Goldin e Nobuyoshi Araki num projeto sobre adolescentes em Tóquio. Registam as alegrias, emoções e ansiedades da juventude. Os dois fotógrafos, obcecados, cada um à sua maneira, pelo amor e pelo erotismo, complementam-se perfeitamente. Juntos, forjam uma visão panorâmica do amor e da sexualidade em todas as suas variedades. Nan Goldin explora os estranhos jovens gays, travestis, fetichistas e todos aqueles que desafiam as definições sexuais pré-ordenadas da sociedade, celebra a sua coragem e beleza, a sua luta pelo direito de amar. Nobuyoshi Araki faz fotografias de raparigas no seu *atelier*, captando tanto a consciência do corpo feminino quanto sua sedução e, por outro lado, a sua insegurança e ansiedade. Os seus retratos apontam com precisão para a transição assustadora e emocionante de rapariga para mulher. Araki e Goldin regozijam-se nas exaltadas perplexidades eróticas da adolescência, nos seus prazeres, esperanças e desespero.[159]

Em 1995 é realizada uma exposição retrospectiva da sua obra na galeria Yvon Lambert, em Paris. São apresentados retratos realizados entre 1975 e 1995 em várias cidades, dos seus amigos mais próximos e das pessoas que viveram ao seu redor. São incluidas imagens de livros anteriores, como *The Ballad of Sexual Dependency*, *The Other Side*, *A Double Life* e *Tokyo Love*.[160]

*I'll be Your Mirror* seria outra exposição retrospectiva do seu trabalho, desta vez organizada pelo Museu Whitney de Arte Americana, em 1996. O título é baseado numa faixa do álbum *Velvet Underground & Nico*, desta banda. O conjunto de obras apresentadas foi elogiado pela crítica como a exposição mais abrangente da sua obra até à data. Cobrindo duas décadas da sua vida e arte, desde o seu período em Boston, na década de 1970, passando por Nova Iorque e pelos trabalhos subsequentes, confirmando a sua estratosférica ascensão no mundo da arte. Entre as muitas imagens poderosas estão fotografias de amigos e amantes, por vezes em sofrimento, outras com uma aparência mais serena, auto-retratos realizados durante um relacionamento abusivo, os reis e rainhas travestis e transgénero e a documentação angustiante e comovente da morte lenta de Cookie Mueller, motivada pela

[158] Goldin, N. (1994). *A double life*. Zurique: Scalo.

[159] Goldin, N. & Araki, N.(1994). *Tokyo Love*. Tóquio: Hon don do.

[160] Goldin, N. (1995). *The Golden Years*. Paris: Yvon Lambert.

Sida. A exposição viajou depois para o Kunstmuseum Wolfsburgo, na Alemanha, o Museu Stedelijk, em Amsterdão, o Fotomuseum Winterthur, na Suiça, o Kunsthalle de Viena e o National Museum, em Praga.[161]

Em 1997 foi também apresentado um documentário sobre Goldin que apresenta essa célebre retrospectiva do ano anterior, no Museu Whitney.[162] Mostra como a exposição de Goldin encheu um andar inteiro do Museu com fotografias que narram o seu envolvimento e fascínio com a cultura alternativa de Nova Iorque, Boston, Berlim, Tóquio e outras cidades. Estas imagens de um período que abrange mais de 25 anos, partindo do desejo de Goldin fazer um diário visual dos seus amigos e amantes, assim como da sua própria vida, contribuem para uma experiência visual comovente. Esta exposição foi organizada pela curadora Elisabeth Sussman e as imagens foram seleccionadas por Nan Goldin e pelo seu amigo e colega de vida David Armstrong.

Nada parecido com *The Ballad of the Sexual Dependency*, seria a exposição *Love Streams*, realizada novamente na galeria Yvon Lambert, em Paris, em 1997. Vemos David Armstrong, o seu companheiro desde os tempos do colégio, não mais com os seus amantes ou como *drag queen*, mas sem maquilhagem. Os mesmos personagens alternativos das antigas séries aparecem serenamente a olhar para a máquina fotográfica de Nan Goldin. Não existem aqui cinzeiros sujos, garrafas vazias espalhadas pelo chão e restos de comida no prato que recheavam os planos de fundo das fotografias desses tempos. São retratos aparentemente clássicos. Olhamos para as pessoas pelo que são e não pelo que representam - homossexuais, viciados e *drag queens*. O retrato leva-nos a procurar o olhar da pessoa e não os contornos.[163]

Em *Emotions and Relations* (1998), Nan Goldin foi agrupada com David Armstrong, Marc Morrisroe, Jack Pierson e Philip-Lorca DiCorcia, numa exposição que juntou as principais figuras da *Boston School of American Photography*. Seria a montra de algumas das imagens mais marcantes e atraentes da cena contemporânea. Baseando-se numa gama similar de influências - o glamour estudado da moda, a vida assombrosa de Larry Clark e a beleza casual do instantâneo - todos os cinco colaboradores realizam as suas visões de maneiras contrastantes e altamente idiossincráticas. Nan Goldin apresentou os seus temas sexualmente polimorfos, pela maneira como transformou os seus modelos em *estrelas* na linha de Warhol e do seu sentido de ironia e humor. David Armstrong, íntimo de Goldin,

[161] Goldin, N. (1996). *I'll be Your Mirror*. Zurique: Scalo.

[162] Tschinkel, P. (1997). *Nan Goldin: In My Life [Art/New York nº 47]*, filme.

[163] Goldin, N. (1997). *Love Streams*. Paris: Yvon Lambert.

trabalhou com retratos a preto e branco, num registo de confissão e perda. Mark Morrisroe, a figura trágica do grupo, um romântico sombrio que morreu de Sida aos 30 anos, estava representado pelas suas obras que combinavam narcisismo e poesia explícita. Jack Pierson com trabalhos demonstrativos de uma obsessão por imagens televisivas e Philip-Lorca DiCorcia encenando e compondo os seus modelos em imagens de desejo mediado. Tratou-se da fotografia de uma geração criada no contexto da televisão e dos químicos, uma impressionante demonstração de amizade, luxúria e amor no final do milénio.[164]

No mesmo ano, outro livro de Goldin seria publicado: *Ten Years After*. Os seus temas são os seus amigos mais uma vez. Goldin é especialista em transmitir a carga emocional que parece sentir em torno deles. As fotografias retratam-nos em Nápoles, Itália, em 1986, e novamente em 1996. Cookie, Vittorio e Daniele - a cuja memória o livro é dedicado – surgem frequentemente em imagens anteriores. As imagens são da vida quotidiana: os três amigos a passear com um cão na floresta, Cookie sozinho na banheira, Cookie e Daniele posando casualmente como se para um rápido instantâneo. Contudo, a lente de Goldin transforma essas fotografias em imagens sublimes. Rebecca na praia segurando uma criança ao peito, com uma toalha sobre a cabeça para a proteger do sol, é um retrato tão adorável e intenso quanto qualquer representação da Madonna e da criança. Quando Goldin regressa a Nápoles, 10 anos depois, os três amigos já não estão. Surgem figuras introspectivas que transmitem um forte sentido de passagem do tempo e dos seus efeitos.[165]

Ainda em 1998 Goldin publica *Couples and Loneliness*, livro que apresenta impressionantes retratos a cores de casais, estudos de amigos e nus. Desgrenhados, eroticamente entrelaçados, contemplativos ou barulhentos, estes indivíduos ganham vida nas suas atraentes imagens. Organizadas com a energia vibrante e aleatória de um álbum de recortes, essas fotografias têm um efeito cumulativo que sugere que a linha entre o amor e a solidão é muitas vezes imprecisa. *Couples and Loneliness* reúne fotografias que revelam um drama social de alienação e estranha beleza que está no centro da sua visão.[166]

Na exposição *Le Feu Follet*, apresentada no Centro Pompidou, em 2001, Goldin remete-se para o suicídio da sua irmã. Uma mistura dos seus arquivos, onde vemos Barbara viva e fotografias contemporâneas em que a fotógrafa visita os vários locais de internamento da sua irmã.[167] Dois anos depois publica *The Devil's Playground*, um retrato fotográfico íntimo e

[164] Heinrich, C. (1998). *Emotions and Relations*. Colónia: Taschen.

[165] Goldin, N. & Costa, G. (1998). *Ten Years After: Naples 1986-1996*. Zurique: Scalo.

[166] Goldin, N. (1998). *Couples and Loneliness*. Tóquio: Korinsha.

[167] Goldin, N. (2001). *Le Feu Follet*. Paris: Centre Pompidou.

convincente que conta histórias pessoais de relacionamentos e identidade ao mesmo tempo que regista diferentes épocas e a passagem do tempo. As sequências fotográficas de Goldin são intercaladas com textos, poemas e letras de escritores proeminentes. As imagens são sobretudo do período entre 2000 e 2002, ampliando a sua exploração da intimidade para acolher primeiros amores e nascimentos, juntamente com a narração de acidentes e doenças, dependência de drogas e recuperação, idade e perda entre amigos e família. Ao longo do livro, o corpo é sempre primário e muitas vezes descaradamente voluptuoso. A facilidade com que Goldin regista os seus amigos a tomar banho, a relaxar numa cama ou em plena relação sexual, é impressionante. Os textos incluem excertos de Leonard Cohen e Nick Cave, John Giorno e da falecida Cookie Mueller.[168]

*Nan Goldin: Soeurs, Saintes et Sibylles*, de 2005, é uma homenagem à sua irmã e a todas as mulheres rebeldes que lutam para sobreviver na sociedade. Goldin queria questionar através dessas três histórias a armadilha do confinamento, tanto literal como figurativamente: a história de Santa Bárbara, decapitada pelo seu pai por se ter libertado graças à descoberta da sua espiritualidade; a vida da sua irmã mais velha, Barbara, que foi internada em várias instituições psiquiátricas durante a maior parte da sua adolescência, por ter se revoltado contra o extremo conformismo da sociedade da época e da sua família especificamente; e as duas estadias de Goldin num hospital psiquiátrico, a primeira para tentar escapar à armadilha do vício em drogas e a segunda devido a uma depressão.[169]

O trabalho de Nan Goldin seria novamente agrupado com o de outros fotógrafos, desta vez com Tina Barney, Sally Mann, Larry Sultan e Philip-Lorca DiCorcia, em *So the Story Goes* (2006), que apresenta uma exploração dos modos complexos e variados através dos quais estes cinco fotógrafos contemporâneos usam as próprias experiências diárias como inspiração para a sua arte. Cada um destes artistas criou uma visão muito pessoal, mutável e intrigante da sua própria vida. As obras iam dos ousados momentos íntimos e, com frequência, brutalmente honestos de Nan Goldin às representações dos amigos e familiares de Tina Barney, das imagens dos filhos de Sally Mann em contextos próximos às fotografias dos pais de Larry Sultan à vida em modo de "livro de histórias" de Philip-Lorca diCorcia. *So the Story Goes* explorava, deste modo, o desenvolvimento de narrativas pessoais através da fotografia.[170]

[168] Goldin, N. (2003). *The Devil's Playground*. Londres: Phaidon.

[169] Gasparini, P. (2005). *Nan Goldin. Soeurs, Saintes et Sibylles*. Paris: Editions du Regard.

[170] Bussard, K. (2006). *So the Story Goes: Photographs by Tina Barney, Philip-Lorca diCorcia, Nan Goldin, Sally Mann, and Larry Sultan*. New Haven, Connecticut / Londres: Yale University Press.

Ainda em 2006, ano em que Goldin recebe a distinção da Ordem das Artes e Letras de França, a sua exposição *Chasing a Ghost* seria inaugurada em Nova Iorque, na galeria Matthew Marks. É a sua primeira instalação a incluir imagens em movimento, um registo integralmente narrativo com locução que envolvia uma apresentação de 3 projecções: duas de diapositivos e uma em vídeo, com 39 minutos. Este corpo de trabalho, que seria para alguns críticos o mais ambicioso até esse momento, é um exame mais maduro e complexo das preocupações que dominaram a sua vida e o seu trabalho. Exemplifica o modo como os seus trabalhos se estavam a desenvolver cada vez mais em torno de características cinematográficas.[171]

Esteticamente, a entrada de Goldin no campo cinematográfico é uma extensão lógica da sua fotografia. As suas imagens anteriores, cuidadosamente iluminadas por uma combinação de luz natural e artificial, muitas vezes pareciam saídas de narrativas maiores, como imagens inéditas de um filme. O uso de imagens em movimento apenas fortalece a sua prévia capacidade narrativa. Uma fotografia antiga e bem conhecida da vista de um comboio em movimento sugere o tumulto interno. Agora acompanhamos mais de perto a artista nas suas várias jornadas psicológicas e físicas. Goldin examina as suas cicatrizes num carro enquanto a paisagem passa velozmente pela janela. O sentido da cor tinha mudado com o tempo. A chamativa iluminação de flash das primeiras obras celebrava a estética do "instantâneo". As imagens tinham uma sensação crua. Com o passar do tempo, o flash omnipresente e forte foi abandonado em favor de uma mistura mais compassiva e ambígua de luz artificial e natural. As cores são mais saturadas, quentes e indulgentes. Goldin também continua a usar um desfoque único e estilizado para emprestar complexidade alegórica às suas fotografias. Embora o arraste da imagem ou a dupla exposição, que em tempos talvez parecessem uma metáfora para um estado de espírito viciado em drogas ou talvez a ambiguidade da identidade sexual, agora sugerem uma compreensão mais complexa do espírito humano. Uma imagem arrastada de uma flor de cerejeira em plena floração simboliza a memória da frágil vida da sua irmã. A panela desfocada pela máquina fotográfica sobre o padrão ondulado da carpete no centro de reabilitação, sugere ansiedade ou ambivalência.[172]

*Chasing Ghosts* muda a nossa perspectiva sobre o trabalho anterior de Goldin. Todas essas imagens de clubes e nudez dos anos 80 eram na verdade algo mais do que um registo improvisado dos tempos. O trabalho de Goldin é uma jornada interna - a luta para chegar a um acordo com a experiência da sexualidade, a história da família e uma série de impulsos

[171] Wolf, M. (2006). Nan Goldin at Matthew Marks Gallery. In *Flash Art*, Maio-Junho, pp.123-128.

[172] *Ibid.*

potencialmente destrutivos. Fica-se impressionado com a dificuldade de fazer a viagem e registá-la imparcialmente ao mesmo tempo. Goldin consegue processar os detalhes mais íntimos da sua vida enquanto faz um registo inflexível e impiedoso desses temas.[173]

Em 2007 recebe o prémio Hasselblad, uma das distinções mais relevantes no campo da fotografia. A publicação *The Beautiful Smile* seria o resultado desta consagração. Este livro, uma comovente homenagem ao trabalho de uma das artistas mais importantes do seu tempo, é para a fotógrafa o favorito entre todos os seus livros.[174]

Dois anos depois seria convidada de honra dos Rencontres d'Arles, onde apresentaria a sua conhecida obra *The Ballad of Sexual Dependency*, nas suas versões de exposição e projecção de diapositivos. Entretanto, uma exposição do trabalho de Goldin seria censurada em 2012 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dois meses antes da abertura, devido à sua natureza sexualmente explícita. A principal razão foi que algumas das suas fotografias continham actos sexuais realizados perto de crianças. No Brasil, existe uma lei que proíbe a imagem de menores associados à pornografia. O patrocinador da exposição, uma companhia de telemóveis, alegou desconhecer o conteúdo do trabalho de Goldin e referiu que havia um conflito entre o trabalho e o projecto educativo da empresa.

Em 2014 surgia uma nova colecção de fotografias de crianças realizada por Nan Goldin: *Eden and After*. Apresentava imagens que não eram apenas comoventes e ternas, revelavam também as crianças como Nan as via - enquanto alienígenas, habitantes mágicos de outros mundos. Começando e terminando com imagens oníricas, *Eden and After* traçava a sua trajectória desde os primeiros dias da infância até a adolescência.[175]

*The Ballad of Sexual Dependency* seria exposta em 2016 no Museu de Arte Moderna de Nova York e, no ano seguinte, em Maine, no Museu de Arte de Portland.[176]

Recentemente, num discurso no Brasil, Goldin revelou que estava a recuperar do vício em opiáceos. Isso levou-a a criar uma campanha activista nos media designada *Prescription Addiction Intervention Now* (PAIN), dirigida contra a família Sackler pelo seu envolvimento na *Purdue Pharma*, fabricantes do *OxyContin*. Segundo Goldin a campanha tentava chamar à atenção das galerias de arte, museus e universidades pela desresponsabilização da família Sackler no caso da crise dos opióides, ao aceitarem contribuições filantrópicas desta família.

[173] Pollack, B. (2006). Nan Goldin. In *ARTnews*, Verão, p.174.

[174] Keller, W., Ritchey, J. & Steidl, G. (2007). *Nan Goldin. The Beautiful Smile*. Göttingen: Steidl.

[175] Goldin, N. (2014). *Eden and After*. Londres: Phaidon.

[176] Als, H. (2016). Dark Rooms. In *The New Yorker*, 4 de Julho, pp.26-31.

Em 2018 recebe a Medalha do Centenário da Royal Photographic Society e é-lhe atribuída o estatuto de Membro Honorário dessa instituição.

Nan Goldin continua a desenvolver os seus importantes trabalhos fotográficos um pouco por todo o mundo. Actualmente reside e trabalha em Nova Iorque, Paris e Londres. Apesar do seu trabalho ser muitas vezes comparado com o de Diane Arbus, na medida em que ambas fotografaram os designados membros "marginais" da sociedade, Goldin, ao invés de usar a máquina fotográfica como ferramenta de distanciamento, coloca ao mesmo nível aquele que vê e aquele que é visto. Através da lente da familiaridade, a fotografia torna-se sobretudo um veículo de múltiplas conexões.

Ao longo de vários anos, através da fotografia, Goldin explorou as forças universais que moldam a experiência humana e com as quais todos nos podemos relacionar. Essa conquista faz desta fotógrafa uma das mais importantes retratistas da sua geração. Com a sua mudança para o contexto cinematográfico, mostra-nos que é também uma das artistas mais versáteis do seu tempo. Nan Goldin influenciaria toda uma geração de fotógrafos que procurariam seguir a sua esteira da verdade.

### 2.3.2 - Thomas Ruff: a arte e os códigos da fotografia de identificação



Fig. 25 - Thomas Ruff, *Porträt (J. Röing)*, 1988

O fascínio pelo real é sintomático da existência contemporânea. Um reflexo da sua importância é o facto do estilo documental continuar a ter uma presença assinalável nos desenvolvimentos recentes da fotografia de retrato. Através da influência de August Sander, um novo modo de olhar o mundo desenvolveu-se na Alemanha, com o modelo paradigmático da escola de Dusseldorf, cujas figuras principais foram Bernd e Hilla Becher. Assumindo uma perspectiva objectiva, estes fotógrafos procuraram assegurar um registo neutral da realidade, através da análise de temas, expressos num formato serial que influenciaria diversos fotógrafos, entre os quais Thomas Ruff. Aluno do casal Becher, Ruff pode ser classificado na tradição objectiva dos seus professores. O tipo de fotografia que desenvolveu, baseado num estilo frio e documental, seria motivado pelo "desejo de encontrar o ponto rigoroso da observação e os limites de um olhar objectivo perante o real observável." (Martins, 2005, p.45) A sua prática está relacionada com uma exploração sistemática, exigente e objectiva, que visa alcançar uma visão neutra e científica da realidade.[177] Preocupado com os paradoxos da percepção na vida quotidiana e na arte, Ruff abordou uma diversa variedade de géneros ao longo da sua carreira, entre os quais o do retrato, uma escolha indicativa do seu interesse por questões fundamentais da apresentação e representação fotográficas, evidente nos seus trabalhos exclusivamente seriais.[178]

[177] Baqué, D. (2003). *La fotografia plástica. Un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, p.131.

[178] Doswald, C. (2000). *Missing Link. The Image of Man in Contemporary Photography*. Zurique / Nova Iorque: Stemmle, p.304.

Este fotógrafo usou inicialmente a fotografia como um meio distanciado e objectivo de recolher evidências da realidade. Através de retratos deliberadamente inexpressivos importou para o universo da arte os códigos da fotografia de identificação. É dos autores que associamos às fotografias de grande formato que nas últimas duas décadas se foram tornando presença habitual tanto em galerias como em museus de arte contemporânea.

Thomas Ruff nasceu em 10 de Fevereiro de 1958 em Zell am Harmersbach, na Alemanha. No Verão de 1974, adquiriu a sua primeira máquina fotográfica. Depois de assistir a uma aula nocturna de técnicas básicas de fotografia, começou a tentar realizar imagens semelhantes às que tinha visto em muitas revistas amadoras. Três anos depois iniciava os seus estudos de fotografia com Bernd e Hilla Becher, na Academia de Belas Artes de Düsseldorf. Entre os seus colegas estavam Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth, Angelika Wengler e Petra Wunderlich. Através de um conhecido, Ruff conheceu também alguns alunos de Gerhard Richter, tais como Thomas Schütte, Michael van Ofen ou Volker Tannert.

Os conceitos e práticas defendidas pelo casal Becher durante os estudos em Düsseldorf (1977-85) e as palestras de Benjamin Buchloh a que assistiu nesse período, seriam muito importantes no desenvolvimento do seu trabalho fotográfico. Seria de acordo com estas referências que desenvolveu o seu método de fotografia serial.

Ainda enquanto estudante Ruff começou por fotografar paisagens. Em 1979, a experiência prática de trabalhar para um fotógrafo comercial que fazia folhetos para a indústria da construção, combinada com seu interesse pelo ambiente urbano da sua cidade natal, o trabalho de Eugène Atget e a fotografia de arquitectura da Bauhaus, levaram Ruff a começar a trabalhar numa série de fotografias de interiores de instalações com características típicas dos anos 1950 a 1970. Seguiram-se vistas semelhantes de edifícios, retratos de amigos e conhecidos da cena artística e musical de Düsseldorf, inicialmente em pequenos formatos.

Entre 1981 e 1985, Ruff desenvolveu a sua série *Porträts*, realizando cerca de 60 retratos do mesmo modo: imagens a preto e branco tipo passaporte, retratados entre 25 e 35 anos de idade, fotografados individualmente, mostrados com expressões sem emoção, por vezes de frente, outras vezes de perfil, diante de um fundo liso, com a margem superior das fotografias situada logo acima da cabeça, iluminação uniforme, uso de negativos de 9 x 12 cm e, devido ao uso de um flash, um registo sem qualquer arraste das figuras. Optou pelo enquadramento de busto como a forma fotográfica mais neutral possível. Esta escolha assegurava que o rosto do retratado fosse enfatizado, evitando, simultaneamente, qualquer interpretação psicológica individual.

De modo a poder 'aproximar-se da realidade', em 1986, Ruff começou a produzir retratos com cerca de 210 x 165 cm, recorrendo a planos de fundo em diferentes cores.[179] A partir de uma pilha de cartolinas coloridas, o retratado podia escolher aquela que lhe serviria de fundo. Como, entretanto, Ruff considerou que a cor começou a ser demasiado dominante para estas imagens de grande escala, passaria a optar antes por um cinzento claro neutral para os retratos que fez entre 1986 e 1991.

É com esta série de meados dos anos 80 que Ruff emerge na cena internacional. Retomando os códigos da fotografia de identidade, trata o retrato de maneira documental e objectiva, seguindo leis de composição rigorosas: o ponto de vista é frontal, a composição é simétrica e central, a figura humana é transformada num módulo minimal, a iluminação é difusa e a ampliação da fotografia é monumental. Aproveitando as novas possibilidades de impressão desenvolvidas na década de 80 explorou desde logo as potencialidades da escala das fotografias e o seu impacto na percepção do retratado. As ampliações eram de tal grandeza que superavam a capacidade visual para que pudessemos abarcar a totalidade num só olhar.[180] O crítico de arte Charles Hagen, escrevendo para o jornal *The New York Times*, comentaria inclusivamente que "ampliadas até às proporções do tamanho da parede, as fotografias pareciam bandeiras gigantescas de ditadores do leste europeu." (Hagen, 1996, p.23)

As imagens, realizadas com uma máquina fotográfica de grande formato, proporcionavam grande detalhe nos rostos dos retratados. Durante o processo de ampliação, áreas da fotografia que de outro modo não chamariam à atenção, convertiam-se em temas observáveis. Conseguiam-se percepcionar inclusivamente os folículos dos cabelos e os poros da sua pele.[181] Tornavam-se palpáveis não apenas as formas positivas do corpo mas também os espaços negativos que os rodeavam.[182]

Thomas Ruff escolheu os modelos para estes retratos entre os seus amigos da Academia de Dusseldorf, contudo, todos os traços desta relação são anulados pela sua intenção de realizar um retrato anónimo. O tratamento dado aos rostos obedecia "estritamente ao mesmo protocolo de experimentação dos Bechers, sem a existência de qualquer rasgo de lirismo." (Baqué, 2003, p.131) As pessoas representadas olhavam directamente para a objectiva, como que fotografadas para o seu bilhete de identidade. As suas imagens

[179] Hagen, C. (1996). When Bland Plus Bland Equals More Than Bland. In *The New York Times*, 23 de Fevereiro, p.23.

[180] Isla, J. G. (2005). *Fotografía de Creación*. San Sebastián: Nerea, p.55.

[181] Cotton, C. (2009). *The Photograph as Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson, p.105.

[182] Pulz, J. (2003). *La fotografia y el cuerpo*. Madrid: Akal, p.148.

chamavam à atenção também pela impressão de frieza e de distância. Toda a emoção era sistematicamente apagada, pois Ruff pedia ao seus retratados para permanecerem sem qualquer expressão.[183]

Como imagens, estas fotografias eram notáveis, principalmente por essa inexpressividade com a qual os estudantes confrontavam a máquina fotográfica. Qualquer sentido de diferenças pessoais ou vidas interiores, foi obliterado pela resoluta frontalidade. Nessas imagens iluminadas com clareza, não havia lugar para personalidades ou outros traços nebulosos. Ruff utilizava uma grande escala para as suas imagens, mas fazia-o para indicar que os retratos fotográficos revelavam "muito pouco do carácter" e careciam "da penetração psicológica que lhe costumamos atribuir". O grande tamanho destas cópias servia para "desnaturalizar o processo da fotografia e do retrato". Estas fotografias "e a carne e roupas que representam", poderiam ser vistos como "objectos materiais mudos" nos quais nos projectamos.[184] Segundo Davide Faccioli, tal como os gregos:

*Ruff insiste na frontalidade e simetria, delineando um campo de representação que exclui as turbulentas imperfeições do mundo. Esta obra baseia-se naquelas virtudes apolíneas que Nietzsche caracterizou como 'limitação discreta, liberdade de paixões extravagantes, a sapiente tranquilidade do deus plástico'. Os rostos jovens europeus que Ruff apresenta são demasiado plácidos e bem proporcionados para serem tipos [...] e demasiado jovens, sensíveis e saudáveis para serem trágicos. Não há lugar, seja no sujeito ou na técnica, para os dionisíacos. Em vez disso, estes retratados oferecem o rígido idealismo da escultura grega, uma série infinita de objectos perfeitos e irrepreensivelmente executados. Além disso, competem com a escultura grega, tanto a arcaica como a clássica, na sua monumentalidade. O enquadramento de busto é impresso de modo a que a sua altura seja aproximadamente a de um corpo integral. Os rostos são como fragmentos de um gigantesco monumento que seria demasiado grande para caber numa galeria. [...] Mesmo que alguns [...] nos façam pensar em estátuas clássicas, as faces são sempre contemporâneas, sempre urbanas.* (Faccioli, 2000, p.190)

Referindo-se a Thomas Ruff, Dominique Baqué considera que perante as imagens espectaculares e as tentações expressionistas, promove-se o banal como objecto único da fotografia. Trata-se de um banal que não espera nenhuma transfiguração:

*um banal que não resgata nem o acaso objectivo de André Breton, nem a perturbadora estranheza freudiana, nem a promessa de um significado oculto que esperava ser decifrado por trás do véu das*

[183] Doswald, C., *op.cit.*

[184] Pulz, J., *op. cit*., p.149.

*aparências. O banal em si mesmo, exibido na sua presença sombria: [...] rostos lisos, como que esvaziados de toda a interioridade [...] O real está lá. Tão presente que a diferença entre o real e sua representação parece diminuir: o real emite, a fotografia transmite. Nestas imagens o real "excede". Trata-se de "libertar o conteúdo das coisas" [...] perfila-se uma ameaça do duplo ou, mais precisamente, a ameaça de um mundo em que tudo seria duplo, no qual, segundo a famosa análise proposta por Platão no Crátilo, nenhuma distância salvadora separaria o modelo (real) da sua representação (icónica).* (Baqué, 2003, pp.131-132)

A este respeito Baqué refere ainda que "se alguns negam que praticam uma fotografia positivista, ou que acreditam na veracidade das suas imagens, somos forçados a reconhecer que se mantem a ilusão de uma fotografia que possa oferecer um pequeno pedaço de realidade, uma certa densidade de existência […]". Para este teórico a fotografia de Thomas Ruff "traz de volta o polémico debate da objectividade fotográfica", consolidando a "atracção referencialista" com que nos deparamos na contemporaneidade.[185]

A respeito da "rejeição da emoção, do afecto, de empreendimentos subjetivos" Baqué questiona se será possível ler "nestes rostos-face nos quais os olhos nunca chegam a ser olhar, outro *pathos* sub-reptício: o da ausência, a morte do não-sentido?" (Baqué, 2003, p.133)

Para José Gómez Isla, os retratos de Ruff apresentam, contudo, um comentário crítico relativamente à sistematização do mundo que tinham tentado Galton e Bertillon em finais do século XIX: através do arquivo policial, pretenderam elaborar uma tipologia universal da figura do criminoso. Segundo Isla a "identificação da nossa individualidade através da fotografia tipo bilhete de identidade é na realidade herdeira dessa empresa inicial que se tinha lançado na catalogação asséptica do género humano através das fichas policiais. Estas registavam os sujeitos de frente e de perfil, como acontecia já com o sistema diédrico para a representação arquitectónica." (Isla, 2005, p.55)

Na realidade, as tomadas frontais e inexpressivas dos rostos de Ruff, realizadas contra um fundo neutro, fazem-nos reflectir sobre a incapacidade das aparências visuais para nos falarem da vida e da maneira de pensar dos retratados, pois "esses enormes muros de carne com os quais nos deparamos são absolutamente impenetráveis. Não reflectem em absoluto o carácter ou a personalidade [dos estudantes retratados] nem nos fornecem qualquer outro conhecimento sobre eles para além da sua mera aparência superficial." (Isla, 2005, p.55)

[185] Baqué, D. (2003). *La fotografia plástica. Un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, p.133.

Se o fotojornalismo e o olhar humanista da fotografia documental "se tinham centrado no conhecimento e na reflexão sobre o referente fotografado, como objecto de estudo", o neo-conceptualismo alemão "centra-se precisamente no carácter auto-referencial da tecnologia utilizada, na condição metalinguística da ferramenta fotográfica. Mais do que do objecto documentado esta maneira de operar está a falar na realidade de si própria como meio de intervenção sobre o registado." (Isla, 2005, p.56)

Tal como tinha ocorrido com a pintura abstracta, partindo da abordagem purista e formalista de Clement Greenberg, a fotografia procura uma reflexão sobre a sua própria especificidade discursiva. Como tal, estas imagens de rostos falam-nos tanto da individualidade e da especificidade dos referentes como do carácter uniformizador do meio de registo. Este meio, que faz com que todos os rostos captados no mundo real "sejam caracterizados por esse verniz (ou acabamento) tecnológico [...], cimentado sobre o carácter exploratório e escrutinador da objectiva". Thomas Ruff coloca-nos perante "uma presença insignificante das coisas, que não espera ser decifrada." (Isla, 2005, p.56) Estas imagens não fornecem assim senão a própria realidade, a imagem de uma imagem.

### 2.3.3 - Rineke Dijkstra: momentos transitórios do ser humano



Fig. 26 - Rineke Dijkstra, retrato da série *Toureiros*, 1996

O mundo díspar da existência humana, explorado através do cosmos pictórico individual, tal como retratado por diversos autores contemporâneos, testemunha um intenso envolvimento com o trabalho de August Sander. O respeito pelo trabalho deste fotógrafo alemão mas também pela obra de Diane Arbus e de outros autores, na linha realista do retrato fotográfico, é imediatamente percepcionado no estilo e na direcção que toma a reflexão de uma fotógrafa holandesa que transforma a linguagem visual deste autores que a antecederam à luz de novas coordenadas correspondentes à evolução da sociedade actual: Rineke Dijkstra.

Na últimas décadas ganhou reconhecimento internacional pelos seus retratos, principalmente de adolescentes, jovens mães, toureiros ou soldados, tanto em espaços privados como públicos de vários locais da Europa e dos Estados Unidos, na maioria das vezes nos seus ambientes quotidianos ou em situações típicas. Fotografa sempre com o mesmo tipo de enquadramento: os retratados são apresentados de pé, em enquadramentos de corpo inteiro, com perspectiva frontal, contra fundos neutros e minimais. A simplicidade das imagens resultantes encoraja-nos a direccionar a nossa atenção para os sujeitos fotografados.[186] Apesar da frontalidade dos retratos "cada imagem é invadida por uma emoção contida, pela especificidade psíquica que caracteriza cada retratado" (Isla, 2005, p.48), demonstrando um grau considerável de empatia psicológica da fotógrafa relativamente ao seu sujeito. Estas imagens revelam simultaneamente "as intensas

[186]Jaeger, A.-C. (2007). *Image Makers, Images Takers. The Essencial Guide to Photography by those in the Know.* Londres: Thames & Hudson, p.136.

particularidades das geografias faciais dos retratados, das protuberâncias da sua pele à sua graciosidade e ao sentimento familiar de desconforto perante a máquina fotográfica," evidenciada pela "tentativa de se controlarem e de se representarem a si próprios, de mostrar ao mundo um certo rosto." (Brook, 2003, p.17) Deste modo, Dijkstra propõe-se captar momentos das suas vidas em que questões existenciais vêm à superfície. Por outras palavras, fotografa as pessoas em momentos de vulnerabilidade e transição.

A obra da holandesa Rineke Dijkstra, entronca igualmente com a lógica conceptual do arquivo fotográfico. Para tal, a autora trabalha em séries temáticas de retratos que poderiam ser equiparadas à proposta enciclopedista de August Sander de inventariação da sociedade do seu tempo, permitindo comparar diferentes exemplos de pessoas dentro de um mesmo grupo ou até o mesmo retratado ao longo de um determinado período de tempo. Contudo, mais do que fazer um catálogo variado de tipos humanos, a fotógrafa reúne nas suas séries indivíduos que deixam transparecer a sua própria personalidade, subjacente à tipologia abordada. Segundo Ricardo Nicolau o trabalho de Rineke Dijkstra:

*é commumente descrito como fria sociologia, talvez porque, dentro de uma mesma série, obedeça a estritos protocolos, e porque à artista interessa perceber dados relacionados com o comportamento: como agem, como posam para um retrato, que tipo de individualidade querem deixar transparecer, indivíduos que se encontram num estado transitório, seja geracional ou profissional. Daí o seu interesse em fotografar adolescentes, cuja insegurança é muitas vezes denunciada pelo assumir de poses que se colam nitidamente a reconhecidos padrões de comportamento. Digamos que as suas imagens nunca são uma colecção de individualidades, mas registam constantes compromissos e negociações entre singularidade e padrão. A juntar à sua obsessão pelos seres entre idades (pela puberdade) está a sua preocupação com os indivíduos que estão entre lugares, ou entre postos.* (Nicolau, 2006, p.88)

Estas e outras características dão forma a um trabalho importante na fotografia de retrato, cuja qualidade tem sido destacada em exposições apresentadas em galerias e museus um pouco por todo o mundo.

Rineke Dijkstra nasceu em 2 de junho de 1959 em Sittard, Holanda e vive e trabalha em Amsterdão. Estudou na Academia Gerrit Rietveld, entre 1981 e 1986, tendo realizado a sua primeira exposição individual em de Moor (1984). Depois de alguns anos a trabalhar comercialmente, realizando retratos e imagens corporativas para relatórios anuais de empresas, Dijkstra começa gradualmente a encaminhar-se para um registo autoral no âmbito da fotografia de retrato. A fotógrafa considera que o seu despertar artístico está

relacionado com um auto-retrato de 1991, realizado depois de sair de uma piscina (terapia para se recuperar de um acidente de bicicleta). A imagem, registada com uma máquina fotográfica de grande formato, apresenta-a num estado de quase colapso.

No ano seguinte, uma encomenda de um jornal holandês para fazer fotografias baseadas na sua noção de Verão, resultou no projecto *Beach Portraits* [Retratos de Praia] (1992–96). No momento da sua primeira apresentação teve grande ressonância junto do público, causando mais agitação do que quaisquer imagens comparáveis desde Diane Arbus. Colocaria a fotógrafa em destaque internacional, depois de ter sido exposta em 1997 na mostra anual de nova fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.[187]

As imagens de *Beach Portraits*, relacionadas tanto com o trabalho de Sander como de Arbus, apresentam no entanto a autoridade de uma visão pessoal destacada dos seus autores de referência. A obra, constituída por uma série de fotografias a cores, quase em tamanho real, mostra-nos retratos de banhistas adolescentes e crianças ligeiramente mais jovens, realizadas em diversos países, nomeadamente na Polónia, Grã-Bretanha, Ucrânia, Croácia e nos Estados Unidos. Apanhados nos seus ritos de passagem da puberdade para a idade adulta, raparigas e rapazes são fotografados em trajes de banho, de pé, contra o mar e o céu neutros. Trata-se de um enfoque em momentos transitórios, que implicam mudanças de estado físico e psicológico. A Dijkstra interessa-lhe "evidenciar comportamentos associados ao mesmo tempo a um determinado indivíduo e ao padrão de um grupo [...] explorando a autoconsciência do seu próprio corpo quando saíam do mar para serem fotografados." (Marques & Pires-Vieira, 2007, p.164) A semelhança entre adolescentes de diferentes países, cria um catálogo de tipos semelhantes e levanta questões sobre identidade e nacionalidade, sem necessariamente tentar respondê-las. Cada retrato descreve o que é universal e pessoal dentro da experiência individual. O sucesso de Dijkstra parece ser proveniente, tal como o de Sander, "da neutralidade das suas imagens, cuidadosamente estudadas e escrupulosamente mantidas. [...] No caso de Dijkstra, as suas fotografias declaram ser acerca do processo [...] difícil de fazer retratos bem como o processo difícil de mudança de um corpo de criança para o de um adulto." (Marques & Pires-Vieira, 2007, p.164)

Dijkstra usa uma máquina fotográfica de grande formato (com uma lente padrão) num tripé e um flash noutro tripé atrás dela, para reduzir o contraste e deixar os rostos ligeiramente fora de sombras profundas, modulando a luz do sol. Esta técnica é também usada noutras séries posteriores. No entanto, a luz do dia é sempre a sua principal fonte de

[187] Badger, G. & Parr, M. (2006). *The Photobook: A History*, vol. 2. Londres: Phaidon, p.277.

iluminação. Esta técnica expõe todos os aspectos da superfície da fisionomia dos seus retratados, permitindo um maior escrutínio por parte do observador. Apesar da aparente neutralidade do registo e da pose estereotipada que adoptam, nestas imagens podemos perceber a insegurança, a fragilidade e a timidez desses adolescentes na hora de posar perante a objectiva. Essa interacção com a fotógrafa é que impede que possamos entender esta série apenas como um catálogo de tipos sociais.

Em 1993 Rineke Dijkstra recebe o prémio Amstelveen de incentivo à arte e, no ano seguinte o Prémio Werner Mantz. Neste período realizava duas novas séries: *New Mothers* [Novas Mães] e *Bullfighters* [Toureiros]. O primeiro destes projectos retrata jovens mulheres holandesas que acabaram de dar à luz. Fotografadas com os seus recém nascidos ao colo, tanto em hospitais como nas suas habitações, sob fundos neutros, estas imagens registam algumas das contradições inerentes a essas experiências humanas singulares. As mulheres parecem ao mesmo tempo vulneráveis e invencíveis, traumatizadas e compostas. Constatamos nos rostos e posturas destas mulheres, os receios e as fragilidades de quem enfrenta situações novas e desconhecidas. A dignidade e contenção de cada imagem, combinada com a nomeação e datação detalhadas, "fazem estes retratos funcionar em oposição às tendências voyeuristas da fotografia ou ao desejo de enobrecer grosseiramente o sujeito retratado como um gesto compensatório." (Dexter & Campany, 2003, p.11)

No mesmo ano, fotografou mulheres uma hora, um dia, uma semana e, inclusivamente, meses depois de darem à luz. Em imagens como *Tia, Amsterdam, June 23, 1994* e *Tia, Amsterdam, November 14, 1994*, retratos de uma mãe realizadas no dia do parto e algum tempo depois, a mudança é subtil, embora imediatamente perceptível. Tia parece mais jovem depois do parto. Como se a experiência da maternidade tivesse sido rejuvenescedora, passando da exaustão notória nos seus olhos para um ar de profunda satisfação. O fundo branco e calmo permite que nos concentremos totalmente na retratada. Registamos a sua nudez, que implica uma relação privilegiada com a fotógrafa, baseada na confiança: esta intimidade faz-nos sentir privilegiados. Contudo, a artista levanta também "uma questão de principio: a natureza da subjectividade manifesta numa face. A artista fotografou um mesmo rosto, sem maquilhagem, sob uma luz similar, segundo o mesmo enquadramento, com um intervalo de cinco meses. Na segunda imagem o cabelo cresceu, a pele tornou-se mais clara, a expressão alterou-se. O curto espaço de tempo que as separa é suficiente para fazer vacilar o nosso olhar, e as nossas certezas. Em apenas cinco meses parece ter-se operado uma abrupta reconfiguração da identidade. Pouco tempo para tanto, pelo que temos que renegociar a capacidade da fotografia como material primário para interpretações

psicologistas." Considerando estas imagens "O que pode afinal um rosto, ou a fotografia de um rosto, dizer sobre a identidade de uma pessoa?", pergunta Ricardo Nicolau.[188] São questões como estas que Rineke Dijkstra que nos leva também a colocar.

No mesmo período em que retratou estas jovens mães, realizaria também a série *Bullfighters* [Toureiros]. Realizadas em Vila Franca de Xira, estas imagens registam os forcados imediatamente após a pega do touro. Apresentam rostos e roupa com marcas visíveis de sangue e de luta, contrapondo a adrenalina do momento com a pose para o retrato. Dijkstra traça um paralelo entre estes dois grupos de fotografias:

*Tanto os toureiros como as mães são retratados depois de uma experiência exaustiva e potencialmente fatal, relacionada com as ideias mais profundas de masculinidade e feminilidade da sociedade. [...] Registam um esforço físico extremo. Ambas são acções exaustivas e ameaçadoras da vida.*[189] (Bishop, 1998, pp.86-89)

Entre 1994 e 2008 Dijkstra realizaria *Almerisa*, a primeira de uma série de retratos de uma mesma pessoa ao longo de um largo período. Durante um projecto com o objectivo de documentar refugiados, Almerisa, de 6 anos, cuja família tinha fugido da Bósnia, pediu à fotógrafa para lhe fazer um retrato. Contudo, seria fotografada não apenas uma mas várias vezes, aproximadamente a cada dois anos. Assim começou o seu projecto, traçando as transições da sua retratada através da adolescência até à sua deslocalização de Leste para a Europa Ocidental. Em primeiro lugar, num centro de asilo como uma criança, em 14 de Março de 1994. A última fotografia da série *Almerisa* seria realizada em 19 de Junho de 2008.

Dijkstra também experimentou o vídeo, que introduz a oportunidade de dar aos seus retratos uma dimensão adicional de duração temporal. Surgiu do desejo da fotógrafa captar uma atmosfera que seria mais dificilmente obtida num retrato estático. A projecção de dois canais *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL* (1996-1997) é sobre jovens a dançar em estúdios fechados. Para o realizar Dijkstra visitou duas discotecas: a primeira em Liverpool, onde filmou raparigas da classe trabalhadora de cerca 15 anos, vestidas de modo bastante *sexy* e a segunda, na Holanda, onde registou imagens em movimento de jovens de cabeça rapada que usavam roupas de hip-hop condizentes. Montou estúdios nos clubes e pediu aos voluntários para dançarem um de cada vez em frente da objectiva. O resultado

[188] Cf. nota 4.

[189] Dijkstra explica o seu trabalho em entrevista: Bishop, C. (1998). Rineke Dijkstra: The Naked Immediacy of Photography. In *Flash Art*, nº203, Novembro-Dezembro, pp.86-89.

destas filmagens foi uma vídeo-instalação composta por duas telas próximas uma da outra, nas quais os adolescentes são projectados a dançar, um de cada vez ou simultaneamente. O contraste entre as raparigas e os rapazes, cada um deles assertivo e vulnerável em igual proporção, seria motivo de reflexão neste vídeo. Confiantes ou inseguros, em tensão ou relaxados, tímidos ou extrovertidos, os participantes de Dijkstra revelam um retrato instantaneamente reconhecível dessa era de transição nas suas vidas.[190]

As fotografias de Dijkstra seriam apresentadas na Bienal de Veneza em 1997. Neste ano realiza o vídeo *Annemiek*. Mostra-nos uma jovem holandesa de treze anos, inicialmente algo rígida e séria, que ao cantar uma música dos *Backstreet Boys* em *karaoke*, começa gradualmente a libertar-se ficando completamente envolvida na sua canção favorita. Durante todo o tempo vemos apenas o rosto de Annemiek, enquanto esta ouve e canta com a maior concentração.

Já no ano seguinte participa na Bienal de S. Paulo, recebe o Prémio Citibank Private Bank Photography (actualmente denominado Prémio Deutsche Börse de Fotografia) e expõe as suas obras no Museu Boymans-van Beuningen, em Roterdão, no Museu Sprengel, em Hannover, no Museu Folkwang, em Essen e na Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, em Leipzig. Ainda em 1998 começa a imprimir as suas fotografias no Grieger Photo Lab em Düsseldorf, com quem Thomas Struth e Andreas Gursky, entre outros fotógrafos de arte europeus trabalham nas suas impressões de grande escala.

Durante uma residência no DAAD, em Berlim, Dijkstra inicia a sua série *Tiergarten* (1998-2000), que apresenta retratos de adolescentes fotografados no Tiergarten, em Berlim, bem como noutro parque na Lituânia.

Em 1999, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque expõe a sua obra *Odessa, Ukraine, August 4, 1993* (uma fotografia a cores de um adolescente numa praia), ao lado de *Male Bather*, de Cézanne. Nesse ano apresenta os seus retratos também no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e na Bienal International de Fotografia de Turim.

Entretanto desenvolve uma nova série fotográfica: *Israeli Soldiers* [Soldados Israelitas] (1999–2000). Durante este período viaja para Israel várias vezes e, com o apoio do Herzliya Museum of Israeli Art, recebe permissão para fotografar em alguns locais militares por todo o país. Nestes contextos, regista jovens mulheres exactamente no início do seu serviço militar, em centros de instrução, bem como em casa, em roupas civis. Estas imagens apresentam vivamente as atitudes decorrentes de um papel social específico, não apenas

[190] Visser, H. (2012). Pose and Let Go. In *Foam*, nº30, Primavera, pp.87-88.

motivadas por restrições óbvias, tais como a obrigatoriedade de uso de um uniforme, mas diferenças de postura e expressão facial.

Durante o tempo que passou em Israel, a artista fotografou também a Unidade Orev da Brigada Golani, enquanto os novos recrutas estavam a passar por um período de treino básico de armas em Elyacim. Numa das imagens, Tamir, tal como os outros soldados nas suas imagens, posa desajeitadamente num belo local rural, com a farda amarrotada e uma enorme arma pendurada no corpo, suspensa pelas suas rechonchudas mãos adolescentes. Quando Dijkstra iniciou este projecto, o exército simbolizava a identidade nacional e um ritual de passagem para a idade adulta. Agora, para muitos, representa o ciclo confrangedor e retaliatório da violência do Médio Oriente. Podemos considerar Tamir como brutal e irreflectido, alguém a passar por um processo de desumanização, ou sentir pena devido à sua extrema juventude, imaginando-o forçado a estas situações perigosas, de vida ou morte. As fotografias de Dijkstra não forçam a nossa leitura em nenhuma das direcções, mas sob as actuais condições, significam algo mais do que mesmo ela podia ter previsto.

Entre 2000 e 2003 a fotografa dá continuidade aos seus retratos individuais em transição serial com *Olivier* e *Shany*. Em *Olivier*, Dijkstra segue a vida um jovem, Olivier Silva, desde o seu alistamento na Legião Estrangeira Francesa durante os anos de serviço na Córsega, Gabão, Costa do Marfim e Djibuti, mostrando a sua transformação, tanto física como psicológica, num soldado. Em *Shany*, uma jovem israelita é apresentada em etapas ao longo de um ano e meio, inicialmente na recruta, depois outras duas vezes mais com a sua farda de soldado e, finalmente, já em casa após ter deixado o exército.

Entretanto o seu trabalho é exposto novamente na Bienal de Veneza e pela primeira vez no Museu Frans Halls, em Haarlem, no Museu de Arte Contemporânea de Herzliya, em Israel, no Instituto de Arte de Chicago e no Instituto de Arte Contemporânea de Boston, recebendo, ainda nesse período, o Prémio de Residência em Artes dos Media, do Centro Wexner.

Em 2005 Dijkstra publica o seu livro *Portraits*, editado pela Schirmer/Mosel e, entre esse ano e o seguinte desenvolve a série *Park Portraits*. Para esse projecto a fotógrafa realizou retratos de crianças e adolescentes suspendendo momentaneamente as suas variadas actividades para olharem pelos monóculos de pontos turísticos no Vondelpark de Amsterdão, no Prospekt Park de Brooklyn, no El Parque del Retiro de Madrid e no Jardim Botânico Amoy de Xiamen. Durante esse período esteve também itinerante uma exposição com as suas obras intitulada *Rineke Dijkstra: Portraits*, que seria apresentada no Jeu de

Paume, em Paris, no Fotomuseum Winterthur, na La Caixa, em Barcelona, e no Rudolfinum, em Praga.

Uma nova incursão na área do vídeo materializa-se entretanto, em 2009, através de três obras: *The Krazyhouse (Megan, Simon, Nicky, Philip, Dee), Liverpool, UK*, seguido de *Ruth Drawing Picasso, Tate Liverpool, UK* e, finalmente, *I See a Woman Crying (Weeping Woman)*.

*The Krazyhouse*, cujo título advém do nome de uma discoteca, comunga do mesmo espírito do seu vídeo anterior *Annemiek* (1997). Trata-se de uma instalação de quatro canais em que Dijkstra pediu a um grupo de adolescentes para dançarem ao som da sua própria música. Desenvolve-se então uma relação extraordinária com a câmara, já que os jovens parecem alternar entre estarem cientes da sua presença e esquecerem que está lá a filmá-los:

"Um quarto escuro. Telas foram colocadas nas quatro paredes. Primeiro vem a música e depois de alguns segundos, numa das telas uma rapariga começa a dançar." Trata-se de Megan, uma jovem que "usa calções de ganga e camisa sem mangas brancas com tiras de soutien cor-de-rosa à vista. Os seus movimentos são hesitantes, inquietos, [...] estudados. Quando a música pára e a tela fica escura, um projector acende uma segunda tela." É então que surge Simon, "toca violão e dança, abanando a cabeça [...] O seu longo cabelo escuro está quase completamente à frente do rosto" [...] Entretanto a música termina e o jovem "olha para a objectiva por um momento com um sorriso simultaneamente tímido e ambicioso." Na terceira dança apresenta-se Nicky, "rechonchodinha, num vestido apertado, sedutora e segura de si." Depois Philip, "um rapaz com uma tatuagem e uma sobrancelha furada [...] é indiscutivelmente o dançarino mais fanático. A velocidade e controle com que se move ao som da música *techno* são fascinantes. Quando termina, está claramente exausto, com um rosto inexpressivo." Finalmente vemos Dee, "uma rapariga de jeans com um cinto exterior, que dança [...] inicialmente de modo incerto e tímido, mas que rapidamente se mostra fléxivel como uma cobra e completamente em sintonia com sua música." (Visser, 2012, pp.86 e 88)

O vídeo dura mais de meia hora. Os cinco dançarinos foram filmados contra um pano de fundo branco. Como tal, nada nos distrai das suas expressões faciais e movimentos. A câmara de vídeo frequentemente apresenta uma imagem geral, mas por vezes aproxima-se do rosto de cada jovem no momento em que este canta silenciosamente, acompanhando a música. Rineke Dijkstra "consegue evocar empatia e pungência. Devido à sua consciência exemplar e precisa da forma, ela opera de uma maneira que é ao mesmo tempo transparente e totalmente não sentimental." (Visser, 2012, pp.86 e 88)

O segundo vídeo deste ano, *Ruth Drawing Picasso, Tate Liverpool, UK*, é uma projecção de dois canais. Neste retrato Dijkstra simplesmente registou uma estudante inglesa enquanto esta, sentada no chão, desenhava um retrato de Dora Maar na Tate Liverpool.

Já no vídeo de três écrans *I See a Woman Crying (Weeping Woman)* (2009-2010), Dijkstra usou *A Mulher Chorosa* (1937) de Picasso, presente na Tate Liverpool, como dispositivo de distração para um grupo de estudantes ingleses, que foram solicitados a descrever o que viram na pintura.[191]

Em 2011 Rineke Dijkstra recebe o Doutoramento *honoris causa* do Royal College of Art, em Londres, e em 2012 é eleita membro honorário da Royal Photographic Society, em Bath, ano em que seria realizada uma exposição abrangente do seu trabalho, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Francisco e pelo Museu Solomon R. Guggenheim, de Nova Iorque, reunindo mais de 70 fotografias a cores e 5 trabalhos em vídeo da autora holandesa.

Mais recentemente realizou o retrato em vídeo *Marianna (The Fairy Doll)* (2014), filmado na Rússia e encomendado pela Bienal *Manifesta*, que apresenta uma jovem bailarina clássica a ensaiar num estúdio em São Petersburgo, como preparação para um teste na Academia Vaganova de Ballet Russo.

Rineke Dijkstra seria vencedora do Prémio Hasselblad em 2017. Entre outros projectos recebeu uma encomenda da Fundação Anne Frank, de Amsterdão, para fazer imagens para o seu novo edifício. Realizou retratos de alunas adolescentes com seus melhores amigos, um lembrete pungente de que qualquer rapariga poderia ser uma "Anne Frank" em circunstâncias desafortunadas. Esses retratos foram feitos principalmente em Berlim, embora a fotógrafa posteriormente tenha expandido os seus temas para incluir Milão, Barcelona e Paris.

Em trabalhos mais recentes Dijkstra continua uma vez mais “a jogar com a associação da fotografia à indexação identitária dos indivíduos e dos seus comportamentos sociais.” (Marques & Pires-Vieira, 2007, p.164) Apesar dos seus temas se poderem também adequar à ficção, caso tratados de outro modo, não é esse o interesse desta autora. Em todas as suas imagens, seja em fotografia ou em vídeo, a sua abordagem é desmistificadora. Dijkstra não está verdadeiramente interessada em imagens conscientemente projectadas. Pelo contrário, ela tolera-as na esperança que mostrem fendas e que abram caminho para a verdadeira beleza ou imperfeição. As tentativas por vezes lamentavelmente falhadas de conseguir uma pose dão aos seus retratados uma maior intencionalidade emocional, pois estas figuras são reais e não personagens. Em termos de aproximação à realidade,

[191] Holzwarth, H. (2009). *100 Contemporary Artists A-Z*. Colónia: Taschen, pp.128–133.

provavelmente não podemos chegar tão perto como Rineke Dijkstra o faz. Ao registar meticulosamente a aparência exterior a fotógrafa tenta penetrar no mundo interior destas pessoas, um mundo para lá do visível. Dijkstra é bem sucedida na transmissão destas experiências muito pessoais nas suas imagens, que também testemunham a sua presença.

De modo similar, ao longo da última década, Rineke Dijkstra criou imagens de grande clareza, convencendo-nos de que estamos empenhados num acto primário de observação, num encontro real com outro ser humano. Apesar da sua estética realista, Dijkstra, com um pretexto diferente de Ruff, está simultaneamente empenhada em reinvestir o retrato de mistério e em suscitar uma espécie de espanto em frente da imagem, o mesmo que tomou conta de Barthes. Faz retratos de estranhos, pessoas que não conhecemos , contudo, faz-nos querer olhar para eles, pois são imagens que conseguem ser tanto extremamente especificas como simultaneamente universais, expressando emoções e experiências humanas comuns. Consequentemente, "O resultado deste escrutínio, que começa com o fotógrafo e termina com o observador, é aberto ao questionamento social e psicológico, suscitando admiração pela maneira inteligente como Dijkstra consegue, contra tanto as suas histórias como as dos seus retratados, nunca enfatizar uma à custa da outra." (Marques & Pires-Vieira, 2007, p.164) Os temas tratados por Dijkstra foram considerados com tal sensibilidade e clareza intelectual que, desde o início se percebeu que estávamos perante uma nova e grande figura na fotografia de retrato, possivelmente o mais complexo dos géneros fotográficos.

## 2.3.4 - Charles Fréger: entre o indivíduo e a comunidade



Fig. 27 - Charles Fréger, retrato da série *Pólo Aquático*, 2000

No contexto do primeiro Festival de Fotografia de Berlim, realizado em 2005, foi apresentada uma mostra intitulada *Charles Fréger & August Sander*.[192] Os dois fotógrafos foram apresentados juntos, permitindo aos visitantes compararem os seus retratos directamente pela primeira vez. Charles Fréger e August Sander assumem o papel de bisneto e bisavô nesta exposição comparativa. O trabalho do fotógrafo francês, Fréger, nascido em 1975, e o do mestre alemão, nascido um século antes, são marcados por um amplo leque de similaridades. Ambos usam a fotografia para criar tipologias, e ambos se dedicam ao estudo do homem e das polaridades entre individualidade e adesão a um grupo.

O projecto de Sander é uma cartilha para a definição da percepção da fisionomia, abrindo um precedente que foi desenvolvido por gerações posteriores. A primeira geração após Sander está associada com os nomes de Bernd e Hilla Becher. Este casal na Academia de Dusseldorf iniciou uma escola que gerou vários fotógrafos de reconhecido estatuto no âmbito das práticas que aqui nos importam analisar, entre os quais Thomas Ruff, como já vimos anteriormente. Charles Fréger pertence já à terceira geração que segue a tradição de Sander. Os jovens são frequentemente o sujeito de escolha de Fréger, como pode ser visto na sua série sobre jogadores de pólo aquático, concorrentes de um concurso de beleza, membros de claques ou estudantes de colégios.

[192] VV.AA (2005). *Charles Fréger & August Sander*, Berlim: Galerie Kicken, pp.1-4. Comunicado de imprensa da galeria Kicken, Festival de Fotografia de Berlim.

Num estilo reservado, com o sujeito frequentemente colocado em frente de um fundo neutro, o apelo do trabalho deste fotógrafo pode ser encontrado no contraste criado através da junção do individual face à uniformidade do vestuário e da consequente afiliação num grupo. A fisionomia individual e a postura corporal são emparelhadas com toucas de natação idênticas ou fardas escolares. Usadas tanto por pessoas mais velhas como mais novas, por mulheres e homens, num amplo espectro de profissões, estas permitem a comparação. A abordagem de August Sander era similar em *Homens do Século XX*. Na famosa fotografia dos dois *boxeurs*, ou dos jovens agricultores em *Sunday's best*, do pedreiro ou do soldado com elmo de aço, podemos perguntar: o que revela uma fisionomia acerca de uma pessoa, ou ainda, como é esta similar a outras do seu grupo?

O que Sander "tornou visível durante um certo momento da história do desenvolvimento social, Fréger descreve num momento decisivo, numa biografia de uma única vida." (VV.AA, 2005, pp.1-2). Como exemplo visual desta comparação entre Sander e Fréger, o comunicado de imprensa da galeria Kicken, que apresentava a exposição no contexto do Festival de Fotografia de Berlim, comparava obras destes dois autores: *Boxer*, de 1928, com *2Nelson*, de 2004 (ambos retratos de lutadores), ou *Lackarbeiter, de* c. 1930, com *Butcher, nº 30*, de 2002 (ambos retratos de um trabalhador de bata com marcas do ofício).[193]

Fréger, tal como Sander, não pretende realizar retratos psicológicos. O objectivo subjacente a este posicionamento conceptual dentro de uma série é retratar o grupo, um grupo dentro do qual o indivíduo – talvez por via do código de vestuário – é integrado. A abordagem de Sander era uma reação ao conceito de identidade em mutação na sociedade moderna de massas. Fréger concentra-se na afiliação social do precário período de tempo no qual os jovens estão a formar a sua identidade.

Charles Fréger, nasce em 1975 em Bourges, França. Desde 1999 desenvolve o inventário fotográfico *Portraits photographiques et uniformes* [Retratos Fotográficos e Fardas], título que ainda hoje usa como definição de geral da sua prática, constituída por dezenas de séries de retratos fotográficos com o seu título próprio. Estes grupos de imagens incluem fotografias, por sua vez também intituladas individualmente.[194] Neste trabalho intenso e idiossincrático, quase enciclopédico no seu âmbito, Fréger propõe-se visitar comunidades e tribos onde há códigos e regras rígidas, com o objectivo de explorar a relação entre o indivíduo e o colectivo onde este se insere. Ao retratar através de trabalhos fotográficos em série diversos grupos sociais, desportivos, militares, festivos, educativos ou outros, tais

[193] *Ibid.*, p.3.

[194] Fréger, C. (2001). *Portraits photographiques et uniformes*. Paris: éd. 779 / Société française de photographie. Apresenta as séries *Water-polo, Pattes blanches, Liteau, Miss, Notre Dame.*

como padeiros, patinadoras, lutadores de sumo ou jogadores de polo aquático, o fotógrafo considera os indivíduos que fazem parte destes colectivos. Pretende refletir não só sobre os elos, rituais e práticas que os unem mas, simultaneamente, sobre como as pessoas são diferentes dentro de um grupo. Está interessado no corpo e na "farda" de cada um desses grupos como um terreno ambivalente. Procura a pose que revela uma identidade sonhada. Regista essa farda, que, embora pareça uniforme, revela mais do que se possa imaginar. Signo de associação a uma comunidade, a farda é o interface entre indivíduo e a comunidade de trabalho escolhida. É o elemento formal que destaca semelhanças e dissonâncias, que apresenta e representa tanto o colectivo como o individual.

A vocação documental de Fréger surgiu em Rouen, enquanto era ainda um estudante de Belas Artes e tinha tentado realizar retratos de marinheiros que faziam escala na sua cidade. O fotógrafo diz-nos que "num só dia, tudo mudou. Vi que era o meu mundo. Já estava a trabalhar num registo de serialidade. Na farda, havia algo conceptual, frio, de que gostava." (Guillot, 2013, p.47)

Nos seus projetos, Fréger inicialmente usa um vocabulário fotográfico preciso, composto de enquadramentos centrados, frequentemente frontais ou de perfil, em busto ou de pé. Os seus retratados destacam-se na transparência da iluminação artificial uniforme que define uma imagem desprovida de sombras. São colocados face a um fundo claro e fotografados sem efeitos. O gesto, o olhar e a postura revelam uma atitude natural que reforça o ambiente estático da imagem. Estas características, aliadas à qualidade das texturas da pele e dos trajes, sugerem referências aos retratos pintados por antigos mestres, sejam os perfis medievais, a frontalidade das figuras da Renascença, cujos atributos indicam a posição e a qualidade do retratado ou os braços pendentes que lembram os de Gilles de Watteau. Fréger diz-nos que estava interessado no retrato desde o início dos seus estudos, que as suas preferências estavam na pintura e que "não sabia nada acerca da história da fotografia". [195] (Jaeger , 2007, p.156) Procurou fazer em fotografia "aquilo de que gostava em pintura clássica - pintura primitiva para ser exacto, especialmente pintura flamenga." Estava interessado:

*na atitude das pessoas, por exemplo, nas pinturas flamengas de Van Eyck, Petrus Christus, Memlinc [...] É essa coisa de ser capaz olhar alguém nos olhos. É acerca de estar distanciado de alguém mas ter empatia por eles ao mesmo tempo. Na pintura flamenga, muita concentração é requerida tanto do artista como do sujeito retratado. É uma atmosfera muito precisa, silenciosa, e há algo de religioso*

[195] Charles Fréger entrevistado em: Jaeger, A.-C., *op. cit.*, p.156.

*nisso. Era o que me atraia. Não estava interessado na espontaneidade. Pretendia que as minhas imagens existissem durante um certo tempo.*[196] (Jaeger , 2007, p.156)

Para a realização dos seus retratos o fotógrafo monta o estúdio em diversos locais, seja uma piscina, um ringue de patinagem, uma fábrica ou outro espaço interior ou exterior. Refere que viaja "sempre com todo o equipamento às costas", portanto está limitado em termos da quantidade de elementos que pode transportar. Usa uma máquina fotográfica de médio formato e a maior parte do tempo recorre a quatro flashes e sombrinhas. Dependendo do projecto, trabalha sozinho, ou com um ou mais assistentes. Como tal, trabalha com grande economia de meios.[197]

A sua primeira série, de 1999, foi designada *Faire Face*.[198] Fotografou as equipas de Itália, Canadá, Estados Unidos, Suíça e Finlândia que entraram numa competição de hóquei no gelo realizada em Rouen. O título deste trabalho remete para "o encontro do fotógrafo com o modelo [...] cristalizado num confronto distanciado da superfície como para melhor apreciar a espessura de estar no mundo e da sua participação no corpo social. Fazer corpo e espírito de corpo são as molas dessas presenças individuais onde esta realização, entendida tanto como pose como vestuário, materializam a 'física do uso' ou o 'hábito do monge'."[199] Os enquadramentos, as poses, o detalhes físicos, a organização das situações fotografadas, "restituem a acuidade da presença, a adequação entre a pessoa e um universo identificado através dos seus códigos e da sua inscrição numa sociedade."[200] (VV.AA., 2014, p.6) Ainda nesse ano realiza as séries *Clubs*, *De l'herbe*, *Protocole* e *3741, Les Tabliers*. A primeira apresenta retratos de jovens que usam diferentes tipos de fardas, nomeadamente da Força Aérea Francesa. A segunda retrata famílias de classe média de uma pequena cidade, tiradas nos seus jardins. A terceira envolve jovens voluntários numa clínica farmacêutica. A quarta apresenta trabalhadores numa linha de montagem de uma fábrica de motores.

A série *Pattes blanches* (1999-2000), realizada, tal como as anteriores, num período em que ainda era estudante de arte na Escola de Belas Artes de Rouen, onde se formou em 2000, retrata estudantes da Escola Nacional da Industria Leiteira, em Poligny. Apresenta rapazes e raparigas, de aventais, bonés e luvas brancas, que estão a aprender a trabalhar com

[196] *Ibid.*

[197] *Ibid.*

[198] Conte, R. & Tabeaud, M. (2002). *À vos marques! Sport, Art et Architecture*. Paris: Éditions de la Sorbonne.

[199] Mouchel, D. (2014). À propôs des Oeuvres de Charles Fréger. Les modèles. In VV.AA., *Wilder Mann et Compagnie*,. Rouen: Pôle Image Haute-Normandie, p. 5. Comunicado de imprensa.

[200] Mouchel, D. (2014). La méthode du photographe. In VV.AA., *Wilder Mann et Compagnie*, *ibid*., p.6.

fermentações lácteas. De modo a poder realizar retratos destes formandos, Fréger define um protocolo concreto. Actuando como um maestro, dirige uma orquestra caracterizada por uma grande diversidade de elementos. Posiciona a máquina fotográfica, os tripés, flashes e sombrinhas. Coloca o retratado entre as estruturas e instrumentos do seu ofício. Trabalha a composição, com o corpo do sujeito paralelo ao seu, em enquadramento de corpo inteiro ou de cabeça e ombros. Dá uma atenção escrupulosa às texturas e aos materiais. Explora as superfícies de azulejo e os equipamentos, neles capturando reflexos. Se umas vezes apresenta o contexto envolvente, em outras ocasiões fecha a perspectiva numa parede plana. Esta sinfonia técnico-formal, este jogo entre realidade e aparência parece apontar para uma pergunta simples: o que nos unifica e nos individualiza?

As fardas são um dos interesses principais de Fréger. Evocam ordem e disciplina e ausência. Caracterizam a adesão e a pertença a um colectivo. Não significarão, consequentemente, o apagamento de personalidade de um indivíduo? A resposta está contida no modo como a farda e as demais características formais são apropriadas pelos seus utilizadores e apresentadas pelo fotógrafo. Estes sinais produzidos por ambos através de corpos performativos portadores de sinais, localizam estes retratos no ponto de junção entre o subjectivo e a comunidade. Projectam os sinais de figuras individualizadas e, simultaneamente, testemunham a complexidade de uma sociedade. Trata-se, assim, de uma "objectividade das aparências" [201] (Fréger, 2011, p.5), em que o principal objectivo é "mostrar como somos diferentes dentro de um grupo." (Jaeger, 2007, p.161)

Em 2000 Charles Fréger realiza *Water Polo*. Através da abordagem fotográfica sistemática que caracteriza o seu trabalho, desta vez, tinha como objectivo a realização de retratos de uma equipa de jogadores de pólo aquático após o treino. Para esse efeito, montou o seu estúdio no balneário de uma piscina na Normandia. Os retratados são jovens entre a infância e a adolescência com um vestuário mínimo: uma touca de natação, receptores de áudio e cordões, amarrados ou desamarrados sob o queixo. O fundo é neutro, um leve azul proveniente da parede do balneário, que sintoniza com o tema abordado. No âmbito desta sistematização, pela primeira vez os títulos das suas fotografias são simplesmente números, indo do jogador mais jovem ao mais velho. Sobre as qualidades desta série Fréger exemplifica com uma imagem: "na fotografia que tirei de Étienne, um dos doze jogadores de pólo aquático da série *Water Polo* [...] Temos o corpo branco, [...] a touca, que é reminiscente da pintura flamenga, a gota de água [...] é um bom exemplo de quando tudo se conjuga." (Jaeger, 2007, p.158)

[201] Arbaïzar, P. (2011). The Objectivity of Appearances. In Fréger, C., *Portraits photographiques et uniformes*. Paris: éd. 779 / Société française de photographie, p.5.

Em *Miss* (2000)[202] Fréger fez retratos de uma selecção de candidatas para um concurso de beleza que teve lugar numa pequena cidade costeira no norte de França. Realizadas antes da competição estas fotografias são frontais como é habitual, contudo, contrariamente a outras séries, apresentam as figuras de corpo inteiro. A "farda" desta vez é um fato de banho preto de licra. A maquilhagem e os penteados são todos muito parecidos, mas, quando nos aproximamos, verificamos que são todos diferentes. Cada uma das candidatas segura uma placa com número para o espectador as diferenciar, dada a uniformização proporcionada pelo vestuário. A iluminação é, contudo, severa. Porquê? Corresponderá certamente ao olhar frio da crítica dos concurso de beleza, mas sobretudo à definição de uma neutralidade pretendida pelo fotógrafo. No quadro dessa uniformidade global da imagem destacam-se subtilmente detalhes que remetem para a fragilidade, para o aspecto inacabado dos seus corpos. Estas são afinal raparigas adolescentes. Estão a começar a vida. Aquilo que serão é ainda um esboço. Projectam nestes retratos os seus sonhos. Não se encaixam portanto numa tentativa de criar fixar uma tipologia, um arquétipo ou uma figura emblemática, a da concorrente do concurso de beleza. Estas adolescentes escapam a pré-determinações. Há aqui espaço de subjectividade para o modelo se apropriar deste papel, introduzindo uma dose saudável de ironia no espectáculo. Os seus rostos mantêm, assim, a promessa de um futuro que ainda está para chegar.

*Notre-Dame* (2000)[203] seria o resultado da primeira viagem para fora do seu país. Fréger saiu de França viajando até Norwich, em Inglaterra, geminada com sua cidade natal, Rouen. Nesta série o fotógrafo retrata alunos da escola *Notre-Dame*, uma instituição católica mista, onde os formandos têm de usar farda até aos 17 anos, podendo, depois optar por outro tipo de roupa. Nestas imagens de Fréger é possível constatar como, num contexto marcado por rígidas regras colectivas, se assiste a uma gradual individualização dos códigos definidos. Se as raparigas mais jovens aceitam as regras pré-estabelecidas, as adolescentes cuja idade ainda não lhes permite aceder à condição identitáriamente definidora de um vestuário pessoal, procuram subtilmente subverter tais códigos, através do uso de maquilhagem e jóias, ou, no caso dos rapazes, por exemplo, gravatas tortas. Estes elementos projectam o seu desejo de não mais serem vistos como crianças, identidade que o uso da farda ainda lhes confere.

Entretanto Fréger teve a ideia de fotografar no contexto da Legião Estrangeira Francesa. Após receber permissão para realizar este seu novo projeto artístico intitulado *Légionnaires*

[202] Fréger, C. (2001). *Portraits photographiques et uniformes*, *op. cit*.

[203] *Ibid.*

(2000-01)[204], propôs-se desenvolver três conjuntos de imagens: de voluntários, de elementos do Corpo dos Pioneiros, conhecido como Sapadores e, finalmente, de fardas de Legionários.

As fotografias dos voluntários são de meio-corpo. Os retratados têm o peito à vista, não existindo qualquer intenção erótica nesta opção. Tratava-se sobretudo de evocar a passagem por um treino intensivo que realizavam, frequentemente despidos até a cintura. A nudez expressava a relação de poder exercida pelo corpo constituinte da Legião sobre o corpo do voluntário alistado. Este último encontra-se despido da sua antiga identidade e aguarda ainda a obtenção uma identidade nova.

Seguem-se os Pioneiros. Foram fotografados no Forte de Nogent-sur-Marne no momento em que se preparavam para o desfile de 14 de Julho nos Campos Elísios. Usam filas de medalhas nos aventais em couro, como prova de seu *pedigree*.

Os legionários vêm em seguida. Fréger escolheu os uniformes mais funcionais: de motoristas de tanque com visores de infravermelhos, paraquedistas com ferramenta de sinalização ou especialistas em desactivação de bombas. Aqui os uniformes obliteram tudo, consistindo num reflexo do espírito da Legião, que insiste no primado absoluto do grupo sobre o indivíduo.

Uma última série realizada neste ano e também terminada em 2001 foi *Majorettes*[205], retratos de raparigas de bandas das claques desportivas de Nord-Pas-de-Calais. Para concretizar o seu objectivo, Fréger deslocou-se a sessenta clubes, vinte festivais e inúmeras aldeias e cidades dessa região francesa. Aqui o fotógrafo manteve o registo em pose frontal, enquadramento em plano americano, iluminação com flash duplo e expressão sem sorrisos, processo ao qual as crianças, adolescentes e mães retratadas, souberam corresponder. A este respeito o fotógrafo comenta que:

*por vezes estariam cerca de seiscentas pessoas no mesmo espaço, com muita música e ruído. Eu falaria com o presidente da equipa de majoretes e explicaria o que estava a fazer e então vinte e cinco raparigas de idades compreendidas entre cinco e vinte e cinco anos colocar-se-iam em frente à máquina fotográfica, uma de cada vez ou em pequenos grupos, com as restantes atrás de mim a dizerem às suas amigas a dizerem 'Sorri!'. Uso gestos para dizer-lhes para não sorrir. Habitualmente copiam a minha linguagem corporal como um espelho. Portanto, se movo a minha cabeça, elas*

[204] Um livro combinando setenta retratos da série dos legionários, com prefácio de Raphaëlle Stopin e texto de Didier Mouchel, seria editado em Setembro do ano seguinte: Fréger, C. (2002). *Légionnaires*. Paris: Éditions 779/Château d'eau.

[205] Fréger, C. (2002) *Majorettes*. Paris: Éditions Léo Scheer.

*movem as delas, etc. É como um encontro entre alguém quer captar algo e alguém que quer dar algo.* (Jaeger, 2007, pp.158 e 161)

Posam uma de cada vez com trajes que identificam as cores do seu clube. O fundo, ao contrário do que seria de esperar, não é o do frenético festival mas do colorido e texturado interior de salões de aldeia. Afastando-se da encenação globalmente uniforme e espectacular do evento público, desloca-se para o contexto mais intimista da comunidade.

Na série *Camouflages* (2001)[206], Charles Fréger faz retratos de jovens recrutas de ambos os sexos, pertencentes ao Regimento de Artilharia da Marinha, estacionados perto de Rennes, na Bretanha. Com calças de camuflagem e camisa caqui, apresentam todos este mesmo padrão de vestuário, diante de um fundo castanho. Tal como o fundo azul das imagens do pólo aquático, também esta cor remete para o universo que Fréger se propõe fotografar. Contudo, tanto este detalhe cromático, como as demais características em cena, incluindo os rostos dos retratados, escondidos pela maquilhagem de guerra, uniformizam estas figuras num corpo colectivo desprovido de individualidades. Será mesmo assim? Numa observação mais cuidada podemos constatar que estas figuras aparentemente normatizadas e normalizadas são, afinal, identidades camufladas que se destacam pela sua variação "dentro do campo". As linhas verdes, pretas e castanhas que nos pareciam uma grande mancha homogénea, permitem então perceber que estão presentes traços de individualidade, na forma de cada um pintar o seu rosto: traços horizontais, verticais ou diagonais, listas semicirculares ou concêntricas, linhas continuas ou quebradas, formas pontuais ou aleatórias. Estes soldados expressaram a sua individualidade. Aqui a pele é a "farda".

Retratos de futuros cozinheiros, empregados de mesa e enólogos é o que Fréger nos apresenta em *Liteau* (2001)[207], série que neste seu título evoca o pano que os empregados de mesa usam para cobrir o braço ou que seguram na mão para evitarem queimar-se com os pratos quentes. A série tem várias semelhanças com *Pattes blanches*, particularmente a presença das mesmas texturas: pele, alumínio, azulejos e, claro, o branco do macacão, embora, nesta série, haja uma roupa azul ocasional.

Em *Sages femmes*,[208] série realizada entre Março e June de 2001, Fréger retrata parteiras estudantes da maternidade em Rouen. A série foi realizada no Hospital Universitário desta cidade, após o nascimento do seu primeiro filho. Charles estava presente no momento em

[206] Hoël, P. et. al. (2006). *Réinventer le visible: 1985-2005. Vingts ans de photographie contemporaine en France*. Berlim / Paris: Kerber Verlag / Maison Européene de la Photographie, pp.55-56.

[207] Fréger, C. (2001). *Portraits photographiques et uniformes*. Paris: éd. 779 / Société française de photographie.

[208] Hoël, P. *et. al.*, *op cit.*

que este nasceu e ficou muito impressionado com o trabalho das parteiras. Daí que, tal como o seu título indica, o fotógrafo as tivesse considerado mulheres sábias. A maioria delas era muito jovem. Contudo, parecia a Fréger que estas estavam como que dedicadas a uma missão apesar da sua idade. As tarefas a serem realizadas requeriam conhecimentos bastante especializados e a capacidade de se distanciarem dos corpos, o que, à primeira vista, parecia estar em forte contraste com a sua juventude.

Após o seu filho ter nascido voltou à maternidade e tirou fotografias a estas parteiras de dia e de noite, nas enfermarias, nas incubadoras e nos corredores da maternidade. No seu estilo e tema, a série tem semelhanças com *Pattes blanches* e *Liteau*. Os corpos das retratadas e a sua pele fazem sentir a sua presença num ambiente de trabalho austero, com apenas uma sugestão de tons pastel.

No final desse ano deslocou-se a uma escola secundária nos subúrbios de Estocolmo para desenvolver a série *Glögg*[209] Tinha visitado esta instituição anos antes, quando estava no colégio agrícola. Ficou na altura bastante interessado no Festival de Santa Lúcia, muito popular na Suécia. Este evento, realizado em 13 de Dezembro de cada ano, envolve procissões em locais públicos, tais como escolas, centros comerciais e lares de idosos. No contexto destas festividades várias raparigas jovens desfilam vestidas de branco evocando Santa Lúcia e usam coroas feitas de velas. Outras, as “Tarna”, espécie de pagens ou damas de honra, apresentam-se também trajadas de branco mas usam uma coroa de flores. São ainda acompanhadas nestas procissões por meninas trajada de vermelho, que parecem elfos, as "Tomte". Ao longo destas celebrações bebe-se vinho quente: "glögg". Estes são retratos em que a simplicidade dos trajes contrasta com as roupas quotidianas da cidade, apresentando-se como uma expressão poderosa da mistura de influências a que os corpos dos adolescentes são submetidos, no contexto desta festa de inspiração religiosa.

Noutra série, designada *Steps*[210], iniciada em Helsínquia ainda neste ano mas só finalizada em Fevereiro de 2002, reflecte sobre patinadoras. Fréger aborda novamente desportos no gelo, tema que tinha fotografado pela primeira vez três anos antes quando era estudante de arte, ao retratar elementos das equipas de diversos países que foram competir na Taça de França em Rouen. Agora volta ao assunto ao fotografar num clube de patinagem nos subúrbios da capital finlandesa. Charles deslocou-se várias vezes ao local e conheceu a equipa durante o treino. Antes de fotografar filmou estas patinadoras enquanto competiam. Entrevistou as raparigas mais novas, ouviu as suas histórias e observou o relacionamento

[209] Mouchel, D. (2017). Propos. In VV.AA., *Dossier pédagogique: Charles Fréger. Fabula*. Saint-Pierre-de-Varengeville: CAC MATMUT, pp.16 e 23.

[210] Fréger, C. (2002). *Steps*. Rouen / Cherbourg-en-Cotentin: POC / Le point du jour.

que cada uma delas tinha com o clube. Através deste estudo procurou identificar qual era a profundidade desta ligação. Ao longo do processo de desenvolvimento da sua investigação foi-se aproximando cada vez mais da mitologia do grupo, concluindo que vivenciavam a equipa como uma família.[211]

Neste clube as jovens patinadoras eram divididas em grupos com diferentes designações consoante a sua faixa etária e as diversas fases da sua educação desportiva: as *Little Steps* [Pequenos Passos], as *Dream Steps* [Passos de Sonho], as *Ice Steps* [Passos Gelados] e as *Steps on Ice* [Passos no Gelo]. A cor dos fatos elásticos diferenciava estes grupos. A título de exemplo, o castanho era a cor do vestuário desportivo das crianças de menor idade.

Conforme refere Raphaelle Stopin, ao usarem "malhas elásticas e patins, rosto maquilhado e cabelo com 'rabo de cavalo' entrelaçado, essas patinadoras finlandesas de desporto sincronizado também usam farda. Neste desporto de gelo, a coreografia e as figuras são executadas simultaneamente por um grupo de vinte patinadoras. A incorporação de cada patinadora no grupo é, portanto, imperativa para essa disciplina." Estas jovens são "treinadas para pensar e ajustar o menor dos movimentos de acordo com o grupo, para esconder suas singularidades: cada patinadora funde-se no grupo para alcançar a simbiose e a harmonia perfeita."[212] (Fréger, 2002, p.6) Estar em conformidade significa tudo. A individualidade é considerada como algo indesejado.

Em *Steps* várias patinadoras são apresentadas de corpo inteiro contra um fundo negro, onde apenas se destacam alguns pontos de luz. Outras são fotografadas em meio-corpo com foco no rosto. No entanto, algo se destaca das séries anteriores: esta é a primeira vez em que vários modelos são fotografadas, não de frente, mas em perspectiva de três quartos, com os olhos direccionados para cima, apontando às alturas da glória desportiva.

Referimo-nos às retratadas do último nível. Estas são apresentadas em pose, com a cabeça erguida e uma expressão conhecida na patinagem como 'rosto de vencedora', uma atitude requerida nesta modalidade: olhar determinado e um sorriso estudado, ao ponto de usarem vaselina nas gengivas de modo a assegurar que a expressão seja tão radiante quanto o brilhante fato elástico de lantejoulas. Diante da rigidez e do alongamento do seu corpo, que projecta uma espécie de orgulho em pertencer a esta equipa, o fotógrafo parece apresentar-nos poses estereotipadas, evocadoras de imagens de propaganda ou publicidade que se constituem como uma performance complementar ao desempenho desportivo. No contexto da preparação desta performance está a consciência de que a pose que propõem ao

[211] Ewing, W., *op. cit.*, p.78.

[212] Stopin, R. (2002). Faire corps. In Fréger, C., *Legionnaires*. Paris: 779 / Le Château d'Eau, p.6.

espectador é habitualmente observada a uma certa distância. Consequentemente, o facto de Fréger se aproximar bastante das suas retratadas providencia uma intrusão que, ao não ser habitual, se torna desconcertante para as jovens.[213]

*Steps*, tal como as série de retratos anteriores, "não procura fornecer nem uma totalidade, nem um espectro representativo, ou mesmo um estereótipo." Face à proximidade da máquina do fotógrafo as restrições da disciplina são atenuadas e a individualidade destas patinadoras revela-se ao espectador: "Fotografadas sobre o gelo, elas não executam nem figuras nem movimentos, permanecendo ali em toda a sua simplicidade. Os patins desaparecem sob as mesmas meias color de pele que cobrem a perna, tornando-se um estranho apêndice que garante a essas jovens raparigas um apelo hesitante e uma aparência por vezes frágil." Stopin conclui que "o verniz superficial começa a descascar e a individualidade de cada sujeito sobe à superfície da imagem, enfatizando a persistência da identidade" por trás do carácter aparentemente uniformizador destas imagens.[214]

Em *Palio* (2001-02)[215] Charles Fréger recebeu uma encomenda para realizar uma série de retratos de adolescentes durante um evento que decorre anualmente em Ferrara, Itália, e que remonta ao final do século XIII. No primeiro domingo de Maio, oito grupos de diferentes distritos, com afinidades sobretudo culturais, juntam-se para participar num conjunto de três corridas (a pé, de burro e a cavalo) realizadas na praça principal da cidade. Cada distrito desfila com o seu traje histórico, seguindo-se uma procissão em homenagem a Lucrécia Bórgia, filha ilegítima daquele que viria tornar-se o papa Alexandre VI. Aqui Fréger desenvolveu um trabalho de retrato mais rápido e informal devido à constante movimentação de figuras no espaço envolvente, fruto da dinâmica do *Palio*, ritual com muitos participantes e espectadores que circulavam por todo o lado.

Considerando a diversidade de todos estes 'personagens', o fotógrafo retratou de rapazes e raparigas em trajes medievais com as cores das suas bandeiras, em armaduras de metal, longas roupagens em veludo, intercaladas por vezes com figuras em trajes comuns que ocupam o primeiro plano ou o espaço circundante.

O que Fréger procurou sobretudo fazer foi apresentar jovens que estavam suficientemente imbuídos da cultura do *Palio* para se apropriarem da tradição e improvisarem nela à sua maneira. Em várias destas imagens podemos constatar fortes ecos da pintura italiana do

[213] Ewing, W., *op. cit.*

[214] Stopin, R., *op. cit.*

[215] Fréger, C. (2003). *Palio*. Ferrara: Palazzo Massari.

Quattrocento, como, por exemplo, do retrato em díptico *O Duque e Duquesa de Urbino*, de Piero della Francesca.

Segundo Michel Poivert estas imagens realizadas nos bastidores do espectáculo são "retratos inactuais". (Poivert, 2001, p.2) Trata-se por vezes de "uma evasão por trás da multidão de espectadores", outras vezes de "um momento de descanso numa rua lateral". Este é um espaço que se constitui como o verdadeiro "estúdio ao ar livre de Charles Fréger [...] De onde resulta esse emparelhamento quase estranho do indivíduo com o mundo real ao seu redor." Em *Palio* Fréger faz com que o seu protocolo "jogue em pleno", justamente porque a acção das pessoas trajadas "reforça ainda mais o efeito de singularidade entre o sujeito e o real." A sua retórica de objectividade forja uma "fotogenia do inactual" através de uma sobreposição de temporalidades. Poivert conclui que o arquivo de comunidades inactuais de Fréger, nos revela que "o nosso mundo é inteiramente concebido num modo de formas de sociabilidade que erróneamente acreditamos serem arcaicas ou irrisórias." (Poivert, 2001, p.2) De facto:

*o indivíduo globalizado não é senão o dandy do século XXI, quando a multidão é ainda aquela das reuniões de bairro, das competições de domingo à tarde, das reconstituições históricas das noites de Verão, das escolas tradicionais e dos regimentos míticos. Em Ferrara, como em Tóquio ou nas cidades do norte da França, as comunidades garantem a sustentabilidade do corpo social. Se as animadoras de claques, os jovens fantasiados como na época do Renascimento nos parecem por vezes revelar um exotismo social, é porque são invisíveis. A isso, Fréger opõe assim a serialidade, o género do retrato com as suas mil variações, a regularidade, o sentido do arquivo como tantos instrumentos ao serviço de uma revelação das comunidades invisíveis.* (Poivert, 2001, p.2)

Charles Fréger é também fundador de uma rede internacional de artistas, "Piece of Cake" (PoC), que inclui uma editora. Criada em Rouen em 2002, a PoC é composta por artistas europeus e norte-americanos. O seu objectivo é permitir que esses artistas interajam enquanto criam, produzem e distribuem os seus trabalhos. Realizam-se vários workshops e quatro oficinas por ano (duas na Europa e duas na América do Norte). Durante esses encontros, os membros falam sobre o caminho que a associação está a tomar e dos projectos individuais dos associados. Debatem-se a produção de obras, as questões inerentes à produção artística (da concepção à concretização) e problemas práticos dos artistas. Referindo-se a esta rede Fréger refere que a criou porque:

*não queria mais trabalhar sozinho. A ideia surgiu-me quando estava a conduzir através da Noruega. O mar era negro, havia um metro de neve, e tudo estava estranhamente calmo. Era completamente depressivo. Durante essa viagem decidi que queria criar algo para assegurar que os fotógrafos nunca estivessem sós em nenhum lugar. Para mim, criar o PoC foi como ter a minha própria tribo. Ironicamente, os dois que gerem o PoC – eu próprio e o Götz Diergarten – ambos trabalhamos na tipologia das séries, em que falamos de comunidades.* (Jaeger, 2007, pp.164-165)

No verão de 2002 o fotógrafo realiza um novo projecto, desta vez na Hungria: *Sihuhu*. Retrata jovens escoteiros que anualmente participam num acampamento de Verão perto de Budapeste. Apenas os melhores alunos das escolas húngaras ganham o direito a participar, deslocando-se até lá num pequeno comboio do qual estes jovens húngaros cuidam há décadas. Não tendo apesar de tudo permissão para o conduzir, podem, contudo, usar a farda do chefe de estação ou do revisor, emprestados pelo movimento pioneiro comunista. Através deste processo são impulsionados para a idade adulta. Espera-se que se comportem como se tivessem uma idade que ainda não atingiram. Os próprios estão cientes dos seus corpos a moverem-se num ambiente que evoca a era comunista, um período que nunca conheceram. Uma rectidão anacrónica preenche a imagem, sem quaisquer vestígios que os liguem ao tempo presente. Passando ao lado de antigas linhas e estações hoje desactivadas, pontuadas por esculturas do período do realismo socialista, estes jovens exploram não só os caminhos para a idade adulta mas também os percursos da história do seu país.

No mês seguinte o fotógrafo realiza a série *L'Arsenal*, encomendada pelo Centro Fotográfico de Cherbourg-Octeville para uma série de retratos, incluindo o registo das fardas presentes no Arsenal de Cherbourg. Fréger como estudante já tinha contactado esta instituição militar com a finalidade de fotografar jovens marinheiros a bordo do navio de treino *Jeanne d'Arc* e de um rebocador, quando estes navios estavam atracados no porto da sua cidade natal, Rouen.[216] Por motivos de segurança, devido à natureza do local, as fotografias tinham que ser obrigatoriamente realizadas sem recurso a uma grande angular. Perante tais restrições, tornava-se impossível colocar o indivíduo dentro de um contexto. Daí que Charles se passou a concentrar-se no indivíduo e na sua farda.

Os retratos de *L'Arsenal* são de homens de serviço e trabalhadores envolvidos na construção de submarinos para a empresa de construção naval DCN. Vemos repetidamente estes homens a ajustarem a sua roupa, o momento em que a farda é vestida como uma segunda pele, a passagem entre duas identidades diferentes.

[216] VV.AA. (2013). *Charles Fréger. Seconde peau*. Cherbourg-Octeville: Le Point du Jour.

Outro projeto, intitulado *Merisotakoulu* (2002-03)[217], decorreu na base naval finlandesa de Suomenlinna. Fotografou vários marinheiros durante o inverno de 2002 e novamente no inverno muito frio de 2003, sob temperaturas abaixo de 35 graus centígrados. Os corpos dos retratados, fotografados em uniformes constituídos por espessas jaquetas de lã preta e, ocasionalmente, chapéus de pele da mesma cor, parecem pedras congeladas. Nestas imagens o fotógrafo abandonou mais uma vez o seu protocolo fotografando novamente em perspectiva a três quartos, realizando ainda diversas imagens que evidenciam o modo como as suas imagem foram realizadas, nomeadamente um retrato do grupo a deslocar-se em direcção ao horizonte. Estes marinheiros vivem num país frio e geladas são também as suas expressões. Os seus rostos olham-nos directamente nos olhos. Projectam uma imagem de coragem, de resistência, ao estarem presentes naquele lugar inóspito, entre blocos de gelo, naquele lugar para homens feitos que os seus rostos joviais contrariam. São retratos, olhares, que nos fazem lembrar os marinheiros do filme *O Couraçado Potemkin*, de Eisenstein. Talvez sejam mesmo herdeiros distantes dessas imagens que poderiam ter inspirado o fotógrafo.

Uma nova encomenda, desta vez de uma organização financeira francesa, La Caisse des Dépôts et Consignations, em parceria com o Centre Photographique de Haute Normandie e o Fonds Régional d'Art Contemporain de Haute-Normandie, proporcionaria o desenvolvimento de *Bleus de travail* (2002-03).[218] O título significa "macacões de trabalho" e explora novamente o universo da formação e da aprendizagem, envolvendo a realização de retratos de estudantes de várias instituições de ensino politécnico da região da Normandia, que usam os seus macacões no âmbito dos locais de treino industrial.

Esta série divide-se em vários subconjuntos, de aprendizes de carpinteiros, marceneiros, canalizadores, pintores de parede, pedreiros, padeiros, pasteleiros e talhantes, a aprendizes de soldadores, caldeireiros, técnicos de manutenção industrial, mecânicos de automóveis, mecânicos agrícolas, técnicos da indústria de papel ou de horticultura, entre outros estudantes.

Nesta espécie de inventário os estudantes são retratados com as várias roupas de trabalho e os espaços relacionados com as profissões acima mencionadas. Fréger pediu a estes jovens aprendizes que posassem de frente para ele, apenas com a farda e sem quaisquer instrumentos profissionais nas mãos. Apenas como indivíduos e não com futuros profissionais de uma qualquer área.

[217] Curnier, J.-P. (2003). *Le froid, le gel, l'image. Merisotakoulu.* Paris: Éditions Léo Scheer.

[218] Fréger, C. (2003). *Bleus de travail*. Rouen: PoC.

Constatamos que desde as fardas ao ambiente de trabalho, tudo foi pensado para aproximar esses jovens do seu futuro ambiente profissional mas, simultaneamente, para protege-los dos riscos da sua inexperiência. Apesar desse ambiente normatizado é possível identificar marcas de individualidade, por exemplo através do modo como a farda é usada ou das marcas nela presentes, ou mesmo através de outras opções pessoais, características do período da adolescência (como o uso de gel, *piercings* ou outros adereços não contemplados no código de vestuário profissional dessas instituições de ensino).

Estes são retratos de indivíduos ainda adolescentes que nos olham como se procurassem o reflexo da sua imagem futura, de uma identidade adulta. São retratos em que o uso das convenções da representação fotográfica (enquadramento, luz, gesto e pose), fazem aparecer "dinâmicas e tensões que ligam esses sujeitos fotografados ao que os rodeia: o seu ambiente, o seu quotidiano, o seu mundo; este mundo instável, flutuante, transitório da formação [...] onde eles jogam ser o que serão mais tarde numa recriação de um real exterior realocado no interior de uma escola secundária."[219] (Fréger, 2003, p.111)

Graças a uma bolsa da cidade de Paris, Charles Fréger realizaria entre Março de 2002 e Abril de 2003 uma nova série de retratos (de varredores dos 7º e 14º bairros de Paris): *Les hommes verts*.[220] Decidiu fotografá-los, ao longo das várias estações do ano, nas ruas e nos parques públicos.

Aqui o fotógrafo aproximou-se de uma faixa étaria diferente. Deixou o território da juventude para fotografar homens de meia idade. Alguns deles já desempenhavam a função de varredor à várias décadas. São intensos estes rostos marcados pelo tempo, tal como intenso é esse verde característico da sua farda. Estes seus retratos consideram novamente grupos que parecem estar nas margens da sociedade. Neste caso figuras cuja presença é frequentemente invisível para os transeuntes apressados. Contudo, estes trabalhadores são apresentados como homens de poder, com as suas vassouras simbolizando a força de ceptros reais e com poses dignas de *dandies*.

*Rikishi*[221] foi outra série realizada em Tóquio no mesmo período. Retrata jovens lutadores de sumo (*rikishi*), nas suas escolas e clubes. Com o objectivo de preparar este projecto realizou várias viagens consecutivas ao Japão, aproximando-se gradualmente da cultura sumo, dos seus códigos, rituais e práticas. O resultado desse estudo materializou-se em imagens em

[219] Boyer, C. A. (2003). Faire image (dans moi-peau). In Fréger, C., *Bleus de travail, portraits photographiques et uniformes*. Rouen: POC, p.111.

[220] VV.AA (2007). *Fonds municipal d'art contemporain. Aquisitions*. Yvry-sur-Seine: Direction des affaires culturelles / Fonds municipal d'art contemporain, p.7.

[221] Fréger, C. (2004). *Rikishi*. Rouen: POC.

que o corpo dos lutadores poucas vezes é apresentado numa pose de sumo. A sua postura evidencia naturalidade, sem demonstrações de força e virilidade. As fardas, isto é, a sua segunda pele, ou seja, o cinto azul, verde ou bege (o *mawashi*) e o nó no cabelo, que mostram que se está na presença de um profissional, são destacadas nestes retratos. Fréger opta por diferentes soluções de composição, "procura a imagem em cada um deles: como um indivíduo, um corpo ou um rosto se torna a encarnação de um indivíduo e de um grupo, a efígie de um papel e uma presença que é ao mesmo tempo única e compartilhada."[222] (Fréger, 2004, p.6) Por vezes coloca o *rikishi* frente a uma fila de *mawashi*. Em vários registos o lutador fica de frente ou de costas relativamente a outros corpos, estes por sua vez em pose semelhante ou contrária. De modo a poder realizar as suas fotografias Charles negociou permanentemente a sua entrada no *tawara* (ringue), um perímetro sagrado, reservado apenas aos lutadores, que implicava a entrada no círculo da comunidade. Conseguiu que os seus próprios rituais e regras de trabalho fossem aceites, não sem antes aceder aos rituais dos códigos dos *rikishi*. Este processo de negociação e aceitação tornou-se essencial no trabalho posterior do fotógrafo.

Em *LUX* (2002-2004)[223], uma encomenda do Museu de Arte Moderna, no Luxemburgo, para uma série de retratos que caracterizam a juventude nesse país resultou num conjunto de imagens ecléticas e vitalistas que contrariam a imagem de uma nação por muitos associada ao *low profile* e recato do funcionalismo bancário. Fréger apresenta-nos retratos realizados em clubes de natação e de futebol, escolas de equitação e de dança, grupos corais e de majoretes, bandas de metais e agrupamentos militares, entre outros, colocando os seus jovens modelos sempre em contextos associados às respectivas actividades, tal como bailarinas nas suas salas de prática, soldados no campo de treinos ou nadadoras na piscina.

Ao longo destes conjuntos em que registou uma ampla diversidade de comunidades, "uma visão pontilhista da juventude luxemburguesa"[224] (Fréger, 2006, p.8), o fotógrafo aproveitou sobretudo para experimentar novas soluções que viriam a enriquecer o seu programa de retrato fotográfico.

A série seguinte, intitulada *2Nelson* (2003-04)[225], retrata praticantes de luta livre, um dos desportos mais antigos, que evoluiu a partir do combate do homem contra o seu semelhante, através do uso da força e habilidade, envolvendo todo o corpo. Se na Grécia

[222] Mouchel, D. (2004). Introduction. In Fréger, C., *Rikishi*. Rouen: POC, p.6.

[223] Fréger, C. (2006). *Lux*. Luxembourg: MUDAM.

[224] Bern-Schlanger, S. (2006). A Luxembourg youth. In Fréger, C., *Lux*. Luxembourg: MUDAM, p.8.

[225] Fréger, C. (2005). *2Nelson*. Rouen: POC.

antiga era usada para resolver disputas entre cidades-estado e facções, hoje é um ritual de combate sem desfechos fatais, caracterizado por uma série de movimentos codificados que podemos associar a uma espécie de xadrez.

No decurso de uma residência concedida pela cidade de Clermont-Ferrand, Fréger começou a fazer imagens desses jovens lutadores masculinos e femininos nos seus clubes locais, congelados a meio da acção, enquanto praticavam a 'pega', incluindo o movimento agora proibido 'full nelson'. Nas suas imagens, estes lutadores partilham movimentos, fardas e o desejo de vencer.

Nesta guerra domesticada dois seres humanos confrontam-se através de uma fusão de corpos (que o título sugere), de acções e reversões que contrapõem o domínio viril a um encaixe quase sensual com o Outro. A 'farda', de licra apertada e colorida destes lutadores, enfatiza as formas dos seus corpos, contribuindo também para acentuar este drama da masculinidade marcado por uma simbologia de actos íntimos, invocando, por exemplo, Lucian Freud. A "mistura de corpos e as extensões de membros desdobrados lembram os modelos mais lânguidos nas pinturas igualmente planas, mas carregadas de emoção" [226] (Fréger, 2005, p.7) deste pintor irlandês. Aliás, Fréger, após realizar estas imagens, montou-as em trípticos, uma possível referência aos polípticos de Bacon, num projecto que, contudo, se desenvolve na direcção diferente da do pintor.

Estas fotografias assemelham-se também a estudos sobre a locomoção, sobre a forma, lembrando as placas crono-fotográficas de Eadweard Muybridge (que, inclusivamente, realizou imagens de lutadores), jogam com tipologias e serialidade, tal como encontramos em Alphonse Bertillon, mas não como o propósito deste fotógrafo.

Estes retratos sequenciais e individuais registam o *pathos* dos seus jovens retratados. Apesar de partilharem os códigos desta modalidade, apesar das suas acções os fundirem numa só entidade durante praticamente a duração total da luta, falam-nos da sua individualidade, através das suas expressões, da sua linguagem corporal, falam-nos das suas forças e fraquezas. Desta colisão de corpos os lutadores forjam a sua individualidade.

Em 2004 propõe-se desenvolver o projecto *Empire*[227]*,* que o levará primeiro a Inglaterra (Londres) onde realiza retratos de granadeiros, da guarda real a Cavalo e de guardas pessoais da rainha e depois a vários outros países e principados da Europa (Portugal, Espanha, França, Mónaco, Itália, Vaticano, São Marino, Grécia, Escócia, Bélgica, Áustria,

[226] Kouwenhoven, B. (2005). Double Nelson by Charles Fréger, An Appreciation. In Fréger, C., *2Nelson*. Rouen: POC, p.7.

[227] Fréger, C. (2010). *Empire*. Heidelberg / Londres: Kerher Verlag / Thames & Hudson.

Holanda, Dinamarca, Suécia e Noruega) para fotografar as principais figuras de 31 regimentos da guarda.

Tal como em *Rikishi* e outras séries, o processo de negociação entre o protocolo do fotógrafo e as regras vigentes nas instituições foi por vezes difícil. Por exemplo, para realizar os seus retratos à Guarda Suiça do Vaticano teve que garantir a aceitação de diversas autoridades. Mas essas dificuldades são também derivadas de outros problemas: "Por exemplo, recentemente na pequena República de São Marino estava a fotografar quarenta guardas estava um vento verdadeiramente forte [...] Era impossível fotografar no exterior. Tirei fotografias de quinze deles e então tive que parar e procurar um novo local". (Jaeger, 2007, p.161) Esta série apresenta sobretudo bustos, embora inclua também imagens de corpo inteiro. As poses são hieráticas, em sintonia com o rigor e a solenidade dos contextos. Segundo Fréger "Os olhos são também importantes. Nos retratos que tirei aos guardas [...] fui buscar inspiração a Picasso. Gosto mesmo da ideia de que podemos ter uma imagem de alguém que esteja a olhar para nós simultaneamente." (Jaeger, 2007, p.161)

Vários retratos evidenciam os modos de colocação destas fardas inalteradas durante séculos, de botões de níquel a toucados de pele de urso. Outras apresentam os retratados sob fundos de pinturas de batalha ou representando mitologias a estas associadas. *Empire* regista as relíquias do velho império europeu. Trata "a evocação de uma outra comunidade, a da Europa, como território que partilha uma história e uma cultura comuns".[228] (Fréger, 2010, p.10)

Ainda nesse ano desenvolve *Penitente*[229], em que retrata os seus primeiros rostos mascarados, de penitentes da Semana Santa em Sevilha. Estes desfilam com capuzes de veludo pontiagudo de várias cores a cobrirem totalmente as cabeças. Os seus olhos são apenas visíveis através de fendas. Os capuzes estão frequentemente manchados de branco, proveniente da cera quente da grande vela que têm que carregar nas procissões.

Fréger fotografou duas irmandades: uma contra um fundo preto (no interior de uma igreja) e outra contra um fundo branco (na praça em frente de outra igreja). Os seus membros por vezes seguram os seus capuzes para que estes se mantenham no respectivo ligar, revelando as mãos dos penitentes, que são afinal jovens raparigas e rapazes que dão continuidade a uma tradição.

A série *Di Tu* ("tornar-se um monge"), desenvolvida no ano de 2005 em Hu (Vietname), foi o resultado da sua segunda viagem ao Extremo Oriente. Charles visitou quatro pagodes e

[228] Keating, P. (2010). Introduction. In Fréger, C., *Empire*, *op. cit.*, p.10.

[229] Uma das imagens desta série, com um grande plano de duas figuras com capuzes, foi capa da revista *IL*, nº22, em Setembro de 2010.

escolas para *Bhikkhus* (monges) e *Bhikkhunis* (freiras), arquétipos da cultura oriental, tal como os *Rikishi* (lutadores de sumo), dos quais já falámos. A sua intenção era sobretudo registar o modo como os adolescentes se relacionavam com as regras rígidas deste contexto e não tanto o lado espiritual dessa cidade.

Em resposta à solicitação de Fréger para que fossem retratados, os jovens de Hu prontamente acederam ao seu pedido. Fizeram-no através de poses algo desafiadoras, tão supreendentes que, segundo o fotógrafo, por vezes davam a impressão de estarmos entre um pequeno gangue, pelo modo invulgar como se vestiam, apesar de estarmos num contexto de educação religiosa. Entre chapéus cónicos, bonsais e campos de arroz, os seus magros corpos espelham as restrições da paisagem envolvente.

Com *Maul* (2005), o fotógrafo retratou jogadores de raguebi imediatamente após o treino. O título deriva de um termo desta modalidade. Ocorre quando o portador da bola é segurado por um ou mais oponentes e um ou mais companheiros de equipe do portador da bola se agarram (ligam) também ao conjunto.

Do equipamento destes jovens jogadores constam protectores para a cabeça (*scrumcaps*) e para os dentes e ainda camisolas de raguebi com as cores do clube, entre outros elementos. Uma mancha de suor de geometria variável no meio dessas camisolas e as expressões dos seus rostos testemunham o esforço despendido neste confronto entre corpos.

Fotografados contra a parede do balneário em perspectivas frontais e enquadramentos de grande plano, trata-se de uma série que funciona como uma espécie de retorno aos seus conceitos iniciais, criada de forma célere, de acordo com o ritmo de chegada dos jogadores após o jogo.

Ao longo de três viagens à China, entre 2005 e 2007, Fréger realizou a série *Opera*.[230] Fotografou estudantes em várias escolas da Ópera de Pequim com trajes rudimentares antiquados, ásperos e grosseiros que usavam no contexto da sua formação.

Começou por retratos de corpo inteiro com jovens em perfil, concentrando-se nos seus gestos, na presença dos seus corpos no espaço, em ambientes dispersos, nos quais nada moderno parece estar presente. Estamos perante vestígios da China do passado contra os quais figuram estes retratados, num codificado repertório de braços longos e finos, mãos desalinhadas e dedos erguidos.

Seguem-se retratos de crianças, elaboradamente trajadas de acordo com os respectivos personagens e, gradualmente, retratos de grande plano de rostos maquilhados, complementados pela elegância dos seus trajes bordados e coloridos.

[230] Grosenick, U. (2007). *Photo Art: Photography in the 21st Century*. Nova Iorque: Aperture, pp.142-144.

Este labirinto de correspondências formais incentivou Charles a esforçar-se cada vez mais para tentar compreender toda a complexidade desta linguagem simbólica, o que levou a que visitasse o país outras vezes.

Entretanto em 2007 viajou até Opuwo, no norte da Namíbia, para conhecer um povo indígena, os Himba. A série de retratos que realizou tem como título precisamente o nome desta comunidade.[231]

Inicialmente questionou-se sobre o modo como representar as tradições de uma tribo que muitos poderiam considerar primitiva. De facto, na sua maioria aquilo que poderíamos entender como a 'farda' deste povo é sobretudo marcada pelo uso de uma pasta que funciona como uma segunda pele (uma mistura de ocre vermelho e gordura de manteiga espalhada uniformemente sobre o corpo e o cabelo), à qual adicionam outros elementos. Contudo, em vários casos as peças do vestuário são já obviamente externas às tradições.

Nestes retratos de rosto ou corpo inteiro, de homens, mulheres e crianças, frequentemente tendo em fundo uma cabana, uma parede ou a rarefeita paisagem envolvente, a atmosfera é tranquila e minimalista.

Esta série desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da sua obra. Fréger sentiu a necessidade de ser simbolicamente aceite no círculo da comunidade. Pediu aos Himba para o cobrirem com a mesma pasta vermelha. Transformou-se gradualmente, indo ao encontro dos seus retratados. Manifestou a vontade de ir em direcção ao Outro, esse Outro do qual se tem tentado aproximar através das suas fotografias mas sempre mantendo uma certa distância, seja por sua própria opção ou por decisão dos retratados.

A este respeito, o fotógrafo diz-nos que no seu trabalho procura "uma empatia. Relativamente aos meus retratados e ao facto de que todos tem uma hipótese de existir. Talvez a empatia seja um pouco como o síndroma de Estocolmo, em que nos apaixonamos pelo nosso raptor. Quando fotografo uma pessoa encontro sempre uma maneira de me sentir perto dela. O verdadeiro produto final do retrato é, de um certo modo, apenas a ponta visual do icebergue. É mais acerca de um estranho tentar entrar no grupo familiarizado. Sempre que fotografo um grupo tenho a sensação de que estou a fazer a minha entrada no grupo. Mas sempre que termino, os meus retratados fazem-me sentir que sou de facto totalmente um estranho. É muito frustrante mas é o que é ... Os grupos existem também para fazer o estranho sentir que não é parte dele." (Jaeger, 2007, p.164) *Himbas* abre, deste modo, uma dimensão performativa no seu corpo de trabalho.

[231] VV.AA. **(ANO?).** *Dossier pédagogique: Charles Fréger. Fabula*, *op. cit.*, pp.4 e 20.

Outro dos povos que Charles Fréger visitou na mesma região da Namíbia foi o dos Herero, que fala a mesma língua dos Himba. Particularmente afetado pela colonização alemã do seu país, o povo Herero revoltou-se em 1904. Reprimidos naquele que foi considerado o primeiro genocídio do século XX, mais de oitenta por cento da população dos Herero foi massacrada. Se até à vinda dos colonos o povo costumava usar tangas, tal como os Himba, no final do século XIX foi-lhes imposta a moda dos vestidos. Conforme testemunhamos pelas imagens de Fréger, as mulheres Herero usam vestidos completos de comprimento total à qual é sobreposta uma camisa-jaqueta. Esse traje é complementado por um chapéu com pontas sobressaídas em forma de jornal dobrado, que lembra os chifres de um animal.

No que respeita aos homens o fotógrafo apresenta-nos fardas de fantasia feitas em casa, que são no fundo *assemblages* com referências tão diversas quanto o exército alemão e britânico, Amin Dada ou os Panteras Negras. Será importante salientar que os retratos masculinos foram realizados no contexto das comemorações do primeiro ataque contra as guarnições alemãs, liderado pelo chefe Herero, Samuel Maharero (Dia dos Heróis da Bandeira Vermelha). Como tal, estas 'fardas' tornam-se o *modus operandi* de uma comemoração da história e da apropriação que o povo faz desta.

Outra das suas séries, intitulada *Bretonnes* (2011-14), é fruto de uma residência no Centro de Arte GwinZegal em Guingamp. Exclusivamente feminina, Bretonnes é um inventário poético, uma pesquisa sensível conduzida entre todos os círculos celtas da Bretanha. Entre estes retratos destacam-se as trabalhadoras dos campos e das salinas de Guerande. O fotógrafo explora com delicadeza e elegância o mundo do traje tradicional bretão através do prisma de um dos mais fortes elementos iconográficos e de identidade: a coifa (touca tradicional bretã). Longe de ser uma evocação nostálgica de tradições centenárias, esta série testemunha uma cultura contemporânea e viva, colocando a mulher bretã como figura de proa de suas imagens.[232]

Em *School Chalo* (2016), Charles Fréger deslocou-se à India para fotografar em várias escolas de Nova Delhi. Para esta série, Charles Fréger produziu retratos de grupo com uma perspectiva original sobre os meios surpreendentes de transporte que as crianças usavam todos os dias para ir à escola.

Como de costume, o fotógrafo pede aos seus súbditos que posem e presta especial atenção à sua postura, bem como ao fundo. Os alunos desfilam diante da sua lente, a bordo de um riquexó, de uma mota ou de uma simples bicicleta. Expostas nos jardins infantis de escolas

[232] Fréger, C. (2015). *Bretonnes*. Arles: Actes Sud Editions.

primárias, as fotografias dessas crianças indianas mostram aos visitantes mais jovens algumas maneiras extraordinárias de chegar à escola.

Com estas e outras séries que realizou até hoje, unidas sob um título comum: *Portraits photographiques et uniformes*, Charles Fréger apresenta-nos uma nova maneira de olhar o mundo, de considerar características comparáveis e diferenciadoras, de reflectir sobre o que as une e as separa. Para alcançar o resultado deste jogo de diferenças e de alteridade ele aceita a transparência que é particular ao meio fotográfico. Tem uma propensão para o realismo. Conforme refere Didier Mouchel "Das diferentes comunidades que torna visíveis pelo poder do meio fotográfico, Fréger escolheu tanto aquelas onde o discurso da aparência reveste os seus hábitos de maior prestígio (*Steps*, *Empire*, *Opera*) como os mais modesto onde a razão social significa as condições de existência na Europa (*Bleues de travail*, *Sihuhu*) ou em outros continentes (*Di Tu*, *Himbas*)."[233] (Mouchel, 2017, p.16) Os regimentos protocolares e as tropas de elite ocidentais coexistem com os órfãos vietnamitas ou a simplicidade do povo Himba, numa ampla gama onde o exotismo do traje redobra uma visão quase etnográfica, próxima da de August Sander.

Fréger é conhecido principalmente pela sua série de retratos fotográficos de pessoas fardadas que jogam com o registo entre os sinais de pertença a um grupo e a individualidade da pessoa que assume um determinado papel. Dedicou-se à representação poética e antropológica de grupos sociais oferecendo uma reflexão que incide sobretudo (mas não só) na imagem da juventude contemporânea, que posa, assumindo o seu papel sem a falsa naturalidade de um instante. Trata-se da afirmação discreta de uma identidade aliada à encarnação de um papel social.

As imagens de Fréger registam os efeitos da socialização encontrados no traje que é a superfície do ser, as cores, as texturas, os ritmos impostos pelo seu uso. Uma comunidade distingue-se pelos detalhes que exibe, muda e troca através dos seus rituais. Com refere Philippe Arbaïzar "lembra-nos que não saímos das fardas - simplesmente trocamos de farda com o passar do tempo. As fotografias de estudantes de diferentes contextos descrevem perfeitamente essa evolução. Os mais jovens não estão prontos para desafiar a autoridade; vestem as roupas impostas nas escolas secundárias sem hesitar. [...] os alunos mais velhos adoptam um estilo de vestir semelhante a um nova farda com ténis de corrida, uma parca, boné de basebol, etc."[234] (Fréger, 2001, p.15)

[233] Mouchel, D. (2017) Propos. In *Dossier pédagogique: Charles Fréger. Fabula*. Saint-Pierre-de-Varengeville: CAC MATMUT, p.16.

[234] Arbaïzar, P. (2001). The Objectivity of Appearances. In Fréger, C., *Portraits photographiques et uniformes*, *op. cit.*, p.15.

Por meio desses retratos, Charles Fréger evoca a trama de um tecido social, através de uma repetição, uma sucessão, uma lógica de grupo na qual o fotógrafo inscreve todas as suas séries, de acordo com o seu protocolo, mas também nos apresenta aquilo que individualiza, "a maneira como cada um 'vive e trabalha' a farda, 'a sua' farda: nova, passada ou desgastada, rasgada, manchada, fechada, aberta ou enrolada, coberta ou descoberta, apertada ou solta, muito curta ou muito longa; a forma, em que se demarcam ou se distinguem dela; a forma, em que o tempo (mesmo que seja por vezes, para cada um de entre eles, muito longa e muito curta) e o uso venham de/formá-la e quase des/colá-la da sua própria pele."[235] (Fréger, 2003, p.110) Fréger coloca-nos perante a atitude dos seus rostos e olhares (rebeldes ou resignados, teimosos ou relaxados), das suas mãos, braços e pernas (tensas ou pendentes), dos torsos, gargantas ou pescoços (com os seus acessórios particulares), que assinalam a pertença a uma comunidade e reforçam a individualidade. Fréger, constrói, deste seu modo particular, um inventário da nossa condição social e humana.

[235] Boyer, C. A. (2003). Faire image (dans moi-peau). In Fréger, C., *Bleus de travail…*, *op. cit.*, p.110.

# 3 - O RETRATO FOTOGRÁFICO FICCIONADO

## 3.1 - A TRADIÇÃO FICCIONAL: CONTRIBUTOS E PIONEIROS

### 3.1.1 - Alegorias teatralizadas: Julia Margaret Cameron



Fig. 28 - Julia Margaret Cameron, *O girassol*, c. 1866

Apesar de muitos fotógrafos trabalharem de forma directa com a Natureza, já desde a oficialização da fotografia que as possibilidades de manipulação da imagem minaram as suas pretensões objectivas, fomentando o entendimento das imagens como algo construído, ficcionado. Se os pioneiros escoceses Octavius Hill e Robert Adamson, na década de 1840, improvisaram como actores e posaram com amigos para ilustrar Walter Scott, ao longo das décadas seguintes toda a Inglaterra victoriana vê florir as célebres encenações fotográficas de Oscar Rejlander, Henry Peach Robinson, Lewis Caroll e Julia Margaret Cameron, num período em que, paralelamente ao surgimento de uma indústria, se começa a desenvolver uma arte.[236] Mais inspirados do que qualquer outros pelas imagens pré-rafaelitas, surgem-nos os retratos de Cameron, baseados em obras de Tennyson e de outros poetas antigos e contemporâneos, em temas lendários ou heróicos e retratos de celebridades. O seu percurso na fotografia foi curto, abrangendo onze anos da sua vida (1864–1875).

[236] Poivert, M. (2001) La photographie néoclassique. In *Bulletin de la Société française de photographie*, n°11, Julho, p.2. Já em Outubro de 1840 Bayard nos deixava um auto-retrato (*Autoportrait en noyé*, positivo directo, 25,6 x 21,5 cm), onde a encenação "pictórica" é evidente. Apresentando-se sentado, seminu e coberto com folhas, na personagem de um homem morto, com um chapéu pendurado na parede, representa a alegoria do seu fracasso e a metáfora de uma "fotografia" que não foi reconhecida pelas autoridades e, portanto, condenada à morte. Esta fotografia é a primeira encenação, um primeiro acto artístico. O fracasso é múltiplo, o do homem, do fotógrafo e da fotografia, os três mortos pelo poder e pelo contexto histórico. Bayard é o primeiro a ter a ideia de combinar dois negativos separados, um para o céu e as nuvens, o outro para a paisagem. Gustave Le Gray faria um uso importante deste método, especialmente na sua série das “Marinas”.

Cameron nasceu a 11 de junho de 1815 em Garden Reach, Calcutá, num período em que o seu pai, James Peter Pattle, oficial britânico, trabalhava para a Companhia das Índias Orientais. A sua mãe, Adeline Marie de l'Etang, era uma aristocrata francesa. Julia era a quarta de sete filhas, conhecidas pela sua proximidade, disposição orgulhosa, comportamento e aparência invulgares. As irmãs Pattle seriam enviadas para França em 1818 para serem educadas. Cameron ali viveu com sua avó materna até 1834, quando regressa à Índia.

Em 1835, após sofrer várias doenças, visitou o Cabo da Boa Esperança, na África do Sul com seus pais para se recuperar (era comum os europeus que vivem na Índia visitarem a África do Sul para convalescer após uma doença). Ali conhece o astrónomo e foto-químico britânico Sir John Herschel, (que estava ali para observar o hemisfério sul) e, no ano seguinte, Charles Hay Cameron, um reformador indiano da lei e educação que mais tarde investiu em plantações de café no que hoje é o Sri Lanka. Dois anos após o encontro com este último, casaram-se em Calcutá e tiveram seis filhos, um dos quais adoptado.[237]

No início da década de 1840, como organizadora dos compromissos sociais do governador-geral Lord Henry Hardinge, Cameron tornou-se uma anfitriã proeminente na sociedade anglo-indiana. Durante este tempo correspondeu-se com Herschel, sendo informada dos últimos desenvolvimentos em tecnologia fotográfica. Em 1841, este enviou-lhe os seus calótipos, imagens feitas através de um processo inicial desenvolvido por William Henry Fox Talbot. Entretanto Cameron escreve alguma poesia, publica a tradução de uma obra de Gottfried August Bürger (*Leonora*) e inicia um romance.[238]

Com a aposentação do seu marido, em 1848, os Cameron estabelecem-se em Inglaterra, primeiro em Tunbridge Wells, Kent, e dois anos depois, em East Sheen, Londres, em cuja cena artística e cultural começaram a participar. Entretanto, deslocavam-se com frequência por toda a Inglaterra para estarem mais próximos dos amigos.[239]

Em 1860, a família mudou-se para Freshwater, na Ilha de Wight, tornando-se vizinha do amigo de Julia, Alfred Tennyson. Data desse ano um dos sete retratos fotográficos de Julia Margaret Cameron que se conhecem, realizado por Charles Somers-Cocks[240] e há indícios de

[237] Barlow, H. (2017). Cameron [née Pattle], Julia Margaret (1815–1879), photographer. In *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press, p.42.

[238] Ford, C. (2008). Cameron, Julia Margaret, 1815-1879. In Hannavy, J. (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Londres: Routledge, p.258.

[239] Cox, J. & Ford, C. (2003). *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs*. Califórnia: Getty Publications, p.15.

[240] Alguns deles pertencem à colecção da National Portrait Gallery, em Londres. Para além do retrato de Somers-Cocks, destacam-se: um retrato a óleo pintado por George Frederic Watts entre 1850 e 1852, um desenho de James Prinsep (c. 1867) e dois retratos fotográficos realizados pelo seu filho Henry Herschel Hay Cameron, em 1870.

que experimentou fazer fotografias nesse período, contudo essa actividade, realizada de forma contínua, só teria início poucos anos depois.[241]

A carreira fotográfica de Cameron foi curta, abrangendo onze anos da sua vida (1864–1875). No Natal de 1863, a sua filha Julia e seu genro ofereceram-lhe a sua primeira máquina fotográfica, com a intenção de lhe proporcionar uma ocupação enquanto o seu marido estava no Ceilão a cuidar das plantações de café. Relativamente a esta oferta, a sua filha declarou: "Pode ser divertido para si, mãe, tentar fotografar durante a sua solidão em Freshwater".[242] (Ford, 2008) Pouco depois, Margaret limpou um galinheiro e converteu-o em estúdio. Mais tarde diria que:

*O lucro dos meus meninos em cima de novos ovos postos foi interrompido e todas as mãos e corações simpatizaram com o meu novo trabalho, na medida em que a sociedade de frangos e galinhas foi logo mudada para uma de poetas, profetas, pintores e adoráveis donzelas, as quais por sua vez imortalizaram a ereção da pequena fazenda humilde*.[243] (Hamilton, 1996, p.12)

Em 29 de janeiro de 1864, cerca de mês depois de receber o seu presente, realizou o retrato de Annie Philpot, uma criança de 9 anos de idade, que designaria como o seu "primeiro sucesso". (Cox & Ford, 2003, p.119) Nesse ano seria eleita para a Sociedade Fotográfica de Londres, onde passou a expôr o seu trabalho nas primeiras exposições anuais desta instituição. As suas técnicas básicas de retrato ser-lhe-iam ensinadas por David Wilkie Wynfield. Sobre este, escreveria que "para o meu sentimento sobre a sua bela fotografia eu devia todas as minhas tentativas e, consequentemente, todo o meu sucesso".[244] (Hamilton, 1996)

A maior parte das fotografias de Cameron encaixam-se em duas categorias: retratos emoldurados e alegorias ilustrativas baseadas em obras religiosas e literárias. Criadas através de longas exposições e ao deixar a lente intencionalmente fora de foco, as suas imagens eram pouco convencionais na sua intimidade. Muitos dos seus enquadramentos eram audazes, com grandes planos do rosto, que não englobavam toda a cabeça dos retratados. Tais características levaram a que alguns dos seus contemporâneos a criticassem e até ridicularizarem o seu trabalho, considerando-o "desleixado", marcado por "erros".

[241] Birch, D. (2009). Cameron, Julia Margaret. In Birch, D. (ed.), *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press, p.67.

[242] Ford, C., *op. cit.*

[243] Cameron, J. M. (1996). Annals of my glass house. In Hamilton, V., *Annals of my glass house. Photographs by Julia Margaret Cameron*, Claremont, Califórnia: Ruth Chandler Williamson Gallery, p.12, (versão investigada, compilada e anotada).

[244] Hamilton, V., *op. cit.*

Mais do que entre os fotógrafos, era grande a sua aceitação entre os artistas pré-rafaelitas, sobretudo nos trabalhos alegóricos, seja pelo olhar distante dos seus modelos, as suas poses calmas ou a iluminação suave.[245] O seu *flou*, um ligeiro desfoque, dava uma textura especial às imagens. É disso exemplo o seu retrato de Ellen Terry, uma famosa actriz, que data de 1864. Cameron chegaria mesmo a resultados de uma inesperada modernidade, como no seu retrato de John Herschel, de 1867.

Julia tornou-se membro de uma sociedade de educação artística, visitando frequentemente a sua irmã, Sara Prinsep, que supervisionava um salão literário e artístico na Little Holland House, em Kensington. Foi aqui que conheceu muitos dos seus posteriores retratados, ilustres figuras tais como Charles Darwin, Alfred Lord Tennyson, Robert Browning, John Everett Millais, William Michael Rossetti, Edward Burne-Jones, Ellen Terry, Henry Taylor e George Frederic Watts. Sendo amiga dessas celebridades vitorianas e, conhecendo-as bem, tentou frequentemente captar a sua personalidade em fotografia. Entre os modelos menos conhecidos de Cameron estava Mary Emily ('May') Prinsep, esposa de Hallam Tennyson, 2º Barão Tennyson, um administrador colonial britânico e o filho mais velho de Alfred Tennyson. Os retratos de May Prinsep, realizados na Ilha de Wight, incluem tanto retratos mais convencionais como imagens da retratada segundo diversas figuras alegóricas extraídas da poesia romântica.

Em 1865 tornou-se membro da Sociedade Fotográfica da Escócia, realizou a sua primeira exposição individual e as suas impressões fotográficas geraram muitas solicitações, acabando por mostrar o seu trabalho por toda a Europa, garantindo prémios em Berlim e uma menção honrosa em Dublin.[246] Entretanto, o Museu de South Kensington, actualmente Victoria and Albert Museum, adquiriu-lhe 80 fotografias e, posteriormente, ofereceu-lhe dois quartos para usar como estúdio de retratos, fazendo dela a primeira artista-residente do naquele espaço museológico.

Os seus elaborados quadros ilustrativos envolvendo figuras religiosas, literárias e clássicas atingiram o pico numa série de imagens realizadas entre meados das décadas de 1860 e 1870, a convite do poeta inglês Alfred Tennyson, com o objectivo de ilustrarem a sua obra *Idylles of the King*, constituída por um ciclo de doze poemas narrativos e frequentemente considerada como uma alegoria dos conflitos sociais na Grã-Bretanha vitoriana.

Esta obra reconta a lenda do Rei Artur, dos seus cavaleiros, do seu amor por Guinevere e de uma trágica traição que levou à queda do seu reino. Todo o trabalho relata a tentativa e

[245] Rosemblum, N. (2010). *A History of Women Photographers*. Nova Iorque: Abbeville Press, p.52.

[246] Cox, J. & Ford, C*., op. cit.*, p.8.

fracasso de Artur de criar um reino perfeito, da sua chegada ao poder até à sua morte pelas mãos do traidor Mordred. Poemas individuais detalham os feitos de vários cavaleiros, incluindo Lancelot, Geraint, Galahad, Balin, Balan e também figuras como Merlin e a Senhora do Lago. Os poemas foram dedicados ao falecido Alberto, Princípe Consorte e são derivados de observações do seu próprio contexto, reunidas ao longo de vários anos. Já as fotografias de Cameron, criadas para se assemelharem a pinturas a óleo do mesmo período, incluiem trajes e adereços. Entre estas podemos encontrar "Sir Henry Taylor como rei David" (1866) ou "Partida de Sir Lancelot e Rainha Guinevere" (1874)

Em 1869, Julia Margaret Cameron ofereceu à sua filha e genro um álbum de 74 retratos impressos em papel albuminado, compilados entre 1864 e 1869, designado *Mrs. Cameron's photographs from the life* e comumente conhecido por *The Norman Album*, como prova de gratidão por terem sido responsáveis pela sua iniciação na prática fotográfica. A dedicatória diz: "Aos doadores da minha máquina fotográfica dedico/ofereço estas obras realizadas com este aparelho, com toda a gratidão pelo prazer inesgotável para mim, & centenas de outras pessoas, que resultou da oferta." (Margaret, Janis & Mulligan, 1994, p.23) Descrito como um "registo completo da aristocracia intelectual da década de 1860", alguns dos retratos dignos de nota aqui incluídos são os de John Herschel, Alfred Tennyson, Henry Taylor, Benjamin Jowett, o Príncepe Alemayehu, da Etiópia ou de Charles Darwin (com a nota de Cameron: "Ele gosta mais desta fotografia do que qualquer outra que lhe tenha sido tirada"). Outros retratos incluíam fotografias das famílias Cameron e Norman, poses alegóricas e cenas históricas descritas como: "A Rainha Ester a desmaiar após implorar ao rei Assuero para poupar os judeus que condenou à morte", "Lionel Tennyson na personagem do Marquês de St. Cast" ou "Julia Duckworth, A Santa Julia". O álbum foi posteriormente considerado pelo Comité de Revisão da Exportação de Obras de Arte como sendo de "relevância estética para a história da fotografia e, em particular, para o estudo da obra de Julia Margaret Cameron - uma das fotógrafas mais importantes do século 19." [247]

Na década de 1870, o trabalho de Cameron amadureceu. Uma legenda do catálogo completo das fotografias de Cameron publicado posteriormente pelo Paul Getty Museum, refere, a propósito de um retrato de Alice Liddell (modelo que Cameron fotografou como

[247] Este e outros álbuns foram o tema central de várias exposições e publicações: Mozley, A. V. (1974). *Mrs. Cameron's photographs from the life*. Palo Alto, Califórnia: Stanford University Museum of Art; Cameron, J. M. (1975). *The Herschel album: an album of photographs*. Londres: National Porrait Gallery; Ford, C. (1975). *The Cameron Collection: an album of photographs*. Wokingham: Van Nostrand Reinhold for the National Portrait Gallery; Weaver, M. (1986). *Whisper of the muse: the Overstone album & other photographs*. Malibu: J. Paul Getty Museum, e mais recentemente, Margaret, C. J., Janis, E. P. & Mulligan, T. (1994). *For my best beloved Sister Mia. An Album Of Photographs by Julia Margaret Cameron*. Albuquerque, Novo México: The University of New Mexico Art Museum. Em 2016, o *Norman Album* foi colocado à venda pelos descendentes da filha de Julia Margaret Cameron na feira de fotografia *Photo London*. Em Fevereiro de 2018, após uma oferta de aquisição por 3,7 milhões de libras, o Ministro das Artes do Reino Unido, Michael Ellis, estabeleceu uma proibição temporária de exportação.

*Alethea*, *Pomona*, *Ceres* e, ainda, *St. Agnes*, em 1872), que os retratos fotográficos de Cameron são considerados entre os melhores do início da história da fotografia.[248]

Em 1874 escreve *Annals of my Glass House*.[249] Esta autobiografia inacabada é um registo dos seus primeiros dez anos de trabalho (1864-1874). Foi publicada pela postumamente pelo seu filho mais novo, Henry Herschel Hay Cameron, num catálogo para a exposição "Mrs. Cameron's Photographs", apresentada na Camera Gallery, Londres, em 1889.

Devido à doença do marido, em Outubro de 1875, Julia e Charles de repente trocaram Freshwater pelo Ceilão. Levaram com eles uma vaca, o equipamento fotográfico de Cameron e dois caixões, caso esses items não estivessem disponíveis no Oriente. Esta deslocação assinala o fim da actividade fotográfica de Cameron, embora esta tivesse realizado ainda algumas fotografias posteriormente, sobretudo de funcionários e trabalhadores locais.[250]

Julia Margaret Cameron faleceu na propriedade de Glencairn, no Ceilão, em 26 de janeiro de 1879. É frequentemente relatado que a sua última palavra foi "Beauty" ou "Beautiful".(Ford, 2008, p.259) Julia Princep Jackson, mais tarde Julia Stephen, sobrinha de Cameron, retratada favorita e mãe de Virginia Woolf, escreveu uma biografia de Cameron, uma das poucas biografias de mulheres publicadas na primeira edição do *Dictionary of National Biography*, em 1886.[251] Woolf, em colaboração com Roger Fry, editou uma colecção de fotografias de Cameron, publicada em 1926.[252] No entanto, foi apenas em 1948 que as imagens de Cameron se tornaram mais conhecidas, quando o historiador de fotografia Helmut Gernsheim escreveu um livro sobre o seu trabalho.[253] Segundo o próprio referiu em entrevista publicada no livro *Dialogues With Photography*, um certo dia Clive Bell, responsável pelo texto de um livro para o qual estavam a trabalhar em conjunto, perguntou-lhe se conhecia a fotógrafa. Gernsheim disse-lhe que tinha observado o seu trabalho sobretudo através de reproduções. Bell convida-o a ver a colecção da sua esposa, Vanessa Bell, irmã de Virginia Woolf. É assim que surge a ideia de fazer o livro, levando a que Gernsheim, inclusivamente, adquirisse ao longo dos anos vários retratos de Cameron. Para além disso, um álbum com várias fotografias suas e três volumes das ilustrações para *Idylls*

[248] Cox, J. & Ford, C.*, op. cit.*, p.2.

[249] Consultar também Hamilton, V., op. cit. e Cox, J. & Ford, C.*, op.cit.*, p.111.

[250] Cox, J.; Ford, C., *op. cit.*, p.484.

[251] Stephen, J. (1886). Cameron, Julia Margaret. In Stephen, L. (ed.), *Dictionary of National Biography*, vol. VIII. Londres: Smith, Elder & Co., p.300.

[252] Woolf, V. & Fry, R. (1926). *Victorian Photographs of Famous Men & Women*. Nova Iorque: Harcourt Brace & Co.

[253] Gernsheim, H. (1948). *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*. Londres: Fountain Press.

*of the King* foram-lhe oferecidos por familiares.[254] Consequentemente, esta que foi a primeira monografia de uma fotógrafa realizada por Helmut Gernsheim, "foi o resultado de uma minuciosa investigação sobre a sua vida e obra, a sua técnica e as opiniões dos seus contemporâneos", incluindo a apreciação estética do historiador e "'uma classificação esboçada' do seu trabalho." Gernsheim refere ainda que a personalidade de Julia, a sua posição social e as suas amizades com Tennyson, Watts e outros gigantes da época Victoriana foram detalhadamente apresentadas". (Hill & Cooper, 1994, p.150)

Ao longo dos anos seguintes os seus retratos foram objecto de interesse para muitos apreciadores de fotografia, tal como o historiador Beaumont Newhall, que referiu que na década de 50 comprou uma imagem da fotógrafa, a qual estava pendurada na parede da sua casa[255], ou o fotógrafa Imogen Cunningham, que disse que "[g]ostaria de ver a fotografia de retrato regressar a Julia Margaret Cameron. Não acho que exista alguém melhor". Cunningham afirmou ainda que o seu próprio trabalho só não foi influenciado por Cameron, pois não conhecia a sua obra quando começou a fotografar.[256] Entretanto diversas outras importantes exposições e publicações sobre o seu trabalho sucederam-se. Mais recentemente, o Metropolitan Museum of Art organizou uma exposição do trabalho de Cameron[257] e o Victoria and Albert Museum, apresentou uma retrospectiva dos 200 anos da carreira da fotógrafa, que também viajou para a Austrália e o Japão.

Ao longo do seu curto percurso na fotografia, Cameron produziu cerca de 900 retratos. Ao transgredir códigos estabelecidos e escapar aos limites da representação precisa da realidade, influenciou uma grande diversidade de fotógrafos posteriores. A relevância da sua obra para a história da fotografia é tal que será unânime considerá-la como um marco da fotografia de retrato encenada.[258]

[254] Helmut Gernsheim entrevistado em: Hill, P. & Cooper, T. (2001). *Diálogo con la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili.

[255] Beaumont Newhall entrevistado: *ibid.*, p.314.

[256] Imogen Cunningham entrevistado: *ibid.*, p.240.

[257] Que recebeu críticas significativas, tais como: Lane, A.(2013). Names and Faces; the portraits of Julia Margaret Cameron. In *The New Yorker*, 2 de Setembro, pp.69-73.

[258] Rosemblum, N., *op. cit.*

### 3.1.2 - Pictorialismo: A fotografia como manipulação da realidade



Fig. 29 - Gertrude Käsebier, *Stieglitz*, 1902, goma bicromatada

Fotógrafos do século dezanove como Julia Margaret Cameron, procuraram nas suas práticas uma idealização formal e desrealizada do retratado. Trabalharam com modelos dirigidos como actores, em cenas construídas, inspiradas pela literatura clássica ou biblica, contribuindo para a definição de um novo género fotográfico - o Pictorialismo.

No final deste século, a fotografia sofre transformações que conduzirão à exploração de técnicas, materiais e efeitos não utilizados anteriormente. A metamorfose formal que a fotografia conhece é de tal ordem que, submetido às fortes críticas dos fotógrafos posteriores, o Pictorialismo será considerado durante muito tempo como um infeliz parêntesis na história da imagem mecânica. Contudo, é o contrário de um parêntesis - é o traço de união entre dois marcos da história da fotografia.[259] Nasceu da convergência de duas incertezas: quanto à natureza do real, por um lado, e quanto à natureza da fotografia, por outro. Os pictorialistas optam pelo ”travestimento” da imagem, considerando que o real não era considerado suficiente, daí ser necessário algo mais para criar a imagem, algo que se juntasse ao real, que se lhe sobrepusesse. Interrogam a natureza da fotografia.

A questão não é saber se esta possui as mesmas qualidades dos outros processos, mas algumas delas, dignas de serem comparadas. O reflexo do real e a manipulação da imagem fotográfica constituem as linhas de actuação do pictorialismo. Estes dois vectores

[259] A este respeito consultar: Rosenblum, N. (2000). *Une Histoire Mondiale de la Photographie*. Paris, Nova Iorque e Londres: Éditions Abbeville, pp.296-333.

encontram a sua origem nos movimentos anteriores à eclosão pictoralista: o academismo e o naturalismo. O primeiro é representado por Oscar Rejlander, seu ilustre defensor, que afirmava que um dia chegaria o tempo em que uma obra seria julgada pelos seus méritos e não pelos métodos de produção. O segundo tinha como principal figura Peter Henry Emerson, escritor e fotógrafo britânico, conhecido pelas suas fotografias de cenários naturais e pelas disputas com os seus pares sobre o propósito e o significado da fotografia. A fotografia académica e a naturalista testemunham o facto do pictoralismo constituir o ponto de articulação entre ideias e teorias, algumas antigas, outras novas, sendo exemplos iniciais de práticas fotográficas entendidas como forma de arte.

Em 1856, na exposição de tesouros artísticos de Manchester, a rainha Vitória compra ao pintor Oscar Gustav Rejlander um quadro fotográfico intitulado *The two ways of life*. Não se trata de um reconhecimento oficial do meio fotográfico em si mesmo, mas tão só da fotografia que Rejlander pratica: uma fotografia feita em atelier, com personagens míticas, "adocicadas", construídas a partir de negativos diferentes, onde o todo era ligado por retoques em que utilizou toda a gama de técnicas pictóricas. Em suma, uma fotografia "desmecanizada" cujo produto era único. O equilíbrio do quadro era o da moral: à esquerda o vício, a depravação e a morte; à direita a virtude, a sabedoria e a saúde. Os dois "pratos da balança" enquadram a figura central e dominante do pai, origem de tudo, cujos filhos seguem caminhos opostos.[260] A finalidade ideológica desta imagem é explícita. É ela que justifica a sua composição simétrica, a orientação e a oposição das suas linhas de força, as figuras, a pose dos modelos, a construção do lugar, a escolha dos acessórios. Rejlander adopta, inclusivamente, um método de trabalho que satisfaz a valorização da ideia: desenha as composições antes de as "encenar" e fotografar.

A fotografia era considerada um meio que oferecia um retrato fiel do mundo. Manipular a fotografia, retocá-la e fragmentá-la, para a reconstituir segundo uma ordem artificial, equivalia a manipular o próprio mundo. Este trabalho de fragmentação do real e de reordenação das figuras no conjunto da imagem pode ser comparado ao trabalho da lei moral que separa o Bem do Mal, salvando o Mundo, submetendo-o a uma ordem nova. Desta forma, o quadro de Rejlander ilustra o poder da lei moral ao mesmo tempo que passa por ser o seu produto.

A partir de 1875 e durante uma quinzena de anos, duas conjunturas, uma técnica e outra sócio-política, evoluirão, conduzindo no princípio de 1890 à transformação radical das condições de produção da imagem fotográfica. O aparecimento no mercado da "placa seca",

[260] *Ibid.*, p.229.

de pequenos aparelhos de fácil utilização (como os famosos "detectives" e as primeiras Kodak) e, finalmente, das emulsões, operam durante os anos 1880 uma verdadeira revolução técnica e tornam acessível a prática da fotografia. Um imenso mercado, o dos aparelhos e dos acessórios, ultrapassa progressivamente o comércio das imagens. O grande público já não compra fotografias, mas sim os meios de as produzir. Ao lado dos fotógrafos industriais, dos repórteres e dos retratistas, uma nova "classe" desenvolve-se, a dos amadores, para quem a fotografia já não se submete a questões profissionais, transformando-se numa actividade de lazer, um instrumento de prazer. Contudo, o alargamento da classe dos praticantes não engloba ainda as camadas populares da sociedade. Mesmo módico, o preço dos aparelhos e do material continua inacessível à classe operária. Os utilizadores surgem entre a classe média e a nova burguesia que acolhe e defende as mutações sociais e políticas do último quartel do século XIX, marcadas pelo declínio do liberalismo e o acesso ao poder dos partidos democratas que, na maior parte dos países da Europa ocidental, instauram o sufrágio universal. Em França, os republicanos decretam a liberdade de imprensa (1881), autorizam as associações profissionais (1884) e tornam o ensino obrigatório (1885).[261]

No quadro de transformações políticas e sociais e de recessão, de plena mutação da indústria, do mercado e da prática fotográficas, uma certa categoria de amadores e de profissionais acredita que dever reagir contra a proliferação de imagens julgadas de qualquer forma. A maior parte destes praticantes pertence à nova classe dirigente. Procuram fazer valer um estatuto social, uma escolha política, um pensamento filosófico, afinidades estéticas, sob a égide do progresso e da ciência. Neste contexto, a fotografia torna-se a representação por excelência da classe liberal, seduzindo também a nova burguesia ascendente. Se a ciência tornou a fotografia acessível a todos, é necessário situar a imagem mecânica sob a égide de um mestre situado nos antípodas da ciência, com o nome mágico e prestigiado: o de Arte.[262]

A reacção destes fotógrafos burgueses traduz-se na organização da primeira exposição do *Camera Club* (1891), com critérios de selecção que são artísticos antes de serem técnicos. Alfred Stieglitz é um dos vinte e cinco fotógrafos entre os trezentos e cinquenta candidatos. Após ter estudado em Berlim com Vogel, vai para Nova York em 1890, onde se torna um dos mais ardentes defensores da fotografia artística nos Estados Unidos. O seu pensamento, pertinente do ponto de vista estético, está também embrenhado no elitismo reinante, pois

[261] *Ibid.*, pp.296-333.

[262] *Ibid.*

defendia que no mundo fotográfico desse período só reconhecia três categorias de fotógrafos: o ignorante, o puro técnico e o artista. O primeiro só mostrava o que não era desejável, o segundo possuia uma educação puramente técnica, após anos de estudo, e o terceiro tinha a sensibilidade e a inspiração do artista, a que se juntava esse conhecimento puramente técnico.

A originalidade deste novo praticante em relação aos seus pares fá-lo destacar-se dos demais: trabalha com intuição, envolve-se no caminho inverso das leis e das regras e só confia na sua inspiração de artista, na sua sensibilidade. A qualidade da obra dependia, exclusivamente, da qualidade da inspiração do fotógrafo. Que importavam as performances do material, as regras canónicas da tomada de vista e mesmo o real fotografado, se o seu papel já não predominava na imagem tributária do "dom inato", que ninguém nem nenhum manual ensinava.

Três anos após o famoso "clic clac Kodak", de 1888, a exposição de Viena testemunha o nascimento de um novo sistema de produção da imagem fotográfica e da sua renovação estética. Oficializa a data do nascimento do movimento que a História designou de Pictorialismo e que dominou o espaço discursivo da fotografia até aproximadamente 1915, através de nomes como Edward Steichen, Gertude Käsebier, Robert Demachy, Constant Puyo, Alvin Langdon Coburn, F. Holland Day, James Craig Annan, Frederick H. Evans, Heinrich Kühn, Clarence H. White, Adolph de Meyer, além do já referido Alfred Stieglitz, entre outros, cujas práticas de retrato se destacaram não apenas em espaços de exposição, mas em publicações como a revista *Camera Work* (1903-1917).[263]

Como se a Fotografia se quisesse redimir do "pecado original" – o de ter provocado a morte da pintura – o Pictorialismo renova a eterna relação entre Pintura e Fotografia. Trata-se de uma relação concorrente que leva a Fotografia não a imitar a Pintura mas a elevar-se ao seu nível e a reivindicar o mesmo prestígio. É o grande projecto do Pictorialismo: considerar a Fotografia como uma das Belas-Artes. As origens do termo "Pictorialista" confirmam a natureza do seu projecto. Deriva da expressão inglesa "pictorial photography" no qual "pictorial" é um qualificativo que vem do termo "picture" que significa "imagem" e não "pintura" que a língua inglesa traduz por "painting". Pretendiam fazer conhecer a fotografia como uma imagem entre outras imagens. Mas este projecto e suas implicações estéticas movem-se através de um motor sócio-económico cujo papel é significativo na instalação e organização do movimento pictorialista.

[263] *Camera Work* foi uma revista de fotografia publicada por Alfred Stieglitz entre 1903 e 1917. Tinha como principal próposito editorial o de procurar o reconhecimento da fotografia como uma arte. Apresentou nas suas páginas importantes textos sobre fotografia (e outros media) e fotogravuras, gomas bicromatadas, além de outros processos alternativos, realizados pelos maiores fotógrafos desse periodo, em impressões de grande qualidade.

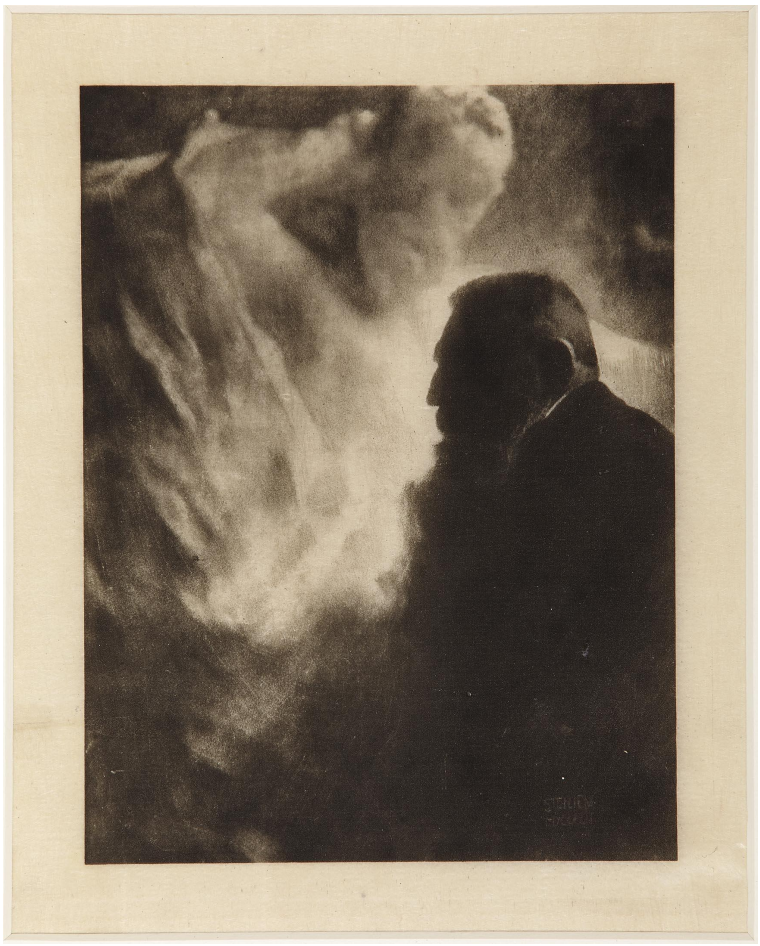


Fig. 30 - Edward Steichen, *Rodin*, c. 1902-03, fotogravura, in *Camera Work*, nº2, Abril de 1903

Para encontrar uma rentabilidade perdida com a crise económica, o comércio das imagens fotográficas devia mudar de mercado. Se os fotógrafos amadores tinham poucos recursos e o seu desejo de ver a fotografia oficialmente reconhecida era sincero, não ignoravam, contudo, que tal supunha a sua integração no mercado da arte e, logo, no sistema das Belas-Artes. Para lá dos objectivos particulares de cada fotógrafo, o movimento pictorialista era inseparável dos interesses financeiros e sociais que se exprimiam por intermédio das suas estruturas administrativas, dos seus embaixadores, advogados e jornalistas, mecenas e, obviamente, os múltiplos produtores de imagens. Forma-se um novo e promissor mercado.

O Photo Club de Paris organiza o seu primeiro Salão na galeria Durand-Ruel, que dera a conhecer os impressionistas. Era frequentado sobretudo por fotógrafos amadores. Ali circulavam provas de tiragem limitada, obras de Demachy, Puyo, Bergeon, Le Bègue e outros. Em Nova Iorque, o preço médio de uma prova de Steichen, vendida por Stieglitz, aproximava-se dos 50 ou 60 dólares.[264]

[264] Rosenblum, N., *op. cit.*, pp.320-330.



Fig. 31 - Edward Steichen, *Henri Matisse*, 1909, fotogravura, in *Camera Work* nº 42-43, 1913

Concorrer com as artes gráficas ou pictóricas no seio do sistema das Belas-Artes exigia envolver a fotografia no contexto cultural e filosófico.

Cita-se a estética de Kant ou de Bergson, as críticas de John Ruskin. Evocam-se Vélasquez, Delacroix, Constable, Rousseau, Corot ou Millet, os pré-rafaelitas ou os impressionistas e, sobretudo, o muito venerado James Whistler. Inspirados pela corrente simbolista, os fotógrafos pictorialistas no início do século XX adicionariam aos figurinos o tratamento pigmentado da impressão fotográfica cuja aparência se junta á do desenho ou da gravura, e conseguia retirar ao quadro vivo toda a realidade para o transformar no que Michel Foucault designou como "imagem andrógina".[265] (Motta, 2006, P.346)

Estes fotógrafos souberam jogar com total liberdade esse gosto da reconstituição, no artifício que admite a sua natureza e revela na inactualidade a sua condição de representação.

[265] Foucault, M. (2006). A Pintura Fotogénica. In Motta, M. B. da (org.), *Michel Foucault: Literatura e Pintura, Música e Cinema.* Rio de Janeiro e São Paulo: Forense Universitária, p.346.



Fig. 32 - Robert Demachy, *Severity*, 1903, impressão *halftone*, in *Camera Work*, nº 5, Janeiro de 1904

As suas propostas teriam eco numa ampla diversidade de fotógrafos que iriam realizar poderosos exemplos de retrato encenado, estabelendo diversas relações entre a fotografia, o cinema e as artes plásticas, contribuindo, deste modo, para o debate sobre um conjunto de questões em torno da representação visual da identidade na arte contemporânea.

## 3.2 - AS VANGUARDAS HISTÓRICAS E O RETRATO FOTOGRÁFICO

### 3.2.1 - Dinamismo e fragmentação: Cubismo, Futurismo e Dadaísmo

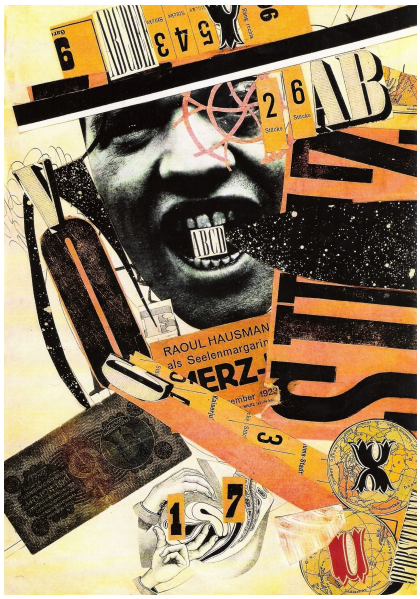



Fig. 33 - Raoul Hausmann, *ABCD (Self-portrait)*, 1923-24

No início do século XX o gradual reconhecimento da fotografia pelos movimentos de vanguarda europeus como meio de expressão plástica levaria a novas explorações do potencial estético do retrato, materializadas em propostas formais bastante diversificadas. O papel precursor de Alfred Stieglitz na transição entre o Pictorialismo e a Fotografia Directa, nomeadamente o trabalho que desenvolveu com a *Camera Work* e a *291*, abrindo novas perspectivas para a legitimação da fotografia no espaço discursivo da arte[266], assim como os primeiros passos experimentais de fotógrafos e artistas até ao final da Primeira Guerra anunciavam já o avento de tempos modernos. Confrontados com os novos valores do mundo industrial, com os desafios da vanguarda relativamente aos modos de representação estabelecidos, aliados à consciência cada vez mais acentuada das potencialidades e limitações da fotografia, vários autores a partir da década de 1920 procuraram reavaliar papel deste medium, através de novas atitudes marcadas pela

[266] A estratégia de legitimação da fotografia de Alfred Stieglitz levou a que este fomentasse, através da revista *Camera Work* e da galeria *291*, não só a apresentação de fotografias pictorialistas e modernas, como de pinturas de Matisse, Max Weber, Rousseau, Renoir, Cézanne, Manet, Picasso, Braque, Picabia, Giorgia O'Keefe, esculturas de Rodin ou de Brancusi, gravuras japonesas e arte negra. A organização, em 1908, da exposição de Matisse, que seria um grande escândalo e a presença continua destes artistas (e outras artes) nas páginas da publicação motivaria a demissão de vários fotógrafos do grupo e levaria a um enorme decréscimo de assinantes da revista, maioritariamente fotógrafos. Assim, graças à iniciativa de Stieglitz, muitos artistas expuseram pela primeira vez em terras americanas antes da grande mostra do *Armory Show* (1913) em Nova Iorque e depois S. Francisco e Boston, que apresentaria as contribuições mais relevantes da arte de vanguarda do momento.

exploração das qualidades inerentes ao meio fotográfico, que favoreceram uma ampla experimentação que ocorreria de modo mais incisivo no período entre Guerras.[267]

Um dos movimentos artísticos que no início deste novo século estabeleceu interacções profícuas com a fotografia foi o Cubismo. Pablo Picasso, Georges Braque e outros artistas, exploraram na sua pintura as possibilidades oferecidas por este *medium*: *cliché-verres*, colagens, auto-retratos, a combinação de fotografias com gravuras, etc. A partir do momento em que o Cubismo surgiu na Europa, por volta de 1907-08, as suas formas geométricas radicalmente estilizadas levaram os fotógrafos a imitar o que então lhes parecia ser a essência do modernismo. Essa tendência rapidamente evoluiu para um formalismo figurativo, no qual o corpo humano foi muitas vezes reduzido a formas geométricas, como nas pinturas cubistas, uma abordagem associada à escola de fotografia de Clarence H. White, onde, a partir de 1914, muitos professores e estudantes desenvolveram esse tipo de experiências fotográficas, frequentemente reproduzidas na revista *Photo-Graphic Art*.

Uma das fontes de inspiração iniciais na prática fotográfica das vanguardas foi a cronofotografia de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey. Estes estudos de decomposição do movimento realizados em finais do século XIX, cedo marcaram a fotografia produzida no contexto do Futurismo, um movimento artístico criado em 1909 por Filippo Tommaso Marinetti, seduzido pela nova era da máquina, pela velocidade, que o automóvel nesse momento representava.

Em 1913, Anton Giulio Bragalia apresentaria as suas teorias sobre este novo meio de expressão no seu manifesto *Fotodinamismo Futurista*, após experiências realizadas a partir de 1911. Anton e o seu irmão Arturo desejavam promover visualmente o movimento dinâmico do seu tempo através do meio fotográfico. Consequentemente, durante esse período realizaram imagens em que decompunham o movimento dentro de um campo contínuo de desmaterialização da forma, no qual a figura humana estava frequentemente presente. Segundo Rachel Barth, a sua intenção era a de "produzir imagens profundamente emocionais do movimento dinâmico moderno" que transmitissem "a essência espiritual de seres humanos, exteriorizada no processo do movimento físico. (Barth, 2013, p.iv)

Tais experiências resultaram em trabalhos como *L'inchino* [*A vénia*] (1911), *Cambiando Positura* [*Mudando de Posição*] (1911), *L'uomo che si leva* [*O homem que se ergue*] (1912), *Il*

[267] Enquanto o Pictorialismo adoptava estratégias operativas relacionadas com os códigos da Pintura, a Fotografia Directa (*Straight Photography*) defendia uma prática definida pelas características exclusivas do meio fotográfico. Se no continente americano o modernismo fotográfico defendia valores mais puristas (ex. grupo *f64*, que incluía fotógrafos como Edward Weston), na Europa (ex. Nova Visão) as práticas seriam mais experimentais, com recurso a manipulações diversas. Contudo, as posições variaram consoante os autores e, mesmo no percurso de um determinado fotógrafo, as práticas chegaram a alternar ou combinar alternativas técnicas, formais e temáticas opostas (definição/indefinição, *close-up*/grande angular, documento/arte, tradição/experimentação, etc).

*pittore futurista Giacomo Balla* (1912), *Ritratto polifisionomico di Boccioni* [*Retrato popolifisionómico de Boccioni*] (1913) e, posteriormente, *Ritratto fotodinamico di una donna* [*Retrato fotodinâmico de uma mulher*] (c. 1924) ou, ainda, *Ritratto polifisionomico* [*Retrato polifisionómico*] (1930).



Fig. 34 - Anton Giulio Bragalia & Arturo Bragalia, *L'inchino* [*A vénia*], 1911

As pesquisas dos irmãos Bragaglia, seriam patrocinadas por Marinetti, sendo bem recebidas nos círculos intelectuais e fotográficos europeus. Com efeito, o líder dos futuristas estava consciente do poder que tinham as imagens fotográficas e, como tal, distribuia os seus retratos pelos jornais e revistas, facto que muito contribuiu para dar a conhecer o seu trabalho e o do movimento que dirigia.

Os futuristas tentaram subverter a fotografia de retrato, produzindo também auto-retratos nos quais eram utilizados gestos e expressões faciais marcantes que expressavam toda uma extravagância teatralizada. Fortunato Depero era um destes artistas que provocavam o expectador, realizando várias "performances fotográficas" em frente à câmara. Para além disso desenhava sobre as fotografias e adicionava mensagens, letras e palavras.

Naquela que é considerada por muitos a segunda fase da fotografia Futurista (década de 1930), os protagonistas foram sobretudo Ivo Pannaggi, Vinicio Paladini, Giulio Parisol,

Mascero ou Guglielmo Sansoni ('Tato', que publicou com Marinetti o *Manifesto da Fotografia Futurista*, 1930). Este autores incorporaram técnicas de fotomontagem, dupla exposição, distorção óptica ou sobreexposição numa tentativa de apresentar a realidade de modos não convencionais, práticas que influenciariam outros fotógrafos nesse período.[268]




Fig. 35 - Guglielmo Sansoni (Tato), *Fotoritratto Futurista*, 1934

A obra de Marcel Duchamp *Nu descendo uma escada, nº2* (1912), em que os movimentos de uma única figura se repetem, é outro exemplo de um contacto com as experiências cronofotográficas de decomposição do movimento, de Muybdrige e de Marey. Esta pintura retrata o movimento mecanicista de uma figura nua, em planos sobrepostos, semelhante à acção de um filme. Apresenta elementos tanto da fragmentação e síntese cubista como do movimento e dinamismo futurista.[269]

[268] Consultar: Lista, G. (1979). *Fotografia e Futurismo*. Milão: Multhipla Edizioni.

[269] Nessa época, Duchamp leu o tratado filosófico de Max Stirner, *O Único e a sua Propriedade* (1844), obra que considerou um ponto de viragem no seu desenvolvimento artístico e intelectual. Neste tratado Stirner apresenta, por um lado, uma crítica radicalmente nominalista e individualista do cristianismo, nacionalismo e moralidade tradicional e, por outro, do humanismo, utilitarismo, liberalismo e grande parte do movimento socialista então florescente, defendendo antes a ideia de um egoísmo amoral (ainda que não inerentemente imoral ou anti-social).



Fig. 36 - Autor desconhecido, *Five-Way Portrait of Marcel Duchamp*, 1917

Ao longo do seu percurso artístico Marcel Duchamp reformulou os modos aceites de criação e representação da identidade. Em 1917, tendo recentemente chegado aos Estados Unidos, far-se-ia representar num "retrato múltiplo", conseguido graças a um espelho articulado, em que mostra não um, mas cinco Duchamps. Ao integrar este retrato num corpo de trabalho maior, Duchamp transformou uma imagem mecânica, feita por um fotógrafo anónimo, num auto-retrato que se tornou instável. *Five-Way Portrait of Marcel Duchamp* (1917) sugere o seu reconhecimento precoce da natureza multifacetada da identidade, algo que continuaria a explorar na sua arte. Fascinado pela maneira como os retratos moldam a identidade, Duchamp explorou este género, jogando com os seus códigos convencionais. Esta imagem, prefigura, assim, a criação de vários dos seus alter egos.[270]



Fig. 37 - Man Ray e Marcel Duchamp, *Rrose Sélavy*, 1921

Dos vários alter egos criados por Duchamp, Rrose Sélavy, é de longe o mais importante. O nome assemelha-se à palavra francesa *heuireusee* (feliz) e o sobrenome à expressão

[270] Prendergast, C. (2019). *Counterfactuals: Paths of the Might have Been*. Londres: Bloomsbury Academic, p.186.

francesa *c'est la vie* (é a vida), resultando na frase "feliz é a vida".[271] A primeira referência de Duchamp a esta figura foi em 1920, como signatária da sua obra *Fresh Widow*. Em 1921, "apareceu" [272] três vezes diante da câmara de Man Ray. Na sua terceira e última "aparição", Rrose usa o chapéu e o casaco de peles de Germaine Everling, a namorada de Francis Picabia e, posteriormente, a sua segunda esposa. As mãos de Everling, que também estão na fotografia e a impressão visivelmente retocada e suavizada por Duchamp, tornam a ilusão de feminilidade ainda mais credível, trazendo à mente as imagens de celebridades e modelos femininos que dominavam as páginas de publicações como a *Vanity Fair*.[273]

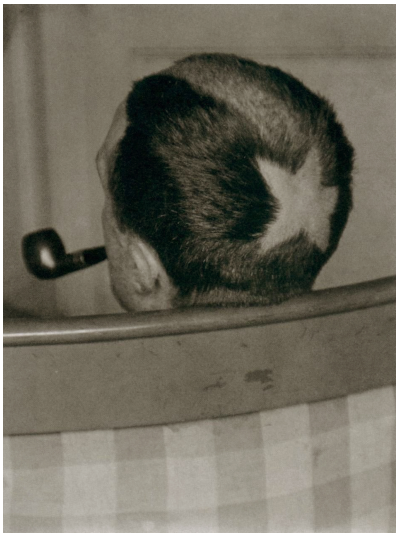


Fig. 38 - Man Ray e Marcel Duchamp, *Tonsure*, 1921

Noutro destes "auto-retratos", intitulado *Tonsure* (1921) Duchamp exibe um corte de cabelo não convencional, apresentando-se com uma estrela cadente rapada na cabeça. As motivações e circunstâncias que motivaram esta imagem permanecem obscuras, contudo, a tonsura historicamente serviu como um símbolo do celibato ou daquele que se retira da sociedade. No que diz respeito à estrela de cinco pontas, desde os tempos romanos foi designada "Rosa de Vênus". É associada à deusa do amor e símbolo do feminino. Desta forma, *Tonsure* é uma imagem que pode ser considerada um sinal externo das múltiplas e mutáveis facetas da identidade de Duchamp.

[271] Ou poderá ser ainda relativo à expressão *arroser la vie* (fazer um brinde à vida). Duchamp era um artista dotado de uma profunda ironia e tinha de uma paixão por trocadilhos. Rrose era, assim, uma espécie de transfiguração artística da personalidade real do artista.

[272] No duplo sentido: "aparição" (momento fugaz) e "aparência" volátil (identidade transitória).

[273] Goodyear, A. & Mcmanus, J. (eds.) (2014). *Aka Marcel Duchamp: Meditations on the Identities of an Artist*. Washington D.C.: Smithsonian Scholarly Press, pp.37-41.

*Wanted: $ 2,000 Reward* (1923) foi a última obra de arte que realizou antes de sair de Nova Iorque nesse ano para regressar a Paris. Duchamp baseou este trabalho num aviso falso destinado a turistas que encontrou num restaurante americano. Colou duas fotografias do seu rosto no poster e imprimiu outro nome aos já listados (o do seu recém-criado alter ego, Rrose Sélavy). Usou fotografias suas com uma estética de registo criminal para se apresentar como uma figura de muitos apelidos procurada por dirigir uma operação de jogo ilegal.




Fig. 39 e Fig. 40 - M. Duchamp, *Wanted: $ 2,000 Reward* (1923); *Monte Carlo Bond* (1924)

Em *Monte Carlo Bond* (1924) Duchamp aplicou sabão no cabelo e rosto, imitando o capacete alado de Mercúrio (o leve e rápido mensageiro dos deuses) e fazendo também referência à alquimia (através do par de elementos masculino [Duchamp] e feminino [associado ao elemento químico do mercúrio, um metal fluido que faz parte da classe dos metais de transição]). Colou esta imagem neste título bancário inventado por si, revelando, tal como no seu trabalho anterior, uma compreensão do poder de um retrato para dar credibilidade a um documento, mesmo quando o subverte.

A abordagem lúdica de Duchamp relativamente à auto-representação revela a centralidade do retrato na carreira de Duchamp, usado como uma ferramenta para cimentar amizades, desafiar hierarquias artísticas e construir uma identidade multifacetada. Os seus pseudónimos podem ser lidos também como um comentário sobre a falácia de romantizar a individualidade ou subjectividade do artista, tema que é também um subtexto relevante nos seus *ready-made*, entre os quais *The Fountain* [*A Fonte*] (1917), obra rejeitada pelo júri da Sociedade de Artistas Independentes de Nova Iorque por, segundo estes, não apresentar qualquer sinal de intervenção artística.[274]

[274] A este respeito o artista disse numa entrevista: "Pensamos que estamos a fazer algo inteiramente nosso e, um ano depois, olhamos para isso e vemos na verdade as origens de onde a nossa arte deriva, sem, contudo, o sabermos" [Tomkins, C. (2013). *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Nova Iorque: Artbook / D.A.P., p.49.]

As obras de Marcel Duchamp refletem a sua passagem por diversos movimentos de vanguarda cujas estratégias incluíram a utilização da fotografia como ferramenta artística, produzindo diversos exemplos de retrato fotográfico construído, distanciado de premissas documentalistas puras.[275]

É sobre as práticas de um destes movimentos, no contexto do qual Duchamp participou, que reflectiremos em seguida: o dadaísmo.

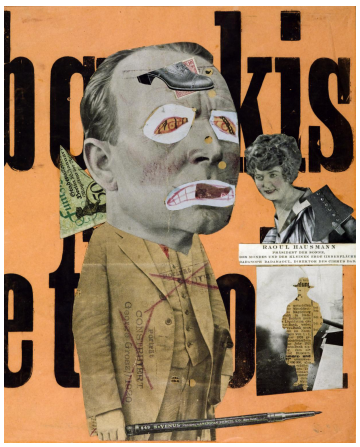


Fig. 41 - R. Hausmann, *O crítico de Arte*, 1919

Criado em 1916 em Zurique, o dadaísmo foi um movimento de vanguarda associado inicialmente ao *Cabaret Voltaire*, espaço artístico desta cidade. Surge como protesto contra "os interesses nacionalistas e colonialistas burgueses" que, segundo os dadaístas, eram a causa principal da Primeira Guerra Mundial, contra a "razão" e a "lógica" da sociedade capitalista que tinha criado este conflito e, ainda, contra "a conformidade cultural e intelectual" do seu tempo.[276] Consequentemente, rejeitaram essa ideologia valorizando a irracionalidade, o absurdo e o acaso através de práticas que envolveram artes visuais, literatura, poesia, teoria da arte, teatro e design gráfico.

[275] Note-se que Duchamp, a partir do momento em que o seu *Nú descendo a escada, nº2* gerou polémica no Salon des Indépendents (1912), em Paris, uma exposição dominada pelo movimento cubista (sendo o artista solicitado para retirar voluntariamente a sua pintura ou, alternativamente mudar o nome da obra e gerando depois a dúvida se deveria ser exposta no grupo cubista ou não) levou a que o artista decidisse que não faria mais parte de grupos. Daí que, tal como os seus alter egos, Duchamp faria sobretudo "aparições" (participações, de passagem) em diversos movimentos, envolvendo-se com os artistas que mais lhe pareceram próximos da sua sensibilidade em cada momento do seu percurso. *Nú descendo a escada, nº2* iria novamente gerar polémica, escandalizando os americanos no *Armory Show* (1913). Contudo, promoveria a venda de todas as suas obras nessa exposição, o que lhe permitiu financiar a sua saída de Paris para Nova Iorque, em 1915, onde se envolveria no contexto do Dadaismo Americano. Regressa a Paris em 1923. A partir de meados de 1930 colabora pontualmente com alguns artistas surrealistas sem, contudo, aderir a esse movimento, apesar das incursões de André Breton para que o fizesse. Contudo, participará na organização da *Exposição Internacional Surrealista* (1938), em Paris, e será responsável pelo design expositivo da mostra *First Papers of Surrealism* (1942), em Nova Iorque. Será ainda membro do conselho editorial da revista *View* (1940-47), que deu a conhecer o Surrealismo ao público americano, e também editor da revista surrealista *VVV* (1942-44), ambas publicações nova-iorquinas.

[276] Richter, H. (1965). *Dada: Art and Anti-Art*. Londres: Thames and Hudson, p.15.

Berlim, Colónia, Hannover e Paris serão também focos importantes na acção deste movimento. Nova Iorque, como já referimos anteriormente, será também um centro marcado pelas práticas dadaístas, como as de Duchamp, entre outros, apresentando, apesar de tudo, um tom menos sério do que o dadaísmo europeu. Não sendo um empreendimento artístico particularmente organizado, o dadaísmo americano teria, no entanto, uma relevância que concorre com os principais centros dadaístas europeus.[277]

Algumas figuras que passaram por este movimento, além de Duchamp e Man Ray, foram Francis Picabia, Hugo Ball, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Richard Huelsenbeck, Max Ernst, Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp, Hans Richter, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Hoch, John Heartfield, Johannes Baader, André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Éluard, Marcel Janco, Otto Dix, Theo van Doesburg, entre outros.

Os círculos de vanguarda ligados aos vários contextos artísticos dadaístas tinham pleno conhecimento dos desenvolvimentos cubistas e futuristas do período pré-guerra. Tinham visto as obras destes artistas e, inclusivamente, participado em exposições onde os trabalhos representativos destes movimentos tinham sido apresentados, fora de França e em Itália, nomeadamente nas *Galerie Der Sturm*, em Berlim (1912), nas *Galerias Dalmau*, em Barcelona (1912), no *Armory Show*, em Nova York (1913), na *SVU Mánes*, em Praga (1914), em exposições do *Bubnovyi Valet*, em Moscovo ou no *De Moderne Kunstkring* (de 1911 a 1915), entre outras. O dadaísmo combinaria posteriormente essas abordagens, onde se incluem vários exemplos de práticas fotográficas envolvendo o uso do retrato com diversos objectivos, no âmbito do questionamento do *status quo* do seu tempo.[278]

Um dos processos a que os dadaístas recorreram para materializar o seu “anti-programa” artístico foi a fotomontagem. Muitos dos primeiros exemplos desse processo consistiam em elementos fotografados sobrepostos a aquarelas, uma combinação que George Grosz realizava já por volta de 1915. Contudo, seria no ano seguinte que John Heartfield e Grosz experimentariam uma forma de arte posteriormente denominada "fotomontagem".

Este processo tinha antecedentes. As fotomontagens vitorianas (então designadas impressões de combinação) *Two Ways of Life* (1857), de Oscar Rejlander, e *Fading Away* (1858), de Henry Peach Robinson, são dois exemplos iniciais dessa prática. Já no final da era vitoriana e, depois, no início do século XX, os cartões-postais eram realizados por um processo de fotomontagem, remetendo para diversas temáticas fantasiosas. O ponto alto de sua popularidade surgiu, no entanto, durante a Primeira Guerra Mundial, quando foram

[277] Hopkins, D. (ed.) (2016). *A Companion to Dada and Surrealism*. West Sussex: John Wiley & Sons, p.83.

[278] Le Bon, L. (2005). *Dada*. Paris: Centre Pompidou, p.212.

produzidos cartões postais que apresentavam montagens com soldados nas mais diversas situações, incluindo com as suas famílias. Contudo, não tinham quaisquer ambições artísticas.




Fig. 42 - John Heartfield, capa do livro de K. Tucholsky, *Deutschland, Deutschland, über alles*, 1929

Seria através da obra de artistas como John Heartfield e George Grosz que a prática da fotomontagem passaria a assumir um verdadeiro posicionamento artístico. A respeito da criação deste processo Grosz diz- nos:

*Quando John Heartfield e eu inventamos a fotomontagem no meu estúdio na zona sul às cinco horas da manhã de um mês de maio de 1916, nenhum de nós tinha qualquer noção das suas grandes possibilidades, nem o caminho espinhoso, mas bem-sucedido, que iria percorrer. Como tantas vezes acontece na vida, encontrámos um filão de ouro sem saber.* (King, 2015, p.13)

Heartfield, Grosz e outros membros do grupo Dada berlinense (1916-1920) foram fundamentais na transformação da fotomontagem numa forma de arte moderna. O termo tornar-se-ia amplamente conhecido no final da Primeira Guerra Mundial.

Heartfield usou a fotomontagem extensivamente nas suas inovadores capas de livros para a editora Malik, revolucionando o seu visual. Seria, por exemplo, o primeiro a usar este processo para, entre a capa do livro e a sua contracapa, contar uma "história". Criou retratos com um cariz frequentemente crítico, recorrendo a fotomontagens, nas quais, para além de imagens usava uma tipografia inovadora para aumentar o efeito persuasivo.

Entre 1930 a 1938, Heartfield usou este processo como arma contra o fascismo. As suas imagens surgiam nas ruas, por toda a cidade de Berlim, sendo amplamente divulgadas na revista *AIZ* e em outras publicações. Viveu em Berlim até Abril de 1933, quando fugiu para a ex-Checoslováquia, depois de ter sido alvo de uma tentativa de assassinato pelas SS. Continuaria a produzir arte antifascista nesse país até 1938.



Fig. 43 - Hannah Höch, *A Bela Rapariga*, 1920

Outra das artistas que recorreu ao processo da fotomontagem foi Hannah Höch. O seu envolvimento com os dadaístas berlinenses começou em 1917, após conhecer Raoul Hausmann, com quem iniciaria uma relação durante os anos seguintes.

Em 1918 começou a experimentar este processo no contexto do desenvolvimento de padrões de roupa, bordados, rendas e trabalhos manuais para as publicações *Die Dame* (A Dama) e *Die Praktische Berlinerin* (As Berlinenses Práticas), pertencentes a uma das maiores editoras alemãs desse período, a *Ullstein*, onde trabalhou entre 1916 e 1926.

Höch, a única mulher do grupo de Berlim, era auto-suficiente, tinha uma apresentação masculina e era bissexual. Frequentemente abordava temas relativos à "Nova Mulher", livre para votar, para desfrutar de encontros sexuais ocasionais, inclusivamente por sua iniciativa, para além de ser também financeiramente livre.

As suas fotomontagens apresentavam "o caos e a combustão da cultura visual de Berlim a partir de uma perspectiva particularmente feminina". (Makholm, 1997, p.20) Remetiam-se para a dicotomia que existia no conceito desta "Nova Mulher", enérgica, profissional e andrógina, que estava pronta para assumir o seu lugar num estatuto de igualdade de género. Contudo, o seu interesse pelo tópico centrava-se no modo como esta dicotomia era estruturada, bem como em quem estruturava os papéis sociais. A androginia, a alternância de género e o discurso político, nomeadamente o modo como a sociedade constrói a mulher, seriam alguns dos temas das fotomontagens de Höch, as quais "caricaturaram o pretenso socialismo da nova república e ligaram a libertação feminina à revolução política esquerdista".[279] (Boswell, Makela, & Lanchner, 1996, p.62 e Lavin, 1990, p.66)

O período em que trabalhou na editora Ullstein fez com que tomasse consciência da diferença entre as mulheres retratadas nos media e a sua condição real. Muitas das suas obras eram críticas irónicas à indústria de beleza da época, que ganhava um impulso significativo nos *mass media* através do crescente domínio da moda e da publicidade. Höch criticava, por exemplo, o casamento, muitas vezes apresentando noivas como manequins e crianças, refletindo a ideia da mulher como alguém incompleto, com pouco controlo sobre a sua vida.[280] O desmembramento e remontagem de imagens provenientes da cultura popular, combinaram bem com a sua obra, que acrescentou uma nota ironicamente feminista à filosofia dadaísta de desdém para com a sociedade burguesa. O facto das imagens usadas nas suas obras serem retiradas de jornais e revistas desse período validaram as suas mensagens. Opondo-se às hierarquias de género, as suas fotomontagens foram inovadoras no periodo em que Höch as criou, sendo ainda hoje pertinentes no âmbito de diversos contextos sócio-culturais e geográficos.

Outro dos pioneiros da fotomontagem foi Raoul Hausmann, membro do grupo Dada berlinense. Tal como a sua companheira Hannah Höch Hausmann elaborou diversos retratos construídos que remetiam criticamente para a sociedade do seu tempo. Em 1912, depois de ver pinturas expressionistas na galeria *Der Sturm*, de Herwarth Walden, Hausmann começaria a produzir gravuras de carácter expressionista. Entretanto, torna-se redactor da revista de Walden (com o mesmo nome da galeria), publicação que seria um meio de apresentação dos seus primeiros textos, sobre arte e política, de carácter bastante polémico.

---

[279] Makela, M. (1996). By Design: The Early Work of Hannah Höch in Context. In Boswell, P., Makela, M. & Lanchner, C. (eds.), *The photomontages of Hannah Höch*. Minneapolis: Walker Art Center, p.62; Lavin, M. (1990). Androgyny, Spectatorship, and the Weimar Photomontages of Hannah Höch. In *New German Critique*, nº51, Outono, p.66.

[280] Von Ankum, K. (ed.) (1997). *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*. Berkeley: University of California Press, p.120.

Nesse contexto conheceria vários artistas que iriam fazer parte do dadaísmo berlinense, entre as quais Höch. Do seu círculo relacional fariam ainda parte outras figuras que se tornariam importantes influências no seu percurso a partir de 1916: o psicanalista Otto Gross, que acreditava que a psicanálise era a preparação para a revolução, o escritor anarquista Franz Jung ou os artistas Hans Richter e Emmy Hennings, para além de vários membros da revista *Die Aktion*, que, tal como a *Der Sturm* e o jornal anarquista *Die Freie Straße*, publicaram numerosos artigos seus.[281] Em 1917, Hausmann fazia já parte de um grupo de jovens artistas que começaram a formar o núcleo principal do Dada berlinense.

Richard Huelsenbeck, um jovem de 24 anos recém-chegado de Zurique, onde tinha sido criado o dadaísmo no ano anterior, proferiu o seu "Primeiro Discurso do Dada na Alemanha", em 22 de Janeiro de 1918, na galeria de arte *Kurfürstendamm Berlin*. Ao longo das semanas seguintes, Hausmann, Huelsenbeck, Grosz, Heartfield, Höch, Jung, Walter Mehring e Baader criaram o Clube Dada.

O primeiro evento encenado, realizado a 12 de Abril de 1918, foi uma noite de performances, poesia e palestras contra o pano de fundo de uma retrospectiva de pinturas de Lovis Corinth. Entre os colaboradores, Huelsenbeck recitou o *Manifesto Dada*, Grosz improvisou uma dança num ritmo sincopado em homenagem ao Jazz, enquanto Hausmann terminou a noite gritando o seu manifesto *O novo material na Pintura*, perante uma tumultuosa plateia.

Esta procura de novos materiais para pintura deu frutos no mesmo ano, quando Hausmann e Höch passavam férias no Mar Báltico. O quarto em que estavam hospedados tinha pendurado na parede um retrato com soldados, no qual o dono da hospedaria tinha colado cinco rostos do seu filho. Essa imagem surpreendeu-os e sugeriu uma nova direcção no seu trabalho artístico - a fotomontagem:

*Foi como como um raio: eu vi-o instantaneamente – podiamos fazer imagens montadas integralmente a partir de fotografias recortadas. De volta a Berlim, em Setembro, comecei a concretizar essa nova visão e usei fotografias de imprensa e de cinema.*[282] (Dickerman, 2006, p.90)

Esta técnica, mais associada ao Dada berlinense, teria uma influência crucial em Kurt Schwitters. No seu artigo "Definição de Fotomontagem", Hausmann parece determinar o poder deste processo artístico:

[281] Dickerman, L. (2006). *Dada*. Washington/ Nova Iorque: National Gallery of Art / D.A.P., p.472.

[282] Comentário de Hausmann, em 1958.

*o seu contraste de estrutura e dimensão, irregular contra suave, vista aérea contra close-up, perspectiva contra superfície plana, a máxima flexibilidade técnica e a mais lúcida. A dialéctica formal é igualmente possível [...] A capacidade de gerir os contrastes mais marcantes, a obtenção de estados perfeitos de equilíbrio […] assegura ao medium um período de vida longo e ricamente produtivo.*[283] (Richter, 1965, p.116)

As suas fotomontagens foram algumas das mais artísticas do período inicial do Dada, demonstrando a sua personalidade um tanto selvagem e livre. Nunca seria um purista em nenhum sentido do termo, daí que muitas vezes combinava vários media, usando extensivamente tinta em alguns de seus melhores trabalhos. Hausmann desenvolveu a fotomontagem como uma ferramenta de sátira e protesto político.

Em *O crítico de arte* (1919), usa imagens recortadas de revistas, entre as quais um fragmento de uma nota alemã atrás do pescoço do crítico, que sugere que este é controlado pelas forças capitalistas. As palavras no fundo fazem parte de um cartaz com um poema feito por Hausmann para ser colado nas paredes de Berlim.

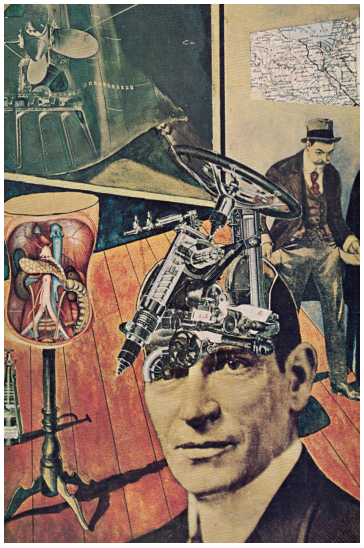


Fig. 44 - Raoul Hausmann, *Tatlin em Casa*, 1920

Outra obra, intitulada *Tatlin em Casa* (1920), remete para um "pensamento mecânico" e não para a representação real de Vladimir Tatlin, uma das figuras mais importantes da vanguarda russa, um artista-chave e arquitecto do movimento construtivista. Remete antes para as ideas e práticas de Tatlin, conhecido pelo seu ambicioso e utópico projecto

[283] Raoul Hausmann, “Definition of Photomontage”, citado em: Richter, H., *op. cit.*, p.116.

*Monumento à III Internacional*.[284] No ano em que Hausmann criava esta fotomontagem, Tatlin apresentava em Moscovo uma montagem (um modelo) do seu monumento, que nunca chegaria a ser construído. Em 1967, Hausmann comentaria esta imagem:

*Na Berlim de 1920 […] a vanguarda falava entusiasticamente sobre a tecnologia das máquinas, da qual tinham apenas uma vaga ideia. Um dia, folheava uma revista americana absolutamente distraído. De repente, o rosto de um homem desconhecido chamou-me à atenção e não sei porque fiz automaticamente a associação entre este e Tatlin […] Mas acima de tudo, queria fazer a imagem de um homem que não tinha nada na cabeça além de máquinas, cilindros e motores, freios e volantes de carros. Este homem devia estar a pensar numa grande máquina. Procurei por isso nas minhas fotografias e encontrei a popa de um navio com uma enorme hélice. Coloquei-o na parede de trás. Será que este homem não queria também ser um viajante? Aqui está o mapa da Pomerânia na parede esquerda.*[285] (Crockett, 1999, p.47)

Deste modo, Hausmann constrói uma identidade imaginada, através de uma figura casualmente encontrada (um anónimo), que relaciona com Tatlin (um construtor) mas também com outra figura diferente deste (um viajante).

Apesar deste tipo de proposta, que poderíamos definir como a de um artista, Hausmann afirmava que não pretendia sê-lo: a abordagem filosófica que designava como Dadasofia e que remetia para o campo da arte, significava uma "recusa em desempenhar o papel de artista", considerando ser antes um 'engenheiro' cuja prática era ligada à 'construção'. Hausmann referia a este respeito que "todas as artes e as suas técnicas precisavam de uma mudança fundamental e revolucionária, a fim de permanecerem em contacto com a vida do seu tempo."[286] (Lippard, 1971, p.64) A fotomontagem era, para este dadaísta, esse relâmpago fundador de uma nova estética, capaz de destruir e construir algo novo.[287]

[284] O *Monumento à Terceira Internacional* estava previsto ser construído em Petrogrado, segundo os planos originais de Tatlin, depois da Revolução de Outubro de 1917, como monumento e sede da Terceira Internacional (1919-1943), uma organização internacional fundada por Vladimir Lenine e pelo PCUS (bolchevique), em Março de 1919, para reunir os partidos comunistas de diferentes países. Tinha como propósito, conforme os seus primeiros estatutos, "lutar pela superação do capitalismo, o estabelecimento da ditadura do proletariado e da República Internacional dos Sovietes, a completa abolição das classes e a realização do socialismo, como uma transição para a sociedade comunista, recorrendo, para tal, a todos os meios disponíveis, inclusive armados, para derrubar a burguesia internacional." [Fisher, H. H. (1955). *The Communist Revolution: An Outline of Strategy and Tactics*. Califórnia: Stanford University Press, p.13].

[285] Hausmann citado em: Crockett, D. (1999). *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918-1924*. Pensilvânia: Penn State University Press, p.47.

[286] Raoul Hausmann, palestra proferida na exposição *Fotomontagem*, apresentada no Museu de Artes e Ofícios de Berlim, em 1931. Reproduzido por Lippard e originalmente publicado em Hausmann, R. (1958). Peinture nouvelle et photmontage. In Hausmann, R., *Courrier Dada*. Paris: Terrain Vague.

[287] Esta atmosfera de radicais mudanças políticas, sociais e tecnológicas na Europa, incitou os dadaístas a irem além do prazer estético e tentar alterar *o status quo* através da inovação artística. Essa abordagem frequentemente implicava uma imaginação não convencional que definia o que a arte para os dadaístas poderia ser: uma anti-arte.

### 3.2.2 - A Nova Visão: Construtivismo e Bauhaus




Fig. 45 - Gustav Klutsis - *Não poderá haver qualquer movimento revolucionário sem uma teoria revolucionária*, cartaz, 1927

A mudança era o que também se pretendia com o Construtivismo, após a revolução russa de Outubro de 1917 e o fim da Primeira Guerra Mundial no ano seguinte. Na sequência de profundas convulsões sociais e económicas motivadas pelos recentes acontecimentos, esse novo movimento artístico tomou forma, expressamente focado em ajudar a construir uma sociedade sem classes através de uma nova abordagem revolucionária que exigia a dedicação e a reconciliação do trabalho manual e mental, através da fusão da arte com a tecnologia, usadas em beneficio da sociedade.

Muitos dos jovens artistas russos de vanguarda consideravam ser representantes desta nova sociedade e entendiam que suas actividades estavam ao serviço de uma nova ordem social. Consequentemente, criaram revistas, capas de livros, cartazes, cenários de teatro e de filmes, decorações de rua e materiais de propaganda para o novo estado russo. Muitos dos projetos realizados durante este período revelaram o ponto de vista totalmente independente da vanguarda russa.[288]

[288] Smith, S. (2017). *Russia in Revolution: An Empire in Crisis, 1890 to 1928*. Oxford: Oxford University Press, p.351.

Tal como o cinema, o teatro ou a poesia, que floresceram num breve, mas enérgico período, muitos artistas também estavam interessados em fotografia. A expressão mais duradoura dessa acção foi uma prática que combinava elementos pictóricos e estruturais amplamente diversificados: a fotomontagem. Os construtivistas, tal como o Dada, adoptaram este processo como um meio ideal para a expressão das suas intenções artísticas e políticas. As fotomontagens de Gustav Klutsis ''Cidade Dinâmica" e "A electrificação de todo o país" (1919-1920) são dois dos primeiros exemplos desta prática.

A fotomontagem russa tinha em comum com o Dada a junção de fotografias e de secções pintadas, embora fosse menos "destrutiva" do que a alemã. Muitas das fotomontagens construtivistas adoptavam frequentemente uma pose mais pedagógica, outras incluiam um discurso mais crítico, contudo, estavam bastante envolvidas num contexto de propaganda. Para além de Klutsis, vários fotógrafos desenvolveram estas práticas de fotomontagem durante as décadas de 1920 e 1930, entre eles Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Varvara Stepanova ou os irmãos Stenberg. Foram atraídos pela sua adaptabilidade para efeitos diversos, desde a crítica social e política à divulgação de eventos culturais, ou à promoção de empresas como a *Dobrolet*[289] (aviação) ou a *Mossel'prom* (industria agro-alimentar), especialmente porque poderiam ser reproduzidas em grandes quantidades, em cartazes, revistas ou jornais.



Fig. 46 - Alexander Rodchenko, contra-capa de livro: Vladimir Mayakovsky, *Conversas com um inspector de finanças sobre poesia*, 1926

[289] Rodchenko e Mayakovsky colaborariam em trabalhos publicitários desta companhia. O primeiro estava encarregue do design gráfico. O segundo produzia os textos promocionais.

Uma figura chave no desenvolvimento das novas práticas fotográficas seria Alexander Rodchenko. Este pintor, artista gráfico e fotógrafo, iria tornar-se um dos principais representantes da vanguarda russa.

No início da década de 1920 começa a experimentar a fotomontagem, apresentando algumas das suas melhores imagens segundo este processo no livro *Pro Eto* (1923), do poeta russo Vladimir Mayakovsky. Colaboraria em outros livros seus, como *Parizh* (1925), cuja capa é uma imagem realizada nesse ano no contexto da sua participação na Exposição de artes decorativas de Paris, onde esteve a representar o seus país. A mostra, realizada num pavilhão criado pelo arquitecto Konstantin Melnikov, apresentaria uma das fotomontagens mais conhecidas de Rodchenko: *Knigi* [Livros] (1924).




Fig. 47 - Alexander Rodchenko, *Knigi* [Livros], cartaz, 1924

Esta obra, que também ilustra o catálogo da exposição, intítulado *Section URSS*, apresenta uma rapariga numa imagem a preto e branco, montada à esquerda, numa composição dinâmica e multicolor onde predomina o vermelho. Trata-se de Lilya Brik, actriz e esposa do escritor e crítico literário Osip Brik, um dos membros mais importantes da escola formalista russa e o principal conselheiro literário de Mayakovsky.

O cartaz de Rodchenko, criado por encomenda de uma empresa estatal de edição russa (*Gosizdat*), para a sua secção de Leninegrado (*Lengiz*), como parte de um programa de combate à iliteracia, anunciava que livros sobre todos os ramos do conhecimento estariam disponíveis gratuitamente. Isto devia-se a que grande parte da população tinha pouca

escolaridade, consequentemente, este cartaz simples, com uma figura conhecida a veicular uma mensagem, tinha impacto. Assim, estamos simultaneamente perante um retrato de uma actriz, um retrato de uma ampla camada sociedade da sociedade russa num determinado momento da história e um retrato de uma intenção política subjacente à teoria e prática construtivistas.[290]

O interesse de Rodchenko pela fotografia era crescente, de tal forma que em 1927 abandonaria a pintura para se dedicar a este novo medium. As diversas fotomontagens e outras imagens dinâmicas presentes em revistas como a *Novy Lef* [Nova Esquerda] (1927-1928), que substituira a *LEF*[291], demonstravam uma alternância de processos de acordo as práticas correspondentes ao que veio a ser designado por Nova Visão.




Fig. 48 - à À esquerda: Alexander Rodchenko, *Osip Brik*, 1924, retrato para capa da revista *Lef* [Esquerda], 1923-25;
Fig. 49 - à direita: Alexander Rodchenko, "Leia / Novy Lef / Subscreva", anúncio da revista *Novy Lef* [Nova Esquerda], in revista *подписчик* [*Subscritor*], 1927

A partir da década de 1920, a fotografia europeia seria influenciada por transformações político-sociais e tecnológicas que afectavam toda a sociedade. Uma onda de mudanças radicais em todas as formas e medias e também uma rápida alteração dos modos e usos da fotografia, levou ao desenvolvimento de uma Nova Visão, marcada pela exploração paralela das qualidades inerentes do medium fotográfico. Adoptou-se uma posição que favorecia a

[290] Watten, B. (2003). *The Constructivist Moment*. Connecticut: Wesleyan University Press, pp.224-225.

[291] Os poetas Mayakovsky e Osip Brik fundaram a revista oficial construtivista *Lef* [Frente Esquerda das Artes, ou apenas, Esquerda] (1923-25), a que se seguiu a *Novy Lef* [Nova Esquerda] (1927-28), editada por Mayakovsky e Sergei Tretyakov.

experimentação: o uso da fotomontagem ou sobreposição de negativos, entre outros processos, num esforço para criar uma nova linguagem visual acessível a todos. É esse carácter experimental e didáctico que Rodchenko trouxe para a fotografia, através da sua consciência construtivista da forma, com um estilo que rejeitava uma perspectiva tradicional da fotografia, em favor de uma visão alterada da realidade.

Este modo de operar não era alcançado apenas por meio de fotomontagens e sobreposições mas também através de tomadas de vista com enquadramentos oblíquos, ascendentes e descendentes ou *close-ups*, também presentes no cinema russo de Serguei Eisenstein e Dziga Vertov, que se ajustavam à estética da época, correspondente a essa Nova Visão.



Fig. 50 - Alexander Rodchenko, *Jovem pioneiro*, 1928

Alexander Rodchenko afirmava que o modo como se fotografava era mais importante do que o que se fotografava. Num artigo para a revista *Novy Lef*, em 1928, disse que dadas as suas possibilidades, a fotografia devia preocupar-se em mostrar ao mundo diferentes pontos de vista, ensinar como olhar a partir de todos os lados.[292] Caracterizando as experiências de Rodchenko com múltiplas perspectivas, o crítico e cineasta Dziga Vertov, que muito influenciou Rodchenko, dizia mesmo que o fotógrafo apanhava a vida de surpresa com as suas imagens. Contudo, neste período, Rodchenko já não falava de "imagens" mas de "realizações", construções que muitas vezes serviam os fins da propaganda soviética.

Rodchenko seria membro fundador do grupo *Oktyabr* [Outubro] (1928-32). Nos anos seguintes trabalharia principalmente no jornal por si fundado com a sua esposa, Varvara Stepanova: *SSSR na Stroike* [URSS em Construção] (1930-41 e 1949), publicado também em versões inglesa e francesa. Rodchenko teria seguidores directos da sua prática fotográfica, tais como Boris Ignatovitch ou Arkadi Schajchet.

[292] Bolton, R. (1992). *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, p.87.

Outro importante protagonista desta Nova Visão russa foi El Lissitzky. Fotógrafo, pintor, escultor e designer gráfico, este criador multifacetado recorreu frequentemente à fotografia. Tal como Rodchenko, foi influenciado tanto pelo suprematismo do pintor russo Kasimir Malevich como por referências construtivistas e produtivistas. Promoveu um estilo que cruzou a abstração geométrica, recorrendo, entre outros processos, à fotomontagem e à dupla-exposição, visando criar um estado socialmente progressista na Rússia pós-revolucionária.

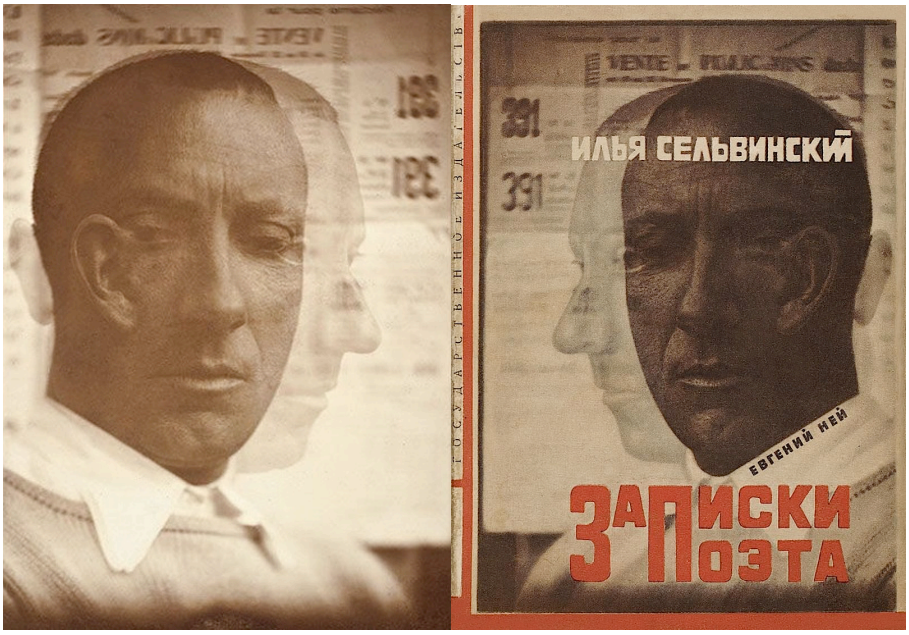



Fig. 51 e Fig. 52 - El Lissitzky, *Hans Arp*, fotografia, 1924, invertida na capa de livro de Ilya Selvinsky, *Notas de Poeta*, 1928

Trabalhou com Malevich no grupo artístico suprematista UNOVIS (1919-22), criado em Vitebsk com o objectivo de explorar novas teorias e práticas artísticas. Na denominada "Escola de artes do Povo", criada por Chagall em 1918, Lissitzky ensinaria artes gráficas, técnicas de impressão e arquitectura. Nesse período desenvolveria uma variante suprematista própria, os *Proun*, que definia como "a estação onde mudamos da pintura para a arquitectura"[293] (Lissitzky-Küppers, 1967, pp.344-345), ou seja, o momento do seu percurso em que o artista abandonava as dimensões limitadas da pintura para se envolver com a tridimensionalidade da arquitectura. Este caminho estava a ser percorrido por muitos artistas e, a determinada altura, à medida em que os ideais produtivistas começaram a ganhar ênfase, implicou mesmo uma substituição da pintura por práticas consideradas mais aptas à transformação da sociedade, tais como a arquitectura, o design gráfico ou a

[293] El Lissitzky - "Proun. Nicht Weltvisionen, sondern – Weltrealität" (1920), in Lissitzky-Küppers, S. (ed.) (1967). *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresden: Verlag derKunst, pp.344-345.

fotografia, entre outras práticas artísticas. No início da década de 1920, Lissitzky estava já interessado na exploração do medium fotográfico, considerando-o uma ferramenta fundamental para explorar a visão.

Em 1921 viajou para o exterior como embaixador cultural em Weimar, trabalhando e influenciando figuras importantes de outros movimentos artísticos (como a *Bauhaus* ou o *De Stijl*) durante a sua estadia na fora da Rússia (até 1925). Nessas viagens conheceu Kurt Schwitters, László Moholy-Nagy, Lucia Moholy, Hannah Hoch, Raoul Hausmann e Hans Richter, aos quais transmitiu os princípios construtivistas de desmaterialização, dimensionalidade espacial, desenho geométrico e zelo experimental, especialmente a Moholy-Nagy e Schwitters. Por sua vez, estes familiarizaram-no com as suas fotografias, fotomontagens, colagens Dada, fotogramas, filmes e poemas abstractos e experimentais, que muito influenciaram as suas práticas, abrindo o leque de possibilidades formais da sua obra à fotografia, nomeadamente à fotomontagem ou à sobreposição de imagens numa mesma fotografia.

De facto, Lissitzky tornou-se-ia um importante portador de novas ideias, através de palestras em Weimar e Düsseldorf ou no apoio na organização de exposições, como a *Erste russische Kunstausstellung* (1922), a primeira mostra desse tipo a ser realizada fora da URSS, apresentada em Berlim. Dali seguiria para Amsterdão na primavera de 1923 e depois para Haia, onde começou a experimentar a fotografia com Vilmos Huszár, um dos fundadores do *De Stijl*. Em seguida desloca-se a Hannover, onde se encontrou com o dadaísta Kurt Schwitters, continuando a fotografar. Contudo, em Outubro de 1923, depois de dois anos de trabalho intensivo, desenvolveu uma tuberculose pulmonar que o levou a um internamento em Fevereiro do ano seguinte num sanatório em Locarno, na Suiça. Nesse período realizaria uma das suas obras mais emblemáticas: a fotomontagem *O Construtor* (1924).

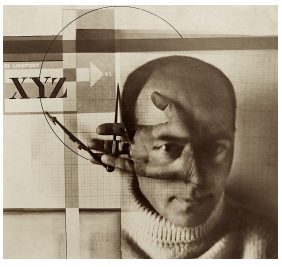



Fig. 53 - El Lissitzky, *O Construtor*, 1924

Trata-se de um auto-retrato. Para além de uma fotografia do seu rosto, faixas geométricas, os caracteres XYZ e uma seta apontando para si, apresenta um compasso numa mão a traçar um circulo (um mundo), aliás, sobreposto sobre a sua figura e os demais elementos gráficos.

Trata-se de um retrato do seu universo, de uma figura em construção, num país em construção. Esta imagem projecta a sua identidade como judeu, os seus diversos interesses artísticos e as suas motivações políticas e sociais.[294]

Voltando alguns anos atrás, já em *Had gadya* [Uma Criança] (1919), livro em que Lissitzky ilustra uma canção tradicional judaica do período pascal, o artista apresentava um dispositivo tipográfico no qual integrava uma mão. Nos desenhos presentes na página final deste livro, Lissitzky referia-se à poderosa "mão de Deus" que matava o anjo da morte, o qual usava a coroa do czar. Esta representação liga a redenção dos judeus à vitória dos bolcheviques na Revolução Russa. Uma visão alternativa afirma que o artista estava desconfiado da internacionalização bolchevique, que levaria à destruição da cultura judaica tradicional.[295] Estas preocupações, interesses e motivações levariam a que Lissitzky incluísse as representações visuais da mão de Deus (o Construtor do seu mundo) em numerosas obras ao longo do seu percurso artístico, tal como podemos constatar nesta fotografia.




Fig. 54 - El Lissizky, *Kurt Schwitters*, 1924

Outra imagem desse período é *Kurt Schwitters* (1924), um retrato deste artista dadaísta com quem Lissitzky tinha estabelecido profíquas relações em Hannover no ano anterior. A ligação entre Schwitters e Lissitzky prosseguia, no período em que o artista russo se encontrava no sanatório. Trocavam frequentemente correspondência, a qual originou, inclusivamente, a publicação de algumas das ideias discutidas entre ambos, na revista *Merz*, de Schwitters.

Este retrato, densamente simbólico e construído em camadas, resultante da aplicação de uma série técnicas que Lissitzky, entretanto, já dominava, apresenta uma organização formal complexa. O artista russo recorreu a dois negativos de vidro, com retratos que tinha realizado de Schwitters a falar em frente a um cartaz da revista *Merz*, quando esteve com o artista alemão em Hannover. Fez uma prova de contacto em papel de gelatina de prata

[294] Marien, M. W., *op. cit.*, p.243.

[295] Margolin, V. (2000). Had Gadya Suite, 1919. In Herskowitz, S. & Goldstein, G., *Major Intersections*. Nova Iorque: Yeshiva University Museum, p.34.

sobrepondo as duas imagens. Para tal, protegeu algumas áreas e colocou máscaras de papel para cobrir outras. A duplicação do rosto de Shwitters parece implicar movimento, uma duração temporal geralmente associada ao filme.

Como Schwitters era um poeta e um brilhante conversador e na época das fotografias estava a realizar a sua surpreendente *Ursonata* (1922-1932), uma composição de sons sem palavras, Lissitzky colocou texto ao seu redor para "dar voz" ao seu retratado, usando as palavras do artista e páginas de um manual de fotografia. Além disso, imprimiu também a imagem de um papagaio, colocando-o na boca de Schwitters. Deste modo, Lissitzky tornou evidente o notável virtuosismo desde dadaísta com palavras tão visíveis quanto as inovações tipográficas e artísticas que Schwitters publicou na sua revista *Merz*. Esta imagem, que mais parece um filme realizado em plano fixo, não é apenas o retrato de Schwitters e do seu dinamismo artístico, é também um retrato indirecto de Lissitzky e da sua evolução artística ligada à fotografia, em meados da década de 1920.

Lissitzky fez outro retrato similar ao dadaísta *Hans Arp*, sobreposto à sua revista *391*, quando trabalhava com este artista no livro *Os ismos da arte, 1914-1924* (1925)[296], usando a fotografia na capa de outra publicação, de Ilya Selvinky, intítulada *Notas de Poeta* (1928).

Em 1925, depois de ver negado o pedido de renovação do seu visto na Suiça, regressou a Moscovo e começou a leccionar na *VKhUTEMAS*, escola estatal de arte e técnica de Moscovo. No ano seguinte deslocou-se à Alemanha, onde projetou uma sala de exposições para a *Internationale Kunstausstellung*, tal como o *Espaço de arte construtivista* e o *Gabinete Abstrato*. De regresso à URSS, participou numa das mostras mais notáveis desse período, a *Exposição Poligráfica de Toda a União* (1927), realizada em Moscovo, liderando a equipa de design da mostra "fotografia e fotomecânica" (ou seja, fotomontagem).[297]

Uma das suas maiores fotomontagens foi o friso fotográfico para o pavilhão soviético na feira de imprensa internacional *Pressa* (1928), realizada em Colónia, no contexto de um programa projectado por si, centrado no tema do cinema. Lissitzky propôs uma apresentação quase contínua de novas longas-metragens, filmes de propaganda e de animação pioneiros, em múltiplas telas (dentro do pavilhão e ao ar livre) e ainda diversas publicações alusivas ao tema com o seu mote "tudo se move, gira, tudo é movido através de energia". (Tolstoi, 2006, p.127)

Neste períodoLissitzky envolveu-se bastante na fotomontagem. Em 1930 criou, inclusivamente, uma imagem com este processo, a qual anunciava o nascimento do seu filho

[296] Lissitzky, E. & Arp, H. (1925). *Die Kunstismen / Les ismes de l'Art / The Isms of Art, 1914-1924*. Zurique: Eugen Rentsch Verlag; Selvinky, I. (1928). *Zapiski Poeta*. Moscovo: GIZ (capa).

[297] Tolstoi, V. (ed.) (2006). *Vystavochnye ansambli SSSR 1920-1930-e gody*. Moscovo: Galart, pp.57-58.

Jen. Este trabalho é considerado como mais um apoio, neste caso pessoal, às políticas da União Soviética, ao sobrepor uma imagem da criança sobre uma chaminé de fábrica, ligando o futuro de Jen ao progresso industrial do seu país.[298]

Nos anos seguintes, criou alguns dos seus trabalhos mais desafiadores em fotografia, sobretudo no campo editorial, em livros e outras publicações, onde expressava a ideia de criar arte com poder e propósito, arte que pudesse invocar mudanças.

Em 1941, ano da sua morte, realizaria o seu último trabalho: um cartaz de propaganda dos esforços da Rússia na Segunda Guerra Mundial.




Fig. 55 - Varvara Stepanova, *Estejam prontos!*, 1932

Outra figura relevante nas práticas construtivistas foi Varvara Stepanova. A sua obra inclui fotografia, pintura, artes gráficas, design de figurinos, cenografia e design têxtil. Na década de 1910 seria colega de Alexander Rodchenko na Escola de Arte de Kazan (tornando-se sua esposa mais tarde) e participaria no movimento futurista russo, produzindo poesia experimental (não-objetiva e *zaum*) em obras nas quais destruia a linguagem convencional para construir novos significados. Esteve representada na icónica *10ª Exposição Estatal Criatividade Não-Objetiva e Suprematista* (1919) e participaria nos debates do *INKhUK* (1920-21), instituto dedicado à cultura russa, indispensáveis para moldar a trajectória do Construtivismo.[299]

Após Vsevolod Meyerhold, considerado o director de teatro mais vanguardista da época, ver os seus trabalhos geométricos na exposição *5x5 = 25* (1921), contratou-a para criar figurinos e cenografia. Os seus mecanismos de palco para *Morte de Tarelkin* (1922) e *Terra revolvida*

[298] Perloff, N. et al. (2003). *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles, Califórnia: Getty Research Institute, p.27.

[299] Bowlt, J. (1998). *Varvara Stepanova: A Constructivist Life*. Londres: Thames and Hudson, p.31.

(1923) foram alguns dos primeiros exemplos de design construtivista para teatro. Também nessa década as suas realizações no campo do design têxtil tiveram grande sucesso (tal como as de Liubov Popova), sendo muitas delas produzidas em massa. Como outros construtivistas, Stepanova pretendia criar arte que fosse útil para a vida quotidiana soviética e, para tal, a fotografia revelou ser de importância fundamental no desenvolvimento do seu significativo trabalho artístico. Foram inúmeras as suas contribuições para as principais publicações nesse período, realizando fotomontagens para revistas como, por exemplo, a *Sovetskoe Foto* [Fotografia Soviética] (1926-42).[300]




Fig. 56 - Varvara Stepanova, capa da revista *Sovetskoe Foto* [*Fotografia Soviética*], Janeiro de 1927

Esta fotomontagem apresenta o retrato de um fotógrafo no acto de realização de uma imagem. O retratado usa patins e é representado numa pose dinâmica. As suas intenções de representação de movimento, de acção, são exemplificadas por outras contribuições para várias publicações, estabelendo ligações entre a fotografia e o cinema (por exemplo, na revista *Kino-Fot* [Cine-Foto] ou para o livro editado por Alexander Arossev, *Cinema Soviético* (1935), demonstrando a sua procura de acompanhar o ritmo da Rússia do seu tempo. Essas mudanças na sociedade soviética seriam também amplamente registadas na revista *URSS em Construção* (1933-41 e 1949), que editaria com Rodchenko ou, por exemplo, numa outra montagem, intitulada *Estejam prontos!* (1934), em que Stepanova recorreu a fotografias realizadas pelo seu companheiro, para realizar a composição. Nesta imagem o contexto é

[300] Para a qual criou, aliás, uma das capas visualmente mais apelativas desta publicação, no seu primeiro número de 1927.

colectivo. Trata-se de um ambiente festivo, com cornetas a tocar. Contudo a figura de uma jovem, destacada em primeiro plano e alinhada na direcção do instrumento musical, contrasta com as restantes imagens. Apresenta-se em reflexão a olhar para o horizonte. O título deste trabalho exclama a necessidade de todos se prepararem para o que aí vem, instalando a dúvida quanto ao futuro, após a ascensão de Estaline ao poder.[301]

Outros fotógrafos russos recorreram a este tipo de processos com base na fotografia. Contudo, devido a dificuldades tecnológicas no campo da impressão a cores, resultantes do contexto pós-revolucionário, optaram por desenhar sobre as chapas litográficas, embora tivessem por base a fotomontagem, a colagem e processos similares.

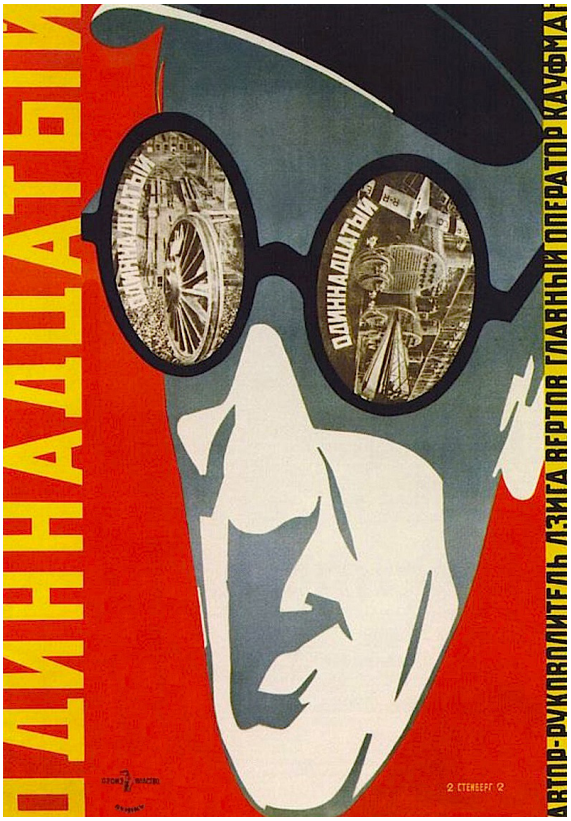



Fig. 57 - Irmãos Stenberg, cartaz do filme *O Décimo Primeiro Ano* (1928), dirigido por Dziga Vertov

Um desses exemplos é o cartaz dos irmãos Vladimir e Georgii Stenberg para o filme de Dziga Vertov *O Décimo Primeiro Ano* (1928). O título do filme deve-se ao facto de ter sido apresentado onze anos após a Revolução de Outubro (apesar da pretensão inicial, não concretizada, de o apresentar um ano antes). A ideia principal de Dziga Vertov era mostrar o progresso que o jovem Estado Soviético alcançara. A este respeito referiu numa das reuniões da *ARRK* [Associação de Trabalhadores do Cinema Revolucionário]:

[301] Bowlt, J., *op. cit.*, p.44.

*Acima de tudo [...] é escrito na mais pura linguagem fílmica, a 'linguagem do olho'. Em segundo lugar [...] é escrito pela câmara numa linguagem documental, a linguagem da fixação dos factos no filme. Em terceiro lugar [...] é escrito numa linguagem socialista, na linguagem da descodificação comunista do mundo visível.* (Graham, 1999, p.75)

Este documentário era a preto e branco e sem som. Contudo, a sua montagem era realizada de uma forma que ilustrava os sons das máquinas e outros elementos apresentados. Esta era uma técnica impressionante para os anos 1920 e que proporcionou a Dziga Vertov uma grande aclamação internacional. O rosto no cartaz parece sugerir uma proximidade com a figura do autor, apesar do alongamento do rosto (característica das imagens destes designers gráficos). Remete para a dinâmica de uma figura que se estende na imagem, num cartaz que tinha à partida um formato mais comprido do que o habitual. Os seus óculos reflectem a maquinaria agrícola e industrial. São o filtro ideológico dos factos que passam através dos olhos do observador. Tanto o filme como o cartaz nos mostram retratos construídos de acordo com a linguagem socialista / comunista, seja o de uma sociedade envolvida num contexto revolucionário (filme) ou o do cineasta que a filmou (cartaz).



Fig. 58 - Irmãos Stenberg, capa da revista *Campo Vermelho*, nº 19, 1928

Outra imagem de 1928, realizada pelos irmãos Stenberg para uma capa da revista *Campo Vermelho*, intitulada "O espelho da sociedade soviética", remete para o mesmo enquadramento ideológico e para a fotomontagem ligada a outras técnicas gráficas. Esta imagem seria objecto de uma remontagem presente na feira de imprensa internacional *Pressa*, realizada em Colónia nesse ano, e no seu catálogo, no contexto do programa projectado por Lissitzky.




Fig. 59 - Irmãos Stenberg, capa presente no catálogo de El Lissitzy da exposição *Pressa* (1928)

Entretanto, a utilização cada vez mais frequente da fotomontagem ligada a processos complementares marcou a prática de vários outros autores activistas que apresentaram tais imagens em revistas, livros, cartazes e outros meios, resultando em muitos dos retratos construídos que marcaram a identidade da URSS nas décadas de 1920 e 1930.

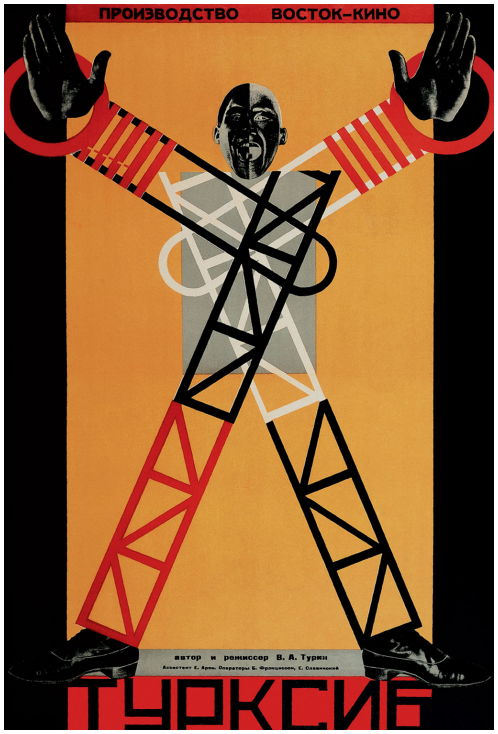



Fig. 60 - Semen Semenov-Menes, cartaz do filme *Turksib* (1929), do cineasta Viktor Turin

O cartaz de Semen Semenov-Menes realizado para o filme *Turksib* (1929), do cineasta Viktor Turin, é outro exemplo do recurso a estas novas técnicas mistas. Apresenta um retrato em dupla inversão, onde os elementos fotográficos são apenas o rosto, as mãos e os sapatos da figura. Se estamos perante um efeito de estranheza motivado também pelo uso da solarização, o corpo maquinal, resultante do uso de processos litográficos, acentua uma

qualidade não humana a este retrato construído. Semenov-Menes caracteriza com bastante pertinência a narrativa da obra de Turin. Turksib, um filme que concilia o uso de actores com exploradores e nativos, em imagens que documentam a construção da ferrovia entre o Turquistão e a Sibéria, contrasta a imensidão do deserto com a ordem dos carris, o movimento das máquinas e a presença de figuras que percorrem um ambiente inóspito. Com a finalidade de mapear e definir um novo corpo da nação soviética, estes homens-máquina construiram durante um longo período as vias de comunicação que procuraram unir a nação, permitindo a mobilidade e a interconexão, cruciais para uma sovietização eficiente.




Fig. 61 - Petr Galadzhev, estudo para capa do livro *Motalka* (1927), de Viktor Shklovskii

Neste período encontramos frequentemente uma grande diversidade de figuras estranhamente inumanas na obra de vários outros artistas. Por exemplo, no estudo de Petr Galadzhev para a capa do livro *Motalka* (1927), de Viktor Shklovskii, uma fotomontagem em que um rosto asséptico está ligado a uma máquina, remete para as teorias de Shklovsky, nomeadamente o seu conceito *ostranenie*[302], que considerava a ideia de estranheza construída a partir de dispositivos estilísticos e formais que forçavam novas leituras a partir de velhas ideias ou experiências mundanas.

Outros exemplos de retratos fotográficos construídos no campo das experiências construtivistas, nomeadamente com recurso à fotomontagem, estendem-se a artistas como Solomon Telingater.

[302] A este respeito consultar: Van Den Oever, A. (ed.) (2010). *Ostrannenie: On "strangeness" and the Moving Image: the History, Reception, and Relevance of a Concept.* Amsterdão: Amsterdam University Press.

Artista gráfico, ilustrador, tipógrafo e designer de livros, Telingater colaborou estreitamente com El Lissitzky e foi um dos primeiros ilustradores do controverso poema de Aleksandr Blok, *Os Doze* (1918), uma das primeiras obras de literatura escritas em resposta directa à Revolução Bolchevique. O seu trabalho seria exposto na *Feira Internacional de Livros de Arte*, em Leipzig e na *Exposição Poligráfica de Toda a União*, em Moscovo, ambos em 1927. No ano seguinte apresentaria as suas obras no Pavilhão Soviético da Exposição Internacional *Pressa*, em Colónia.




Fig. 62 - Solomon Telingater, capa do livro de Semyon Kirsakov: *Kirsanov tem direito à palavra*, 1930

Telingater escreveu livros influentes sobre tipografia e projectou algumas das publicações mais memoráveis do período soviético como se fossem filmes, através de uma sofisticada construção gráfica. Recorrendo à fotografia aplicou as tendências da emergente indústria cinematográfica russa aos campos da tipografia e do design, realizando fotomontagens e ilustrações profundamente inspiradas nas técnicas de montagem de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Ilustrou edições para Maxim Gorky, Nikolai Gogol ou Semyon Kirsanov, realizando, inclusivamente, uma conhecida capa do livro deste último, intitulado *Kirsanov tem direito à palavra* (1930). Neste exemplo inovador de design tipográfico construtivista, Telingater criou um invólucro frontal em que combina fotografia, desenho e outros elementos, onde se destaca a figura de um homem. Todos os segmentos do livro estão interligados como um objecto de arte. A sua publicação causou uma forte impressão nos leitores de Kirsanov e seria um dos vários exemplos em que o retrato seria usado posteriormente por este artista.[303]

[303] Rosenfeld, A. (ed.) (1999). *Defining Russian Graphic Arts: From Diaghilev to Stalin, 1898-1934*. New Brunswick / Nova Jersey / Londres: Rutgers University Press / The Jane Voorhees Zimmerly Art Museum, pp.161-162.




Fig. 63 - Valentina Kulagina, *Dia internacional da mulher trabalhadora* (1931)

Uma das artista com mais relevância no panorama artístico russo deste período é Valentina Kulagina, companheira de Gustav Klutsis. Como figura central na vanguarda construtivista e artista conhecida pela propaganda revolucionária nos períodos Leninista e Estalinista do início do século 20, Kulagina produziu imagens realizadas para publicações e cartazes que deixaram uma marca importante nos campos da fotografia e do design gráfico.

Criada no contexto desse período revolucionário, a sua obra seria definida por um simbolismo gráfico que ligava frequentemente as técnicas da fotomontagem, da colagem, de várias técnicas tipográficas e, inclusivamente, do desenho. Foi uma combinação que separou distintamente o trabalho de Kulagina do de Klutsis.

Dois exemplos do seu uso destas várias técnicas são uma capa da revista russa *Campo Vermelho* (1930), com uma multidão de corpos em desfile pelas ruas, no contexto das comemorações do 1º de Maio na URSS, que lembra os "mosaicos fotográficos" de Disderi, e um cartaz para o *Dia internacional da mulher trabalhadora* (1931), que apresenta rostos desenhados misturados com fotografias de contestações públicas. Ambos exemplificam a intenção de Kulagina em colocar os novos processos de vanguarda ao serviço da revolução. Nestas suas composições a artista não pretende reflectir a realidade. São imagens obviamente construídas a partir de retratos fotográficos e outros elementos. O desenho e a fotografia diluem-se em rostos e corpos que surgem individualmente, em pequenos grupos ou em massa, entre a possível identificação de características e atitudes individuais e o carácter genérico de um corpo colectivo.[304]

[304] Tupitsyn, M. (2004). *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina: Photography and Montage After Constructivism*. Nova Iorque / Göttingen: ICP / Steidl, p.139.




Fig. 64 - Valentina Kulagina, capa da revista *Campo Vermelho*, nº 12, 1930

No caso da imagem de 1930, conseguimos vislumbrar as particularidades dos corpos fotográficos na manifestação virtual de trabalhadores que marcham ao longo de uma diagonal dinâmica na capa da revista. Alguns parecem procurar o nosso olhar recíproco. Estes fragmentos contudo carecem de uma verdadeira especificidade. Simbolizam tipologias proletárias. Retratam a força e o empenho de tempos revolucionários na eminência de um regime totalitário.

À medida que o ambiente revolucionário na Rússia começou a dissolver-se na década de 1930, Kulagina ficaria sob crescente pressão para limitar os temas que empregava nos seus trabalhos gráficos, passando a representar a retórica e a propaganda visual do regime Estalinista, oposta à utopia revolucionária original.[305]

Outro dos influentes artistas construtivistas foi Gustav Klutsis, companheiro de Valentina Kulagina, conhecido como o pai da fotomontagem soviética. Klutsis participou na revolução de Outubro de 1917, que derrubou o czar. Com 22 anos, mudou-se para Moscovo e iniciou os seus estudos na escola estatal de arte e técnica VKhuTEMAS, tendo como professores Kazimir Malevich e Antoine Pevsner. Ao longo das décadas de 1920 e 1930, trabalhou como artista para o Estado soviético, produzindo fotomontagens, colagens, cartazes, livros, contribuições para diversas outras publicações, design de quiosques e outros objectos e estruturas para promoção dos ideais da nova URSS, abrindo caminhos nos campos da fotografia e do design.

Klutsis levou a fotomontagem ao auge da sua expressão em imagens nas quais juntava corpos de trabalhadores e as suas máquinas, com os chefes de líderes do Estado soviético, para forjar um gigantesco colectivo que visava a modernização da Rússia do seu tempo.

[305] Schnapp, J. T. & Tiews, M. (eds.) (2006). *Crowds*. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, p.178.

Essas imagens, replicadas em milhares de exemplares, ajudaram a transformar a paisagem visual soviética entre as eras leninista e estalinista.



Fig. 65 - Gustav Klutsis, *Reconstrução Socialista*, 1927




Fig. 66 - Gustav Klutsis, *Sob a bandeira de Lenine para a Construção Socialista*, 1930

Entretanto projecta um cartaz que, em retrospectiva, sinalizou o início dos problemas que iriam surgir: *Sob a bandeira de Lénine para a Construção Socialista* (1930). Lenine surge em primeiro plano como uma face sem corpo, fundida parcialmente na figura de Estaline. A este último era atribuída uma posição secundária, apesar da dimensão equivalente dos dois rostos e de ambas as figuras serem colocadas num contexto de imagens representativas de locais de construção da nova Rússia. Aparentemente podemos considerar que a justaposição de rostos significa que Klutsis estava apenas a mostrar a transferência de poder e o destino da Rússia de Lénine para Estaline. Contudo, surgem-nos dúvidas, quando verificamos que o

rosto de Lenine é de aparência quase doce e o de Estaline, iluminado de cima, com os olhos escondidos na sombra, é representado como uma aparente força negativa. Deste modo Klutsis acaba por nos apresentar duas figuras que, apesar de estarem ambas recortadas contra o familiar fundo vermelho, não estão em fusão, mas sim em colisão. Klutsis parece ter intuído a real figura de Estaline, um assassino em massa, que contrasta com a do seu amado Lenine.[306] De facto, no ano seguinte, Klutsis estava já em apuros, sendo expulso do partido, apesar de ter sido posteriormente reintegrado. Nesse período publicaria o artigo "A fotomontagem como um Novo Tipo de Arte de Agitação" (1931), no âmbito da implementação de práticas de promoção de uma abordagem produtivista na ligação entre a arte e a vida, defendendo as potencialidades da fotomontagem na disseminação de mensagens políticas e económicas. A esse respeito a secção fotográfica da Associação *Outubro*, a que pertencia, estabelece ainda nesse ano o programa de Klutsis e dos demais artistas:

*Somos por uma fotografia revolucionaria, materialista, de base social e tecnicamente bem equipada, que coloca para si própria o objectivo de divulgação e agitação para um modo socialista de vida e para uma cultura comunista [...] Somos contra [...] uma fotografia pitoresca e um pathos de tipo velho e burguês.* (Bonnell, 1999, p.79)




Fig. 67 - Gustav Klutsis, *A victória do Socialismo está garantida*, 1932

Nesse período Klutsis realizou diversas imagens que pretendiam materializar tais intenções, tais como o cartaz *A victória do Socialismo está garantida* (1932), com um retrato do ditador

[306] Bonnell, V. (1999). *Iconography of Power: Soviet Political Posters Under Lenin and Stalin*. Berkeley/ Los Angeles / Londres: University of California Press, p.79.

destacado sobre a multidão. Contudo, sendo originário da Letónia, quando os seus compatriotas se começaram a insurgir contra a URSS, Klutsis também tomaria uma posição, facto que levou a que fosse acusado de estar contra o regime. Seria preso em 1938 e executado sob a ordem de Estaline. Nem a sua dedicação inabalável ao Partido Comunista ou a sua relevante obra, realizada em prole do Estado soviético, lhe valeram para evitar tal destino. Seria usado como um exemplo para todos aqueles que se opunham ao programa de Estaline. Klutsis deixaria um contributo notável para os campos da fotografia e do design, entre outros.

Efectivamente, o intenso e abrangente movimento russo de vanguarda tinha já chegado ao seu término com a chegada de Estaline ao poder em 1932. A mudança radical da sua política cultural levaria ao fim dos sindicatos de artistas independentes e à eliminação de todas as formas de arte consideradas opostas ao regime, que defendia agora propostas ligadas ao realismo socialista. Os artistas de vanguarda tiveram que se adaptar ao novo programa ou sair da URSS.

Entretanto, tal como os fotógrafos e artistas russos tinham usado a imagem manipulada como linguagem ligada a uma nova percepção da realidade, também na Alemanha durante as décadas de 1920 e 1930, tinha surgido um movimento com propostas similares, embora com diferentes motivações: a Bauhaus.

Fundada em 1919 pelo arquitecto Walter Gropius com financiamento estatal, esta escola de arte tinha a mesma intenção didacticamente militante. O seu objectivo era juntar arte, artesanato e indústria. Com um prestigiado grupo de professores, nomeadamente Wassily Kandinsky, Paul Klee e László Moholy-Nagy, todos eles filiados em círculos de vanguarda, a Bauhaus tornou-se sinónimo internacional da essência do modernismo.

Com base nesta constelação única de talentos localizados em três locais diferentes entre 1919 e 1933[307] e com vários directores[308], a Bauhaus desenvolveu um currículo e um estilo que tiveram grande influência em artistas posteriores. As suas aulas e o seu espírito comunal pretendiam conciliar as tradições artesanais e a tecnologia industrial, que na época eram amplamente entendidas como antitéticas.

Uma característica da Bauhaus era a sua nova estrutura educativa baseada num estudo preliminar para todos os estudantes, que estimulava a experimentação livre com a cor, a forma e o material. Somente depois desse estudo geral é que era permitido que os estudantes escolhessem o curso relativo à sua formação subsequente num dos vários

[307] Weimar (1919-25), Dessau (1925-32) e Berlin (1932-33).

[308] Os arquitectos Walter Gropius (1919-1928), Hannes Mayer (1928-30) e Ludwig Mies van der Rohe (1930-33).

"worshops". Com este tipo de programa, praticantes de várias áreas (fotógrafos, pintores, escultores, arquitectos, designers e artesãos) foram encorajados a colaborar em projectos concebidos com vista à produção artística que tinha, simultaneamente, propósitos utilitários.



Fig. 68 - László Moholy-Nagy, *A Lei das Séries*, 1925

A fotografia teve inicialmente pouca expressão na Bauhaus, mas a situação alterou-se em 1923 com a nomeação de László Moholy-Nagy como director da oficina de metal e, posteriormente, como responsável pelo programa preliminar da escola (*Vorkurs*), em Dessau, e pela publicação dos livros da instituição. Moholy-Nagy tinha começado a sua carreira como pintor, mas, no início da década de 1920 e, especialmente, durante o seu período na Bauhaus (1923-28), o potencial único da fotografia para desafiar os padrões de comunicação visual estabelecidos tornou-se um dos seus principais interesses.

O livro de Moholy-Nagy *Malerei, Photographie, Film* (1925)[309], um contributo teórico ilustrado com fotografias realizadas por si e pela sua esposa, Lucia Moholy, resume o amplo campo de possibilidades que o medium oferecia, nomeadamente através da montagem, da ampliação, da dupla exposição, da impressão múltipla e negativa, de vistas em picado e contra-picado ou das potencialidades da luz, entre outras técnicas.

Sobre a relevância deste medium Moholy-Nagy declarava em 1927 que "O zelo fanático com o qual a fotografia é hoje praticada em todos os círculos, indica que aqueles que desconhecem a fotografia serão os analfabetos do futuro".[310] (Moholy-Nagy, 1927, p.233)

Um objectivo importante, era demonstrar que a fotografia era capaz de produzir novas

[309] Moholy-Nagy, L. (1925). *Malerei, Fotografie, Film*. Munique: Bauhaus Bücher.

[310] Moholy-Nagy, L. (1927). Diskussion über Ernst Kallai's artikel 'Malerei und Fotografie'. In *i 10*, nº6, 1 Junho, p.233. No original: "[D]er fanatische eifer mit dem heute das fotografieren in allen kreisen betrieben wird, deutet darauf hin, dass der fotografie-unkundige der analfabet der zukunft sein wird."

realidades visionárias. Moholy-Nagy perseguiu essas ideias com particular seriedade. As suas fotomontagens eram tão pioneiras quanto o seu trabalho de arte não fotográfica.

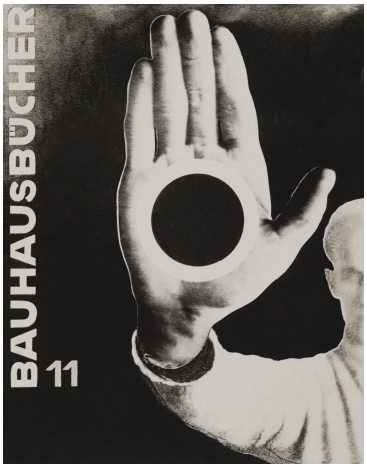



Fig. 69 - László Moholy-Nagy, *Bauhausbucher 11*.
Munique: Albert Langen Verlag, 1927

Moholy deixou a Bauhaus no fim do ano de 1928 mas prosseguiu o seu trabalho fotográfico em Berlim, influenciando nesse período diversos artistas e designers gráficos alemães, ao procurar combinar fotografia e tipografia, num conjunto coerente, como meios de comunicação visual. Foi além do desejo dadaísta de provocar, demonstrar e experimentar opticamente e concebeu as suas fotomontagens, colagens, assemblages e outras obras como parte de um todo completo.

O seu entusiasmo pela fotografia só se reflectiria no currículo da Bauhaus quando Walter Peterhans abriu o seu estúdio na instituição em 1929 (que dirigiu até 1933). A fotografia tornava-se parte regular do programa. Nesse ano Moholy-Nagy concebia em Estugarda a secção de fotografia da exposição *Film und Foto* (conhecida popularmente por *FIFO*) para a *Deutscher Werkbund* (um grupo de arquitectos e designers alemães activos desde 1907 na promoção de um design com mais qualidade), como um panorama internacional da fotografia modernista europeia e norte-americana da década de 1920.

Abrangente na sua seleção, a exposição misturou fotografia de vanguarda e fotomontagem com fotografias publicitárias, stills de filmes, trabalhos científicos que variavam entre radiografias e visões astronómicas e fotografia industrial. A revista *Kunstblatt* anunciava nessa altura que:

*Esta exposição reunirá, pela primeira vez, trabalhos realizados por [autores] [...] de cá e do estrangeiro, que abriram novos caminhos na fotografia e no cinema [...] Para além disso, há*

*produções extraordinárias de novos fotógrafos anónimos de todo o mundo e de fotógrafos de várias áreas da tecnologia e da ciência.*[311] (Stotz, 1929, p.154)




Fig. 70 - Willi Ruge, cartaz da exposição *Film und Foto*, 1929

Constituindo-se como a efectiva sentença de morte do pictorialismo e de abordagens similares, a *FIFO* foi um manifesto em favor daquela que seria designada como a nova fotografia. Moholy-Nagy, instalou a galeria introdutória e organizou os outros treze espaços de acordo com a nacionalidade, técnica ou afiliação artística dos participantes. Três curadores escolheram os trabalhos para serem expostos a partir de grupos selecionados por um comité internacional, cujos membros eram eles próprios fotógrafos de reconhecido mérito: Edward Weston e Edward Steichen, dos Estados Unidos, Man Ray e Christian Zervos, de França e El Lissitzky, da URSS. Ao todo, foram expostos 150 fotógrafos. Entre os fotógrafos alemães estavam Willi Baumeister, Aenne Biermann, Max Burchartz, Hugo Erfurth, George Grosz, John Heartfield, Albert Renger-Patzsch e quase todo o grupo da Bauhaus. Além de Steichen e Edward Weston, o contingente americano incluía Berenice Abbott, Anton Bruehl, Imogen Cunningham, Paul Outerbridge Jr., Charles Sheeler e Brett Weston.

Os participantes franceses eram Florence Henri, George Hoyningen-Huene, André Kertész, Germaine Krull, Eli Lotar, Man Ray, Maurice Tabard e Maximilien Vox. Os participantes soviéticos incluíam Gustav Klucis e Alexander Rodchenko. O único participante inglês seria Cecil Beaton. Como o título indica, *Film und Foto* também apresentou filmes. Sob a direcção de Hans Richter, sessenta filmes foram projetados, por cineastas como Charlie Chaplin, René Clair e muitos outros.

[311] Stotz, G. (1929). Werbund Ausstellung 'Film und Foto' Stuttgart 1929. In *Das Kunstblatt 13*, nº5, p.154.

A exposição foi acompanhada de um catálogo com textos sobre fotografia e cinema, nomeadamente de Edward Weston e Richter, além de vinte e três reproduções de obras de artistas. Para além desta publicação seriam editados na ocasião os livros de Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!* (Eis o novo Fotógrafo!) e de Franz Roh, intítulado *Foto-Auge / Oeil et Photo / Photo-Eye* (com o auto-retrato de El Lissitzky na capa). No seu texto introdutório, "Mecanismo e Expressão", Roh discutiu as novas possibilidades abertas pela fotografia, desde fotogramas a perspectivas incomuns, salientando a "visão audaciosa de cima e de baixo que as novas conquistas técnicas nos trouxeram, através das mudanças repentinas de nível - elevador, avião, etc."[312] (Roh, 1929, p.15 e Gräff, 1929) Versões desta exposição viajaram para Zurique, Berlim, Viena, Munique e, em 1931, para o Japão (Tóquio e Osaka), difundindo o novo estilo fotográfico e promovendo a sua aceitação à escala internacional.




Fig. 71 - Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!* [*Eis o novo Fotógrafo!*], 1929

Tal dinamismo deveu-se sobretudo a László Moholy-Nagy que, mesmo que nunca tenha ensinado fotografia na Bauhaus, foi um desbravador de caminhos dentro da instituição, influenciando inúmeros fotógrafos. Através das suas experiências, que testaram os limites da fotografia directa, Moholy-Nagy usou novas técnicas e estratégias formais que considerava centrais para a Nova Visão do seu tempo: pontos de vista surpreendentes (picados e contrapicados), "contra-composição" (o uso deliberado de linhas oblíquas em vez das verticais e horizontais que predominam na composição clássica), distorção, sombras acentuadas, alto contraste, efeitos de positivo-negativo (retendo os valores de reversão do negativo na impressão positiva), *close-ups*, fotomacrografia e fotomicrografia ou o uso de

[312] Roh, F. (1929). Mechanism and Expression: The Essence and Value of Photography. In Roh, F., *Foto-Auge / Oeil et Photo / Photo-Eye*. Estugarda: Akademischer Verlag dr. Fritz Wedekind & Co., p.15; Gräff, W. (1929). *Es kommt der neue Fotograf!* Berlim: Hermann Reckendorf.

espelhos côncavos e convexos. Essas práticas de descondicionamento do olhar, que alteravam o modo habitual de ver, foram complementadas por colagem, dupla exposição e fotomontagem. Este último processo enraizou-se na Bauhaus no final da década de 1920 como uma linguagem visual caracterizada pela presença de elementos geométricos, incluindo frequentemente novos tipos de fontes visando a produção de cartazes e outras imagens que evocavam o mundo moderno.[313]




Fig. 72 e Fig. 73 - László Moholy-Nagy, *Cabeça*, c. 1926 (impressão positiva e negativa)

Se a fotografia se tornou parte essencial das investigações artísticas realizadas na Bauhaus e ajudou a moldar esta Nova Visão, não podemos, contudo, realmente falar de um estilo fotográfico unificado e original de uma escola, porque as abordagens e formulações eram demasiadamente multifacetadas. Como resultado desta diversidade de propostas fotográficas e em grande parte devido aos ensinamentos de Moholy-Nagy e de Peterhans, a escola deixou a sua marca no estudo da fotografia, da tipografia e do design, sobretudo através de muitos dos seus alunos, que divulgariam as teorias e práticas da Bauhaus em vários contextos.

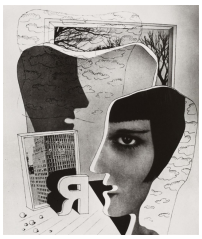



Fig. 74 e Fig. 75 - Herbert Bayer, *Perfil frontal*, 1929; *A linguagem das cartas*, 1931

Um dos estudantes e professores mais influentes da Bauhaus foi Herbert Bayer, artista que defendeu a integração de todas as artes ao longo do seu percurso.[314] Bayer começou os seus

[313] Buchloh, B., Bergdoll, B. & Dickerman, L. (2017). *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. Nova Iorque: D.A.P./ MoMA, p.321-322.
[314] Bach, O. (1973). *Herbert Bayer: a Total Concept*. Denver: Denver Art Museum, p.12.

estudos como arquitecto em 1919 na cidade de Darmstadt. Entre 1921 e 1923 frequentou a Bauhaus, em Weimar, estudando pintura mural e tipografia, com professores como László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky ou Paul Klee. Em 1925, Walter Gropius, director da Bauhaus, convidou-o a dirigir a oficina de tipografia e publicidade. No ano seguinte mudou-se para Dessau, leccionando publicidade, design e tipografia. Criou o *alfabeto universal*, que consistia apenas em letras de caixa baixa (minúsculas), que se tornaria a fonte de assinatura da Bauhaus.

Em 1928, Bayer deixou a instituição para seguir uma carreira de freelancer em Berlim. A recepção comercial das propostas visuais da Bauhaus, que no final dos anos vinte começava a esboçar-se, aumentou consideravelmente nos primeiros anos da década de 30, sendo radicalmente interrompida pelo regime nazi. Uma excepção foi a revista die *neue linie*, para a qual Herbert Bayer realizou diversas capas entre outros conteúdos visuais. Nesse período começou a realizar fotomontagens e outras composições gráficas cuidadosamente elaboradas, que representam a amplitude da sua abordagem artística.



Fig. 76 - Herbert Bayer, *Humanamente impossível*, 1932

A obra *Humanamente impossível*, de 1932, seria um exemplo deste seu contributo artístico no campo do retrato fotográfico construído. Trata-se neste caso de um auto-retrato realizado não num período de descoberta de processos fotográficos, mas da sua redescoberta.

Bayer, tal como outros artistas nesse período, procurava reescrever as regras da técnica fotográfica do século anterior, aproveitando "erros", como distorções e exposições duplas, ou manipulando fisicamente a imagem impressa, cortando, marcando e recombinando

imagens. Essas intervenções podiam ocorrer em qualquer etapa do processo, entre a tomada de vista e a impressão final. Usadas em retratos, tais experiências permitiam representações psicologicamente mais carregadas, mas entendidas como construções que assumiam por vezes um carácter lúdico.[315]

Nesta imagem de Bayer, como em outros contributos visuais dos fotógrafos e artistas da Bauhaus, o poder transformador de uma técnica particular tornava-se frequentemente muito mais importante do que o assunto particular de uma imagem. Acima de tudo evidenciavam a amplitude criativa do processo fotográfico. À medida em que estes artistas investigavam seriamente o meio, os resultados tornavam-se cada vez mais surpreendentes.



Fig. 77 - Paul Citröen, retrato do portfólio *Alannah*, 1928

Paul Citröen foi outro dos artistas a explorar as potencialidades da imagem fotográfica, sobretudo a partir da década de 1920. Em 1919 começou a estudar Pintura na Bauhaus, onde teve aulas com Paul Klee, Wassily Kandinsky e Johannes Itten. Este último, responsável inicial do programa preliminar da escola, tornou-se uma das suas maiores influências. Recorrendo à fotomontagem já desde a sua época Dada, os postais ilustrados em particular provaram ser uma base ideal para as mensagens codificadas de Citröen, tal como o eram para os dadaístas Grosz ou Höch.[316]

No início da década de 1920 criaria uma das suas obras mais conhecidas, Metropolis (1923), que influenciaria o cineasta Fritz Lang a realizar o seu clássico filme com o mesmo título.

[315] *Ibid.*, p.15.

[316] Brettell, R. (1999). *Modern Art, 1859-1929. Capitalism and Representation*. Oxford/ Nova Iorque: Oxford University Press, p.120.

Como artista visual que usava a fotografia, Citröen praticou um tipo de retratos fotográficos muito em voga no contexto da Bauhaus, com o sujeito frequentemente a fixar a lente da câmara e com recurso a processos fotográficos poucos comuns.[317]



Fig. 78 - Marianne Brandt, *Sem título (com Anna May Wong)*, 1929

Outra artista com relevância no panorama fotográfico desta instituição foi Marianne Brandt, estudante na Bauhaus desde 1924. As suas fotomontagens devem ser consideradas no contexto criado por László Moholy-Nagy, seu professor na oficina de metais, da qual se tornaria monitora pouco tempo depois de ter ingressado nesta escola.

Brandt produziu um amplo corpo de trabalho de colagem e fotomontagem a partir de 1926, com enfoque na complexa situação das mulheres no período entre guerras, uma época em que desfrutavam de novas liberdades no trabalho, na moda e na sexualidade, apesar dos tradicionais preconceitos que marcam as décadas de 1920 e 1930.[318] Em 1928 Marianne Brandt assumiria o cargo de direcção da oficina de metais, após a saída de Moholy-Nagy. Brandt negociaria, inclusivamente, alguns dos mais importantes contratos de patrocínios com entidades colaboradoras da Bauhaus. Após ter deixado a instituição trabalhou para Walter Gropius no seu estúdio de Berlim. Como professora de design e artista, teve um grupo leal de estudantes durante muitos anos.

[317] Walton, K. (1990). *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Massachusetts / Londres: Harvard University Press, p.316.
[318] Otto, E. (2005). *Tempo, Tempo! The Bauhaus Photomontages of Marianne Brandt*. Berlim: Jovis Verlag, p.20.

Lucia Moholy, fotógrafa e editora de publicações, também estudou e trabalhou na Bauhaus. Após o seu marido László Moholy-Nagy se tornar professor nesta instituição, em 1923, Lucia seria a sua principal técnica de fotografia e a mais importante colaboradora. Lucia e László experimentaram em conjunto diferentes processos fotográficos que ajudaram a construir a identidade da escola e a criar sua imagem.[319]



Fig. 79 - Lucia Moholy, *László Moholy-Nagy*, 1925-26

As fotografias de Lucia Moholy, das quais se destacam muitos retratos de artistas e professores da escola, documentam igualmente toda uma série de actividades, obras de arquitetura e uma grande diversidade de produtos criados no seio desta instituição alemã. Apesar da sua grande produção fotográfica o seu trabalho foi frequentemente creditado de modo incorrecto a Moholy-Nagy ou a Walter Gropius.[320]

Em 1929, Lucia foi incluída na exposição histórica em Stuttgart, *Film und Foto*, que apresentava os artistas que trabalhavam segundo a nova estética fotográfica da Nova Visão. Quatro anos depois, quando o partido nazi subiu ao poder, emigrou para Londres, deixando tudo para trás em Berlim, incluindo os seus negativos de vidro, que acabaram nas mãos de Walter Gropius. Este usaria as fotografias sem creditar a sua autoria, nomeadamente numa exposição da Bauhaus realizada no Museu de Arte Moderna, em 1938.

No ano seguinte Moholy publicaria o livro, *A Hundred Years of Photography*, 1839-1939, no qual reflectiu em profundidade sobre a história do medium fotográfico.[321]

[319] Rosenblum, N. (2010). *A History of Women Photographers*. Nova Iorque, Londres e Paris: Abbeville Press, p.432.

[320] Sachsse, R. (1995). *Lucia Moholy Bauhaus Fotograjin*. Berlim: Bauhaus-Archiv, p.15 e Schuldenfrei, R. (2013). Images in Exile: Lucia Moholy's Bauhaus Negatives and the Construction of the Bauhaus. In *History of Photography*, nº2, p.189.

[321] Moholy, Lucia (1939). *A Hundred Years of Photography, 1839-1939*. Londres: Penguin.

Florence Henri, seria outra das artistas a destacar-se no meio artístico deste período. Estudou em Roma (1909-13), onde conheceu os futuristas, em Berlim (1914-24), estabelendo contacto com Herwarth Walden e outros artistas, em Paris (1925-27), estudando com Fernand Léger e Amédée Ozenfant e, finalmente, na Bauhaus, em Dessau (1927), onde faria amizade com Lucia Moholy, Lásló Moholy-Nagy, Georg Muche, entre outros artistas. O seu trabalho inclui fotografia experimental, publicidade e retratos de muitos artistas.[322]



Fig. 80 - Florence Henri, *Composição de retrato (Margarete Schall)*, 1928

Entre 1928 e o final da década de 1930, realizou investigações visuais através de fotografias que são excelentes expressões de ideias pós-cubistas e construtivistas. Muitas vezes usando prismas e superfícies reflectoras nas suas imagens, Henri também experimentou técnicas como a fotomontagem, colagem, exposições múltiplas e fotogramas, em sobreposições e interseções que são exploradas formalmente a preto e branco.[323]

Segundo László Moholy-Nagy, os seus icónicos auto-retratos e retratos dos seus contemporâneos, marcaram uma nova fase na produção artística da Bauhaus, cujo alcance teria sido inimaginável até hoje:

*Acima e além da composição precisa, exacta e documental destas fotografias de grande definição, o estudo sobre os efeitos da luz é considerado não apenas através de fotogramas abstratos, mas também nas suas fotografias de retratos da vida real [...] a partir de uma perspectiva totalmente nova.*[324] (Moholy-Nagy, 1928, p.117)

[322] Molderings, H. (2008). Florence Henri. Der 'Esprit Nouveau' in der Fotografie. In Molderings, H., *Die Moderne der Fotografie*. Hamburgo: Philo Fine Arts, pp.353-363.

[323] Dupont, D. (1990). *Florence Henri: Artist-Photographer of the Avant-Garde*. São Francisco: San Francisco Museum of Art.

[324] Moholy-Nagy, L. (1928). Zu den Fotografien von Florence Henri. In *i10*, Nº 17-18, 20 Dezembro, p.117.

Em 1920 juntava-se à Bauhaus Georg Muche, pintor, gravador e arquitecto. Em Berlim, este artista tinha-se previamente associado a Herwarth Walden e ao seu grupo de artistas da galeria *Sturm*. A exposição ao universo expressionista influenciou o seu trabalho artístico numa direcção pouco convencional, levando-o a criar imagens que combinavam elementos cubistas com os ideais de cor do Der Blaue Reiter e de Marc Chagall. Já na Bauhaus Georg Muche junta-se ao grupo docente da escola ensinando escultura e tecelagem no curso preliminar, dirigindo a sua atenção para as propriedades dos materiais e a sua interacção.

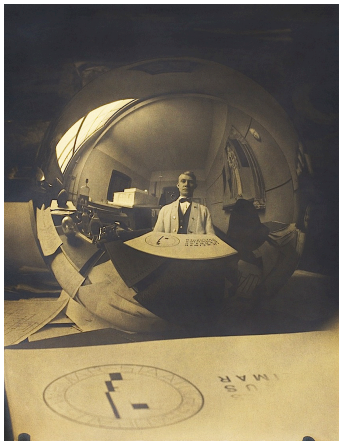


Fig. 81 - Georg Muche, *Auto-retrato*, 1921-22

Neste contexto Muche realizou retratos e auto-retratos, especialmente na década de 1920, recorrendo à câmara fotográfica para explorar formas e texturas. As imagens esféricas com bolas de metal (*Kugeln*), seja de pessoas ou objetos comuns, realizadas em residências alemãs ou nos estúdios da Bauhaus, inspiraram experiências de reflexão e distorção durante anos.[325]

Neste *Auto-retrato* (1921/22) vemos o artista em frente à sua mesa de trabalho, com uma brochura da Bauhaus em primeiro plano, uma bola de vidro, um modelo arquitectónico, uma pintura e a sua máquina fotográfica. Trata-se de um retrato do universo de Georg Muche e um excelente exemplo das práticas desta Nova Visão que outros artistas da Bauhaus procuraram criar, entre eles Wols (Wolfgang Schulze), Moï Ver (Moses Vorobeichic), Umbo (Otto Umbehr), F. Vardemberge-Gildewart, Horacio Coppola, Grete Stern, Nerlinger, Lex-Nerlinger, Erich Consemüller, Ellen Rosenberg, Lux e Andreas Feininger e muitos outros que, após a dissolução da Bauhaus pelos nazis em 1933, deram continuidade às propostas desta nova fotografia.

[325] Droste, M. (2002). *Bauhaus, 1919-1933*. Berlim / Colónia: Bauhaus-Archiv / Taschen, p.250.

### 3.2.3 - *Je ne vois pas la cachée dans la forêt*: retratos surrealistas




Fig. 82 - René Magritte, *Je ne vois pas la cachée dans la forêt*, fotomontagem para a revista *Révolution Surréaliste*, nº 12, 15 Dezembro 1929

Paralelamente a outros movimentos de vanguarda, surgia em Paris o Surrealismo, fundado em 1924 por André Breton. Influenciados pela psicanálise freudiana, estes artistas propunham a exploração dos poderes do inconsciente, procurando perturbar sistematicamente os hábitos de percepção estabelecidos. A fotografia desempenharia um papel fundamental na materialização das suas pretensões de acesso permanente a outras realidades, como o demonstra o seu uso frequente entre os surrealistas.

Segundo André Breton a relevância deste medium era de tal modo significativa que a sua invenção "desferiu um golpe mortal nos antigos meios de expressão, tanto na pintura quanto na poesia", representando "uma verdadeira fotografia do pensamento".[326] (Scheunemann, 2000, p.111)

A partir de 1925 Breton favoreceu destacadamente a fotografia perguntando mesmo "Quando é que todos os livros importantes começarão a ser ilustrados não por desenhos, mas por fotografias?"[327] (Breton, 1925, p.28) Demonstrava essa preferência nas revistas surrealistas às quais estava associado (*La Révolution surréaliste*, 1924-29 e *Minotaure*, 1933-

[326] Breton, A. (1948). Max Ernst. In Ernst, M., *Beyond Painting*. Nova Iorque: Wittenborn, p. 177 [citado por: Scheunemann, D. (ed.) (2000). *European Avant-garde: New Perspectives: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*. Amsterdão & Atlanta: Rodopi, p.111].

[327] Breton, A. (1925). Le Surréalisme et la Peinture. In *La Révolution Surréaliste*, nº 4, Julho, p.28.

39) e nos seus livros (*Nadja*, 1928 e *L'amour fou*, 1937), ilustrando estas publicações com o trabalho de fotógrafos inovadores tais como Man Ray, Brassaï ou Jacques-André Boiffard, entre outros. Do mesmo modo, as revistas *Documents* (1929-30), de George Bataille, e *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-33), do grupo surrealista, publicariam também um grande número de fotografias realizadas por diversos artistas.



Fig. 83 - Man Ray, *André Breton*, c. 1930



Fig. 84 - André Breton, *O amo das estrelas*, 1938

Como sugere Petr Tausk, é possivel que este feliz encontro entre a fotografia e o surrealismo tenha sido favorecido pela enorme vontade de experimentação que mostraram os representantes surrealistas, os quais consideravam este medium como uma ferramenta ideal para explorar o inconsciente óptico, opondo ao imediatismo da visão, a natureza reflexiva do pensamento.[328]

[328] Tausk, P. (1980). *Photography in the 20th Century*. Londres: Focal Press, p.77.

Dois modos fotográficos eram particularmente aptos para que estes artistas pudessem sabotar a normalidade, tornando a realidade visualmente estranha: o primeiro remetia para o registo directo, seja de algo encontrado acidentalmente ou criado para ser fotografado (usavam-se frequentemente lentes especiais, filtros, espelhos e outros elementos que alteravam a visão quotidiana). Este registo directo permitia o acesso a significados escondidos no seio da realidade, como na série *Esculturas involuntárias* ou nas fotografias nocturnas de Paris (Brassaï), realizando *close-ups* de rostos (Man Ray), fragmentando e deslocando as representações do corpo (como nas imagens sexualmente carregadas de Claude Cahun e Bellmer), usando iluminação incomum (Parry) ou captando justaposições inesperadas de formas (Manuel Alvarez Bravo).

Os surrealistas, além disso, souberam apreciar e elogiar fotografias anónimas ou de autores afastados do movimento, desde que correspondessem aos seus pressupostos. Na *La Révolution Surréaliste*, revista oficial do movimento, publicaram-se também imagens de Atget, das poucas reproduzidas na vida deste fotógrafo. Os surrealistas reconheceram no seu trabalho a visão surreal do quotidiano que defendiam. Do mesmo modo, mais tarde, o grupo apoiaria as primeiras fotografias de Cartier-Bresson, que registava imagens dos suburbios parisienses numa abordagem surrealizante.

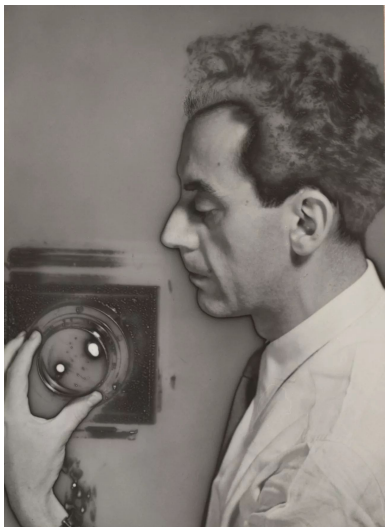


Fig. 85 - Man Ray, *Auto-retrato com uma câmara fotográfica*, 1931

O segundo modo fotográfico operativo para os surrealistas era o recurso à manipulação, que incluia todas as experiências que os fotógrafos e outros artistas realizaram na câmara escura com meios mecânicos e químicos, de modo a confrontar a realidade com os seus próprios mundos imaginários. Estas práticas eram diversas, incluindo rayogramas e solarizações (Man

Ray), exposições duplas (Maurice Tabard), negativos queimados (Raoul Ubac), impressões negativas (Roger Parry), fotomontagem (Salvador Dali ou Max Ernst na sua etapa surrealista), para além de granulação intencional, distorções produzidas pela inclinação do ampliador, efeitos de relevo criados por meio de processos positivos/negativos especiais, entre outras técnicas.[329] Os surrealistas usaram a fotografia manipulada não apenas como uma linguagem ligada a uma nova percepção da realidade, mas também como estratégia para modificar a relação com esta realidade e as suas convenções.

Uma das principais preocupações da fotografia surrealista era a inerente estranheza do real, particularmente evidente em imagens do corpo da mulher, apresentado frequentemente como um tema de erotismo (por exemplo na obra de Salvador Dalí, *O fenómeno da êxtase*, de 1933) ou como uma ocasião para o fetichismo sexual (como na obra *A Boneca*, de Hans Bellmer, c. 1934).[330]



Fig. 86 - Salvador Dalí, *O fenómeno da êxtase*, 1933

Salvador Dalí usou frequentemente a fotomontagem tal como outros artistas surrealistas. A sua imagem *O fenómeno da êxtase*, publicada em 1933 na revista surrealista *Minotaure*, exemplifica o recurso a esta técnica. Composta em espiral, tendo como ponto de partida a fotografia de Brassaï com o mesmo título, esta imagem recorre a uma multidão de rostos de mulheres e ouvidos em *close-up*, traduzindo o fenómeno da êxtase ao sugerir que a visão e a audição abdicam e se esquivam. Um rosto de estátua, com um olhar fixo e vazio, também evoca esse estado liminar, entre presença e ausência, oscilando entre a vida e a morte.

[329] A este respeito consultar, entre outros: Fineman, M. (2012). *Faking it: Manipulated Photography Before Photoshop*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.

[330] Bate, D. (2004). *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. Nova Iorque: I. B. Tauris, p.243.

Também Hans Bellmer se movia na direcção de um imaginário surrealista, tornando-se conhecido pelas suas estranhas fotografias de bonecas decompostas. Amargamente averso ao regime nazi, Bellmer mudou-se para Paris nos anos 1930, onde foi acolhido pelo grupo surrealista, sendo descrito no *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) como "escritor, pintor e construtor surrealista de bonecas grandes."[331] (Webb, & Short, 1985, p.53)

Bellmer desenvolveu imagens alucinatórias que foram interpretadas por muitos como fetiches no sentido freudiano. Estas fotografias a preto-e-branco[332] de uma boneca em tamanho natural, parcialmente desmembrada, foram influenciadas pela ópera de Jacques Offenbach, *Os Contos de Hoffmann*, de 1881 (com origem na obra do escritor e compositor romântico alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann), em que o herói se apaixona por uma boneca mecânica realista.

Hans Bellmer construiu uma boneca em 1933-34 e outra em 1935. A primeira destas foi uma construção articulada em madeira, gesso, hastes de metal, porcas e parafusos, que representava uma jovem. Era uma escultura inquietante, que incorporava uma série de qualidades ao gosto surrealista: subversiva e erótica, sádica e fetichista.



Fig. 87 - Hans Bellmer, *A boneca*, 1934

O artista realizou uma série de fotografias desta boneca em várias poses e fases de construção. Dezoito destas imagens foram publicadas na revista surrealista *Minotaure*, nº 6 (1934). Desde logo as fotografias da sua boneca tornaram-se tão importantes quanto a própria escultura: com uma função narrativa esta boneca abria novas possibilidades voyeurístas e fetichistas.

[331] Breton, A. & Éluard, P. (1938). *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: Galerie des Beaux-Arts. Citado por: Webb, P. & Short, R. (1985). *Hans Bellmer*. Londres: Quartet Books, p.53.

[332] Alguns exemplares desta série são coloridos à mão.

Bellmer completou a segunda escultura no Outono de 1935. Fotografou-a em diferentes fases de desmembramento, muitas vezes com meias brancas e sapatos pretos de couro usados por raparigas jovens. Uma obsessão erótica, as bonecas encarnavam o seu fascínio pela corrupção da inocência e pelos textos de Sade, que muito admirava. A sua presença é teatral, como se para lembrar ao espectador que é uma representação e não um acto de sadismo.

A este respeito o historiador de arte Hal Foster escreveu que "nas suas cenas sádicas, Bellmer deixa para trás rastos masoquistas; na sua manipulação erótica das bonecas explora um impulso sádico que também é autodestrutivo. Desse modo, as bonecas podem penetrar no domínio do sádico até ao ponto em que o sujeito enfrenta o seu maior medo: a sua própria fragmentação e desintegração."[333] (Mundy, 2001, p.208)

A historiadora de arte Rosalind Krauss também descreveu o uso da boneca como uma táctica de Bellmer para "produzir a imagem do que se teme, para proteger-se do que se teme - essa é a conquista estratégica da ansiedade, que arma o sujeito, antecipadamente, contra a investida do trauma, o golpe que nos toma de surpresa."[334] (Bois & Krauss, 1997, p.196)

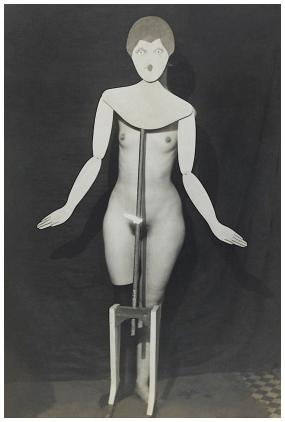


Fig. 88 - Man Ray, *O Cabide*, 1920

Outro dos artistas surrealistas que aproveitou a capacidade da fotografia para representar uma realidade estranha à visão quotidiana foi Man Ray (Emmanuel Rudnitzky), que se destaca entre os surrealistas pela sua longa prática fotográfica. Entre 1908 e 1912 estudou na Escola de Artes de Nova Iorque. Durante esse período contactou com a vanguarda europeia, em parte através da galeria *291*, de Alfred Stieglitz. Familiarizado com Marcel

[333] Foster, H. (2001). Violation and Veiling in Surrealist Photography: Woman as Fetish, as Shattered Object, as Phallus. In Mundy, J. (ed.), *Surrealism: Desire Unbound*. Londres: Tate Modern, p.208.

[334] Krauss, R. (1997). Uncanny. In Bois, Y.-A. & Krauss, R., *Formless: A User's Guide*. Nova Iorque / Cambridge, Massachusetts: Zone Books / MIT Press, p.196.

Duchamp e Francis Picabia e co-fundador do Dada americano (nova-iorquino), o seu contacto com estes artistas desde 1913 permitiu-lhe prosseguir o uso de técnicas fotográficas dentro do movimento surrealista. O acidental, o incerto e o inesperado tornaram-se as marcas da sua estética, através deste novo meio de expressão.

As suas primeiras fotografias datam de 1915. *O Cabide* (1920), uma imagem encenada apresentando uma mulher nua, parcialmente escondida atrás de uma escultura com um rosto feminino, é uma das suas imagens mais conhecidas deste período.

Em 1921, Ray mudou-se dos Estados Unidos para França, estabelecendo um intenso relacionamento com os artistas da cena artística parisiense que três anos depois fundariam o movimento surrealista.

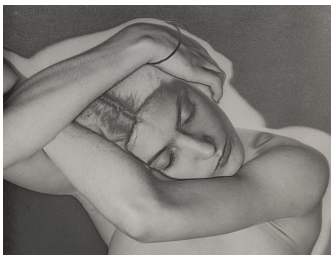


Fig. 89 - Man Ray, *Mulher Adormecida*, 1929



Fig. 90 - Man Ray, *Dora Maar*, 1936

A sua grande versatilidade levou-o a criar, além de filmes e de *object trouvés*, fotografias que designou “rayogramas”, colocando elementos tridimensionais directamente sobre o papel emulsionado para criar um espaço visual imaginário. Doze destes seus fotogramas surrealistas apareceram em 1922 sob o título *Les Champs Délicieux*. Remetiam, segundo Man Ray, para o "século da luz" e ilustravam o processo surrealista de alienação das formas no seu modo mais puro.

Man Ray descobriu na fotografia um meio valioso para sua compreensão do processo artístico, que logo o levaria ainda mais fortemente em direcção a uma arte automática e mecanicista. Usando métodos surrealistas, Ray seria um mestre no uso do "automatismo

psíquico" e de técnicas combinadas em retratos fotográficos construídos que marcaram definitivamente a sua obra.

*Mulher adormecida*, de 1929, é um desses exemplos. Esta imagem solarizada, com recurso ao efeito *Sabattier*, é produzida pela sobreexposição de uma parte da imagem latente, resultando numa reversão dos valores da luz. Esta técnica seria adoptada não só por alguns surrealistas, mas também por vários fotógrafos europeus da Nova Visão, em conjunto, com outras manipulações de câmara escura, bem como por vários retratistas americanos, que a usaram nos período entre-guerras para produzir imagens simultaneamente misteriosas e elegantes para o campo da fotografia de moda. Este tipo de retratos solarizados foram os que maior renome deram a Man Ray como fotógrafo dentro da linha surrealista e que lhe permitiram continuar a desenvolver a sua actividade como retratista quando voltou aos Estados Unidos.[335]

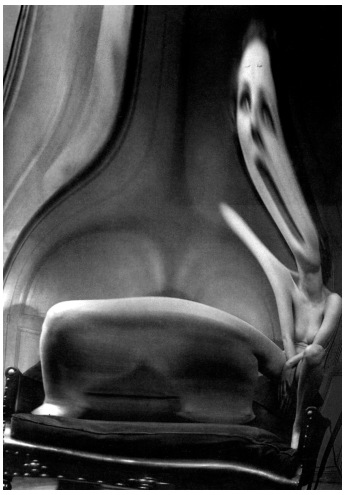


Fig. 91 - André Kertész, *Distorção nº 51*, 1933

Na década de 1930, Paris é o ponto de encontro de vários artistas que, atraídos pela vida intelectual da capital francesa, partem dos seus países perante as primeiras manifestações do nazismo. André Kertész e Brassaï são dois dos artistas que deslocam até Paris para desenvolver a sua actividade artística.

Kertész já tinha praticado a fotografia no seu país. Ao chegar à capital francesa em 1925 o contacto com o mundo artístico de Montparnasse transformou a sua visão, movendo-o em direcção ao círculo surrealista. Além de imagens insólitas da cidade, dedicou-se também a fazer retratos.

[335] Garcia, E. (2011). *Man Ray in Paris*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, pp.96-103.

Em 1933, Kertész realizou a série *Distorção*, produzindo cerca de 200 imagens de Najinskaya Verackhatz e Nadia Kasine, duas modelos retratadas nuas em várias poses, com os seus reflexos captados numa combinação de espelhos. Em muitas destas fotografias são apenas perceptíveis alguns membros ou feições. Algumas imagens apareceram em 1933 nas revistas *Le Sourire* (2 de Março) e *Arts et métiers graphiques* (15 de Setembro). No fim desse ano publicaria o livro *Distorções*.[336]

Devido à perseguição alemã aos judeus e à ameaça da Segunda Guerra Mundial, o artista decidiu emigrar para os Estados Unidos em 1936.



Fig. 92 - Brassaï, *A madame Bijou, Bar de la Lune*, Paris, 1932

Kertesz foi quem iniciou o seu compatriot Brassaï na fotografia. Este estudou pintura e escultura na Academia Húngara de Belas Artes em Budapeste. Em 1920 foi para Berlim, onde trabalhou como jornalista e estudou na Academia de Belas Artes, conhecendo vários artistas e escritores húngaros que formariam parte do seu círculo de Paris, cidade para onde se mudou em 1924, vivendo alguns anos no bairro de Montparnasse.

Começou a aprender a língua francesa lendo as obras de Marcel Proust e trabalhando como jornalista. Logo ficou amigo de vários escritores, entre eles Henry Miller e Jacques Prévert. O seu trabalho e o profundo interesse pela cidade, cujas ruas frequentemente percorria pela noite dentro, levaram-no à fotografia. Usou-a pela primeira vez para complementar um artigo seu para o jornal, mas rapidamente começou a explorar a cidade através deste meio.

[336] Lyford, A. (2007). *Surrealist masculinities: gender anxiety and the aesthetics of post-World War I reconstruction in France*. Califórnia: University of California Press, p.201.

Mais tarde, escreveu que usava a fotografia "para captar a beleza das ruas e jardins sob a chuva e a neblina e para fotografar Paris à noite". (Sayag, 2000, p.42)

Brassaï captou a essência da cidade em fotografias que seriam publicadas no seu primeiro livro, intitulado precisamente *Paris de Noite* (1933), que teve grande sucesso. O reconhecimento foi de tal ordem que o escritor Henri Miller num ensaio designou Brassaï como "o olho de Paris". Além de fotografias do lado mais sórdido da capital francesa, Brassaï retratou cenas da vida da alta sociedade, os intelectuais, o ballet e as grandes óperas. Fotografou muitos dos seus amigos artistas, incluindo Salvador Dalí, Pablo Picasso, Henri Matisse, Alberto Giacometti, Braque e vários escritores, como Jean Genet ou Henri Michaux.

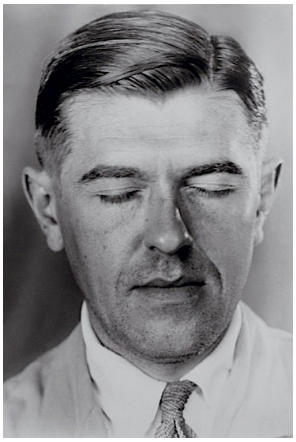


Fig. 93 - René Magritte, *Sem título*, 1928

Pintores como René Magritte utilizaram a fotografia de maneira continuada em determinados momentos da sua carreira. Em meados dos anos vinte Magritte mudou-se para Paris, onde se tornou amigo de André Breton, envolvendo-se no grupo surrealista. Uma qualidade ilusória, semelhante à de um sonho, é característica do surrealismo de Magritte. Este artista tornar-se-ia um dos principais membros do movimento, participando em diversas exposições com importantes figuras vanguardistas tais como Salvador Dalí, Jean-Arp, Chirico, Max Ernst, Joan Miró, Picabia, Picasso ou Yves Tanguy.

Pintor, cineasta, fotógrafo e escritor, René Magritte era um artista completo. No seu processo criativo manteve estreitos laços com a "imagem mecânica". A fotografia desempenhava para ele um papel complementar ao desenho, aos esboços, distraindo-o da pintura, demorada na sua elaboração. Como fotógrafo amador, por vezes usava este medium para materializar as suas visões surrealistas. Agitador indomável e anti-doutrinário, fotografava sem corresponder às regras estéticas do meio fotográfico, esforçando-se para realizar imagens que pareciam falhadas.

Com uma insolência subtil, estranhamente irónica e frequentemente inusitada, as fotografias de Magritte reflectem a sua personalidade anti-conformista. Essas imagens estão nos antípodas do registo realista, abrindo caminho para a fantasia e o burlesco. Ajudam a construir o seu personagem insurrecto, desobediente, que excede o bom senso e a razão.
Na sua fotografia Magritte aplica literalmente a ideia surrealista de que tudo deveria ser questionado a todo o momento.[337]



Fig. 94 - Raoul Ubac, *Retrato de uma mulher*, 1933



Fig. 95 - Maurice Tabard, *Solarização nº 1*, 1932



Fig. 96 - Jacques-André Boiffard, *Máscara de Carnaval*, 1930

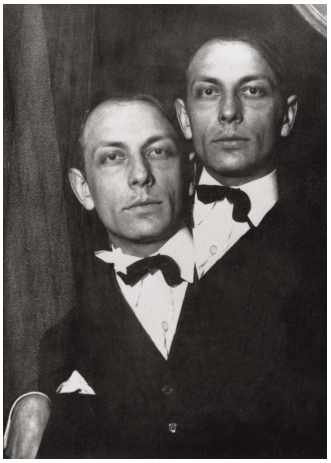


Fig. 97 - Claude Cahun, *Henri Michaux*, 1925

Raoul Ubac, Maurice Tabard, Jacques-André Boiffard ou Claude Cahun remetiam as suas práticas artísticas para uma estética marcada por uma estranheza em torno da identidade

[337] A este respeito consultar: Roegiers, P. (2005). *Magritte and Photography*. Londres: Lund Humphries Publishers.

dos retratados: entre a duplicidade e a máscara[338] Procuravam-se alcançar outras realidades através de um amplo espectro de possibilidades que a linguagem fotográfica podia oferecer. Muitos outros artistas que passaram pelo movimento surrealista utilizaram este medium no seu processo criativo, entre eles Georges Hugnet e Paul Élouard (colagem e a fotomontagem), Pierre Molinier (retratos que remetem para um erotismo fetichista), Dora Maar (figuras animalescas), Daniel Masclet (solarização), Ilse Bing (perspectivas invulgares). Clarence John Laughlin, prorrogaria com sucesso a herança surrealista europeia, numa série de imagens fantasiosas e assombradas do Sul Profundo dos Estados Unidos, contudo, o surrealismo teria menos impacto na fotografia do continente americano.

[338] A este respeito consultar: Bukatman, S. (1993). *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham e Londres: Duke University Press.

## 3.3 - RETRATO E FOTOGRAFIA: FICÇÕES CONTEMPORÂNEAS

### 3.3.1 - A fotografia e a arte: jogos conceptuais




Fig. 98 - Keith Arnatt, *A Arte como acto de retracção*, 1971

Apesar da diversidade de tendências que marcaram as práticas do retrato fotográfico no contexto das vanguardas históricas, será pela mão de um amplo conjunto de artistas que, a partir da segunda metade do século, se problematizará de modo ainda mais evidente o carácter ficcional da fotografia. A pop art, com as suas primeiras esperiências já desde meados dos anos 50 e na década seguinte e, sobretudo, a arte conceptual e outros movimentos artísticos que, nos anos 60 e 70, pretendiam operar uma efectiva desmaterialização do espaço discursivo da arte, permitiram que a fotografia reafirmasse a sua natureza artística, confirmando a sua inclusão no território da arte, num período em que esta "se tentava ainda afirmar no contexto de um modernismo tautológico, por um lado virado para a especificidade do meio e para as suas capacidades expressivas (e expressionistas) e por outro refém de uma ideia de fotografia como prática da captura do momento decisivo."[339] (Nicolau, 2007, p.14) Com a plena aceitação da fotografia no contexto da arte contemporânea já na década de 70[340], definitivamente apta como uma das

[339] Marchand, B. (2007). Documento: Projecto: Ficção. In Nicolau, R. (ed.), *Antena 1*. Porto/Évora: Fundação de Serralves/Fundação Eugénio de Almeida, p.14.

[340] Na *Documenta 5* (1972), em Kassel, na Alemanha, a fotografia conquistou finalmente o seu reconhecimento absoluto e irrevogável como medium artístico.

ferramentas possíveis para a prática artística, diluíram-se os limites formais do que poderia ser aceitável como proposta de retrato fotográfico. A sua legitimação passou a residir cada vez mais em factores discursivos que implicavam escolhas no âmbito de formatos de apresentação e relativamente ao estatuto das situações criadas.[341]



Fig. 99 - Andy Warhol, *Marilyn Laranja*, 1964

A partir de finais da década de 50, quando o modernismo fotográfico deu lugar a uma exploração mais livre do meio, artistas como Robert Rauschenberg, Richard Hamilton, Andy Warhol, David Hockney, Ed Ruscha, Gilbert & George, entre outros, começaram a usar a fotografia no contexto da *pop art*, um movimento artístico que se desenvolveu em Inglaterra e nos Estados Unidos nesse período, tomando como matéria-prima os ícones visuais da cultura popular e outras formas presentes nos media, que antes eram ignoradas pelos artistas tradicionais.[342]

A omnipresença da publicidade e de outras imagens fotográficas, o seu carácter mecânico e uma reprodutibilidade acessível, intrigaram os artistas da *pop art*, levando-os a procurarem deslocar essas imagens para contextos mais críticos, de modo a estabelerem novas ligações, criarem outras realidades, através de processos de colagem, fotomontagem, repetição e acumulação, entre outras técnicas e modos de apresentação das suas obras. Reciclaram estas imagens com o objectivo de reflectir sobre a natureza descartável da cultura de consumo. Temas pictóricos, incluindo as massas urbanas, a sociedade industrial e o mundo das celebridades produzidas por esta "Sociedade do Espectáculo",[343] conferiam um efeito alienador às suas obras.

[341] Marchand, B., *op. cit.*

[342] Walker Evans seria reivindicado como um precursor da *pop art* pelo seu fascínio por artefactos vernaculares americanos, os quais figuram destacadamente em muitas das suas fotografias do período entre guerras (foi, inclusivamente, coleccionador de cartazes de rua, entre outros objectos publicitários).

[343] A este respeito consultar: Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel.

A partir de 1955, nos Estados Unidos, Robert Rauschenberg realizava obras que designava por "combinações", misturando pinturas, fotografias suas e reproduções de outras imagens, com vários objectos. No mesmo período, em Inglaterra, Richard Hamilton usava fotografias dos media (particularmente anúncios) em colagens tais como *O que é que faz com que as casas de hoje sejam tão diferentes, tão apelativas?* (1956), que desviavam essas imagens do seu objectivo inicial. Contudo, no início dos anos 60 a *pop art* encontrou a sua verdadeira dimensão através da serigrafia, que possibilitava a produção directa de múltiplas cópias. Em 1962 Rauschenberg partia de imagens fotográficas recolhidas em diversas fontes para realizar esse tipo de obras gráficas. No mesmo ano Andy Warhol criava também composições em serigrafias representando celebridades (como Marilyn Monroe), cenas de crime, acidentes e suicídios, com recurso a imagens recolhidas em jornais, revistas e arquivos fotográficos.



Fig. 100 - Andy Warhol, *Ethel Scull 36 vezes*, 1963

Tal como os retratados presentes nas suas serigrafias, Warhol usou as máquinas fotomaton como um modo fácil e económico para fotografar amigos e conhecidos, como, por exemplo, em *Ethel Scull 36 vezes* (1963), que integra a série *Retratos fotomaton* (1963-66), um projecto que declara o fascínio de Warhol pela imagem serial e repetitiva criada pela máquina.

Em 1964 Andy Warhol recebeu uma encomenda para criar um mural para o Pavilhão Estatal de Nova Iorque, na Feira Mundial desse ano. O título (*Os treze homens mais procurados*) e as fotografias derivaram de uma brochura publicada por um departamento de polícia.

Os retratos, aumentados de modo a formarem uma grelha de imagens serigráficas de enormes dimensões, subvertem os conhecidos cartazes que apresentam criminosos procurados pelas autoridades.

As fotografias de identificação criminal entraram na mitologia popular no início da década de 60. Isto fez com que a utilização de verdadeiras imagens de criminosos se tornasse

problemática para os patrocinadores da Feira, que eliminaram o mural, sobrepondo camadas de tinta poucas horas depois de instalado.[344]



Fig. 101 - Andy Warhol, *Os treze homens mais procurados*, 1964

Baseadas em imagens dos mass media, as montagens, colagens e trabalhos em série de Warhol, incluindo os seus inúmeros retratos serigrafados de figuras públicas, estão entre as imagens mais representativas da pop art.

Outros artistas incluiram a fotografia nas suas técnicas mistas a partir dos anos 60. É o caso do pintor David Hockney (utilizou fotografias polaroid em grandes composições à base de imagens fragmentárias), Ed Ruscha (concebeu um modo de registo que designou como "anti-fotográfico", caracterizado por fotografias inexpressivas) ou Gilbert & George (grandes composições onde se destacam os seus próprios corpos).

Tal como os artistas pop, nesse período os hiper-realistas também exploraram as possibilidades da fotografia nas suas práticas artísticas. Chuck Close, entre outros artistas, baseou-se directamente em padrões e modelos fotográficos para fundir o real e o fictício, concentrando-se na reprodução e, no processo, enfatizando o virtuosismo artístico. De facto, no hiper-realismo a mão do artista está subordinada a um sistema laborioso para a tradução de informação visual que reflecte os mecanismos da fonte fotográfica.

Em *Phil* (1969) Chuck Close retrata o compositor Philip Glass, representado em tinta acrílica com adição de técnicas de aerografia, conferindo à imagem um acabamento 'fotográfico' imaculado. Close inicialmente divide a sua tela numa grelha e trabalha a partir de uma imagem invertida, podendo posteriormente relacionar-se com esta imagem com

[344] A este respeito consultar: Crimp, D. et al. (2014). *13 Most Wanted Men: Andy Warhol and the 1964 World's Fair: Conversations*. Nova Iorque: Queens Museum.

indiferença. Em alguns aspectos isto corresponde à indiferença mecânica da lente da câmara que inverte a imagem que recebe.



Fig. 102 - Chuck Close, *Phil*, 1969

A produção de retratos fotográficos nos anos 1960 e 70 surgiu como parte integrante do processo de registo de uma actividade artística implicada no próprio questionamento dos limites do que poderia ser arte e, de igual modo, do papel que a fotografia poderia desempenhar nesta reflexão. A instituição destas práticas levou ao desenvolvimento de novas estratégias ficcionais que recolocaram a questão da validade estética da fotografia de retrato nas práticas artísticas deste período. Concentrando-se na apresentação de ideias, as imagens dos artistas conceptuais constituiram-se como evidências visuais de conceitos ou simples documentos de acções. Estes artistas fizeram dessas ideias a essência das suas obras, posicionando-se como operadores de uma mudança na forma como pensamos a arte e a sociedade.

Deram prioridade a processos artísticos, questionando a natureza da arte e abordando diversas questões, nomeadamente através de temáticas políticas e de identidade, entre outras problemáticas. Demonstraram um envolvimento intrínseco com o espírito desse período, extraindo as suas referências do mundo real, levando a arte para lá das suas fronteiras tradicionais, recorrendo frequentemente à teoria e à filosofia para produzir trabalhos que instigassem a reflexão e não apenas a contemplação.

Na arte conceptual a prova fotográfica é objecto e espaço de interrogação sobre o próprio medium. Assistimos ao questionamento da fotografia como prática específica, isolada num certo purismo, sendo invadida pelas outras artes, em fotogramas de filmes e fotografias de imagens televisivas, na exploração de registos fotográficos com fins narrativos e outros de carácter ficcional, na adopção de modos de produção e apresentação seriais e sequênciais, em registos de performances efémeras ou realizadas ao longo de um determinado período

ou ainda em espacializações mais ou menos complexas através de instalações com recurso a vários media, entre outras estratégias discursivas das quais o retrato seria também parte integrante.[345]

Alguns fotógrafos e artistas questionam os modelos e os sistemas de representação tradicionais (trabalhando sobre essas problemáticas numa articulação com outros pressupostos). Em certas práticas a utopia crítica do Modernismo é utilizada como um aspecto entre outros (e não tanto como um espaço de confrontação). Muitos artistas reflectem sobre a separação entre objectividade e ficção (fundindo estas distinções). Outros optam pela economia de significados ou por dissociar-se dos problemas convencionais da fotografia (recusando maneirismos técnicos próprios do meio fotográfico, através de um registo mais casual e, por vezes, mesmo banal). Contudo, há artistas que, pelo contrário, exploram as formas e as emulsões (cruzando-as com outras técnicas) mas o valor que dão ao suporte traduz a necessidade de ruptura com a ideia de transparência do medium, conquistando uma outra autonomia plástica. Combinam a estética fotográfica com a estética pictórica, não se tratando de rivalidade mas de plasticidade da imagem confrontada com outros media e com a mistura de estilos e géneros. Aposta-se na heterogeneidade, no híbrido, em práticas ecléticas que são também territórios de diálogo teórico. Previligia-se uma reflexão que dá lugar à mestiçagem de vocabulários e linguagens. Neste contexto, a "contaminação de todo o campo artístico pela fotografia" (Durand, 1995, p.26) é uma realidade que marca este período.

Em *Uma e três cadeiras* (1965), Joseph Kosuth opunha uma cadeira, uma fotografia ampliada dessa cadeira e uma fotocópia de uma definição da palavra "cadeira", retirada de um dicionário. Apresentava-nos, deste modo, a "realidade", a ilustração da mesma e a sua descrição, conjugadas numa instalação que tinha como objectivo questionar noções de representação. Do mesmo ano é a fotografia *Matthew*, de Kenneth Josephson, em que um retrato é apresentado dentro de outro, acolhendo numa só imagem o original e a sua reprodução. Já Bruce Nauman, em *Auto-retrato como uma fonte* (1966-67), remete o seu corpo para um dos motivos tradicionais da escultura e também um dos monumentos principais da arte moderna, a *Fonte* (1917), de Marcel Duchamp, num auto-retrato encenado que é uma afirmação da sua identidade como artista (aqui no início do seu percurso artístico).

[345] A este respeito consultar: Alberro, A. & Stimson, B. (eds.) (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

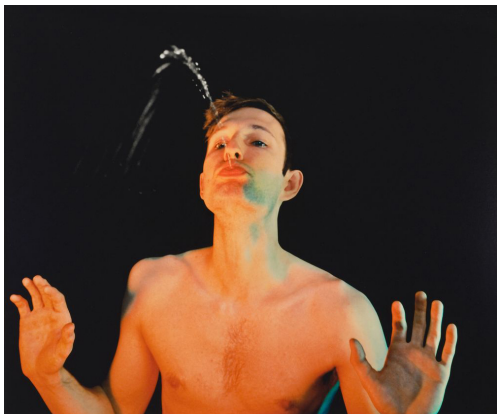


Fig. 103 - Bruce Nauman, *Auto-retrato como uma fonte*, 1966-67

Michael Snow, em *Autorização* (1969)[346], explorou a imediatez do filme polaroid para construir um auto-retrato cumulativo. Primeiro fotografou o seu reflexo num espelho. Esta imagem foi depois colocada nesse suporte e uma segunda imagem foi realizada e novamente colocada na mesma superfície. O procedimento foi repetido duas vezes mais, formando um rectângulo de retratos no centro do espelho, que obliterava completamente o reflexo do artista, que reapareceu fragmentado nas quatro fotografias. Uma quinta imagem contendo as anteriores foi então realizada e colocada no canto superior esquerdo.

A obra exposta seria o próprio espelho com as fotografias coladas. Na galeria o público apenas se podia ver reflectido se se colocasse mais próximo dos lados da imagem, na medida em que a posição ideal de visualização (a meio do espelho), tinha sido monopolizada pelo retrato do artista.

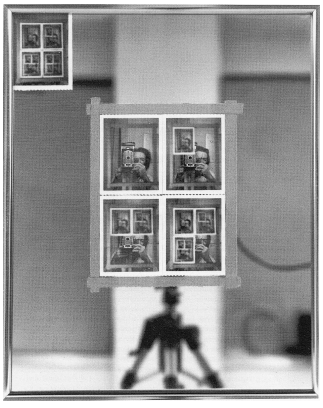


Fig. 104 - Michael Snow, *Autorização*, 1969

Dennis Oppenheim, na sua obra intítulada *Posição de leitura para uma queimadura de segundo-grau, etapas 1 e 2* (1970), explorou relações com elementos naturais. Fez do seu

[346] Langford, M. (2014). *Michael Snow: Life & Work*. Toronto: Art Canada Institute, pp.19-20.

corpo um receptor passivo dos raios solares, que lhe marcaram na pele um livro que colocou sobre o peito.

William Wegman, em *nhoj* (1970) convoca a atenção para uma condição bastante específica do medium fotográfico: a reversibilidade do negativo. Raramente este processo é explorado na arte, apesar de virar as imagens do avesso ser um lugar comum nas páginas das revistas comerciais. A linguagem é lida da esquerda para a direita mas a 'leitura' de uma fotografia não é assim tão linear. Uma imagem revertida retém toda a sua objectividade, assumindo-se que exclua eventual texto. Contudo, Wegman deixa visível essa inversão. Usa a linguagem para criar instabilidade numa simples leitura e tornar mais complexa a nossa relação com o retratado, "nhoj", ou, na verdade, "John".



Fig. 105 - Douglas Huebler, *Obra variável nº 44*, 1971

Douglas Huebler, em *Obra variável nº 44* (1971), parte integrante do seu projecto *Obras variáveis,* desenvolvido durante vários anos, tinha como propósito documentar fotograficamente a existência de todos aqueles que estão vivos, de modo a produzir a mais autêntica e inclusiva representação da espécie humana. Edições desse trabalho seriam periodicamente publicadas segundo vários tópicos associados a este objectivo: "100.000 pessoas", "1.000.000 pessoas", "10.000.000 pessoas", "Pessoas que o artista conheceu pessoalmente", "Pessoas parecidas", etc. Em Novembro de 1971 várias retratos foram realizados em Nova Iorque para documentar diversos aspectos de "Todos aqueles que estão vivos." Uma destas imagens foi escolhida alheatoriamente para representar a obra "Pelo menos uma pessoa que lembra ao artista alguém que este conhece". Essa fotografia e uma prova de contacto foram expostas juntamente com uma declaração escrita, constituindo estes três elementos a forma desta obra.[347]

[347] Alberro, A. (2003). *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, pp.60-83.

Nas páginas de publicações americanas de moda e estilos de vida tais como a *Glamour* ou a *Living Now*, Robert Heinecken, em *Revista nº5* (1971), sobrepôs uma reprodução de um jovem soldado vietnamita segurando duas cabeças decapitadas. As revistas foram distribuídas nos locais de venda sem indicação dos seus conteúdos alterados. Esta imagem foi escolhida não apenas para confrontar um público que tentava evitar a guerra do Vietname, mas porque o protagonista era difícil de identificar, não se sabendo se seria um aliado sul-vietnamita ou um vietcong. Esta ambiguidade servia os propósitos de Heinecken de questionar este conflito no qual os Estados Unidos se envolveram.

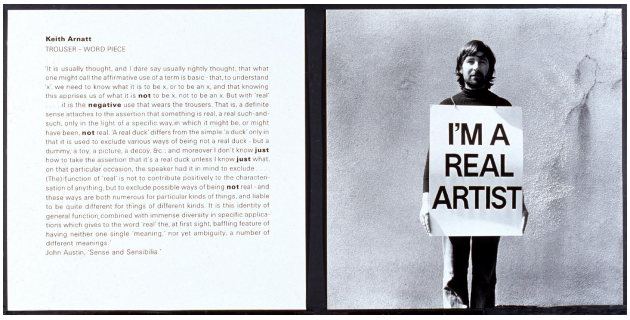



Fig. 106 - Keith Arnatt, *Trouser-Word Piece*, 1972

Numa versão de *Trouser-Word Piece*, (1972), Keith Arnatt foi fotografado numa rua usando um placard. Esta imagem foi reproduzida num lado de um pequeno cartão, enquanto o texto, uma citação de *Sense and Sensibilia*, do filósofo analítico J. L. Austin, aparecia no verso.[348] Austin argumentava que para provar o que uma coisa é, seria necessário provar o que não é. A fotografia e a pose de Arnatt adoptam a retórica do 'facto directo', prometendo algo claro e descomplicado. Contudo, a declaração de Arnatt instala a dúvida relativamente ao que será um artista real e se Arnatt será esse artista, minando uma qualquer posição estável de julgamento.

Já em *Meditações sobre um tríptico* (1973-78), de Allan Sekula, três retratos fotográficos (sempre incluindo uma mulher de vermelho acompanhada de pessoas diferentes), são expostos numa instalação que inclui um texto sobre a interpretação das imagens. As abordagens fragmentárias de Sekula baseiam-se no uso da linguagem e do contexto para projectar a relevância social das suas obras.

Arnulf Rainer, em *Duas chamas (linguagem corporal)*, de 1973, actuou deliberadamente para a câmara, utilizando-a para representar um eu transitório em acção. Manipulou as fotografias para eliminar qualquer pretensão de veracidade "documental".

[348] Austin, J. L. (1962). *Sense and Sensibilia*. Oxford: Oxford University Press.

Também Lucas Samaras, no seu auto-retrato Foto-transformação, 1 de Novembro de 1973, produziu manipulações invulgares, neste caso de polaroids. Usa a química de modo a libertar as possibilidades criativas do medium fotográfico.

Nesta imagem Samaras imagina o seu rosto como um campo mutável de expressões, equivalente à superfície instável de um planeta, onde se destaca um olho no centro de uma tempestade, seja ela atmosférica ou relativa ao plano emocional de um rosto.[349]



Fig. 107 - Lucas Samaras, Foto-transformação, 1973

Por seu lado *S.O.S. Série de objectos de estrelatificação* (1974-79), de Hannah Wilke, resultou de uma performance na qual várias estruturas de poder eram exploradas, nomeadamente aquelas que dizem respeito ao público e à "estrela". Semi-nua, Wilke seduzia a audiência enquanto esta mastigava pastilhas. Depois recolhia-as e moldava-as em formas que se assemelhavam a genitais femininos, sendo estas posteriormente colocadas no seu corpo para uma série de fotografias. Estas imagens e outras com as pastilhas isoladas seriam posteriormente expostas numa instalação diluindo distinções entre o vestígio como imagem e como objecto táctil.

John Hilliard, em *Depressão/Ciúme/Agressão* (1975), apresenta-nos três retratos com diferentes pontos focais num mesmo plano fixo. Neste triptico a óptica por si só altera a leitura das imagens, sugerindo várias narrativas possiveis. Hilliard misturou as convenções do fotograma da publicidade cinematográfica e da fotonovela. Este trabalho tem também muito em comum com o cinema estruturalista dos anos 1960 e 1970, que procurava destacar o papel da câmara, habitualmente neutral, na formação do trabalho, chamando à atenção para a experiência perceptiva do observador da imagem como produto de um dispositivo técnico.[350]

[349] Goysdotter, M. (2013). *Impure Vision: American Staged Photography of the 1970s*. Lund: N.A.P., pp.126-133.

[350] Mellor, D. (1998). *Chemical Traces: Photography and Conceptual Art, 1968-1998*. Kingston upon Hull: Ferens, pp.45-46.

Em resposta ao crescente cepticismo sobre a objectividade fotográfica, outras imagens apresentam o próprio artista como actor de narrativas artificiais, como, por exemplo, *Leda e o Cisne* (1975), de Luigi Ontani, ou *Sonhos reais* (1976), de Duane Michals.

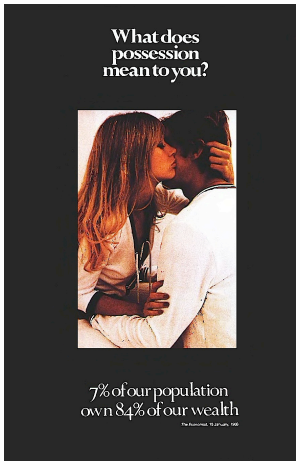



Fig. 108 - Victor Burgin, *Posse*, 1976

Na obra *Posse* (1976), de Victor Burgin, materializada como um cartaz de uma exposição de grupo apresentada em Newcastle upon Tyne, Inglaterra, o uso da imagem e texto criou uma disrupção relativamente à suavidade rectórica da publicidade. Tanto as palavras como a imagem foram "encontradas" (uma citação da revista *Economist* e uma fotografia de um banco de imagens). A obra pretendia deslocar questões de desejo para o campo da economia, numa crítica ao consumismo moderno. É um dos poucos trabalhos de Burgin realizados para apresentação no espaço público.

Valie Export, em *Expectativa* (1976), uma fotomontagem com um auto-retrato da artista sobreposto a uma reprodução da *Madonna da romã* (c. 1487) faz parte de uma série que examina os modos como as tradições da representação perpetuaram um repertório de gestos humanos. Aqui a imagem da Madonna é ironicamente recriada numa situação contemporânea. A respeito desta obra Valie Export diz-nos que as pinturas do passado:

*fornecem um arquivo de várias poses que frequentemente passa despercebido [...] estes movimentos congelados formam um cânone, uma doutrina. Ao investigar estas tradições de poses corporais tento extrair a expressão e dar-lhe independência [...] Lido sobretudo com poses femininas, a partir de uma postura feminista, usando o material para identificar algumas linhas de orientação standard para o modo como o corpo feminino se expressa em movimento e para as funções relacionadas que o corpo da mulher tem na nossa cultura.*[351] (Neusüss, 1977, p.169)

[351] Export, V. (1977). Statement. In Neusüss, F., *Photography as Art. Art as Photography*. Kassel: Schanze, p.169.

Em *Alegorias explosivas (pergunta colorida): canto - rastejar - lágrimas* (1978), de John Baldessari, um retrato invertido e outro com uma figura de costas são associados pelo artista a diversas imagens de cariz significativamente diferente. Funcionam como 'perguntas' possíveis, construídas a partir do seu arquivo de fotogramas de filmes que o artista classificou por ordem alfabética, de acordo com o tema, a pose ou o local, entre outros critérios. Constituem-se como elementos de um discurso aberto sobre processos inconscientes e arbitrários que nos levam a escolher certas imagens em detrimento de outras.[352]



Fig. 109 - Dieter Appelt, *Mancha no espelho*, 1978

No auto-retrato *Mancha no espelho* (1978), de Dieter Appelt, a fotografia torna-se uma parte integrante de um processo ritualista que examina tanto a superfície da imagem como a do seu próprio corpo, de modo a procurar um nível de significação mais profundo. Segundo Max Kozloff, nesta imagem "É impossível não convocarmos esse momento em que um espelho era colocado próximo dos lábios de uma pessoa que se pensava ter morrido. Aquilo que condensa - produz vapor, tem uma espécie de energia pneumática, subtil no seu florescimento - significa uma vida interior."[353] (Weinberg, 1989, p.39)



Fig. 110 - John Stezaker, O Voyeur, 1979

[352] Kertess, K. (2002). *Photography transformed: the Metropolitan Bank & Trust collection*. Nova Iorque: Harry Abrams, pp.14-15.

[353] Kozloff, M. (1989). The Etherealized Figure and the Dream of Wisdom. In Weinberg, A. (ed.), *Vanishing Presence*. Nova Iorque: Rizzoli, p.39.

Em 1979 John Stezaker cria a obra *O Voyeur*, uma imagem que faz parte de uma série de colagens nas quais Stezaker considera aspectos do voyeurismo intrínsecos à experiência do cinema. Usa o modo como a silhueta oscila entre a presença e a ausência para identificar o movimento psicológico entre ver e participar.

Outros artistas com uma ampla variedade de propostas voltaram-se para a fotografia com o objectivo de materializar os seus propósitos, concentrando-se em métodos bastante experimentais através da prática do retrato. Usaram filtros, exposições múltiplas, intervenções no processo de impressão, propostas seriais, fotogramas e fotomontagens nos seus esforços para moldar uma realidade a partir da sua imaginação, definindo, deste modo, novas possibilidades pictóricas para a fotografia, em resposta ao crescente cepticismo relativamente às limitações da objectividade fotográfica. Pretendiam declarar atitudes e conceitos, superar as formas clássicas da produção artística, fundindo arte e vida, promovendo a participação do espectador na construção da obra.[354] Esses eram os objectivos da "arte da acção" de Wolf Vostell e o grupo Fluxus, Arnulf Rainer e os accionistas vienenses ou de outros artistas da body art, para os quais a fotografia (mas também o cinema ou o video)[355] desempenhariam um papel fundamental.

O repensar das premissas e funções da fotografia estimulou a reconsideração da percepção fotográfica e do próprio medium, no âmbito da grande diversidade de práticas artísticas. O resultado concreto desse processo foi, para muitos, a rejeição da crença na verdade da imagem.

Desde a década de 1970, uma sensação de desconforto relativamente às chamadas "fotografias autênticas" cresceu entre os praticantes da fotografia. Perante a desilusão destes operadores, motivada pela expansão da sociedade dos media que começara a apropriar-se de toda a cultura, surgiu um "modo de direcção" (ao estilo de cineasta ou realizador, director de fotografia, encenador teatral), nas palavras do crítico de fotografia A. D. Coleman, que propunha uma efectiva mudança de rumo nas práticas fotográficas.[356]

Em 1979, uma exposição de obras de jovens fotógrafos intitulada *Fabricated to Be Photographed*[357], apresentada em São Francisco, assinalou essa mudança que culminou nas

[354] Como nos happenings do grupo Fluxus. Alllan Kaprow usou o termo happening pela primeira vez em 1959 para descrever um evento realizado na Reuben Gallery, em Nova Iorque, onde encenou várias acções que propunham a participação activa do público.

[355] A fotografia, o filme e o vídeo foram as principais testemunhas duradouras destas acções, tornando-se em grande parte dos casos na obra em si, dada a efemeridade destas propostas artísticas.

[356] Coleman, A. D. (1981). The Directorial Mode: Notes toward a Definition. In Goldberg, V. (ed.), *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Nova Iorque: Simon & Shuster, pp.480-491.

[357] VV.AA. (1979). *Fabricated to Be Photographed*. São Francisco: San Francisco Museum of Art.

práticas da década de 1980, caracterizada por estilos heterogéneos e atitudes pluralistas em relação à fotografia. Nestas obras a fotografia abordou a construção de novos universos pictóricos criados para serem fotografados. As formas de organização compositiva destes quadros fotográficos foram diversas, de perspectivas dramáticas, nas quais os objectos eram colocados numa cena de acordo com seu efeito pictórico ou a partir de conceitos que poderiam ser planeados e realizados independentemente da aparência imediata da cena. O sentido seria encontrado no processo de reflexão, necessário para a reconstrução do conceito proposto.

Esses novos mundos de imagens podem ser divididos em vários grupos (integrados por alguns artistas já mencionados na década anterior), desde auto-apresentações (Urs Lüthi, Jürgen Klauke ou Gilbert & George) à interpretação de papéis diversos (Cindy Sherman, Jeff Koons); de "obras narrativas" (Bernard Faucon, Boyd Webb e Joe Gantz ou Les Krims) a relações com a pintura (Arnulf Rainer, Sigmar Polke ou Gerhard Richter). Há ainda ainda outro grupo de artistas que usa o mundo da fotografia de modos profundamente reflexivos (Clegg & Guttman e Bernhard Blume) ou aqueles que vagueiam pelo espaço entre a fotografia, o texto e outros elementos visuais (Victor Burgin, Barbara Kruger ou John Baldessari) e ainda os que usam a fotografia para criar novas possibilidades de abordagem do corpo (Robert Mapplethorpe, John Coplands) ou do rosto (Katharina Sieverding, Christian Boltanski e Mike e Doug Starn).[358]

Com efeito, na década de 1980 o retrato encenado destacou-se entre fotógrafos e artistas, estabelendo-se de modo a enfatizar a natureza fictícia da imagem, fomentando a liberdade de imaginação do operador, a possibilidade deste estabelecer um jogo entre elementos pré-existentes e outros por si criados, na sequência de muitas práticas anteriores na história da fotografia que propuseram superar a noção limitada do meio como gravador passivo da realidade objectiva.

De facto, a alegação de que a fotografia ilustra a realidade passou a ser cada vez mais questionada. Estabelecendo uma nova relação entre o real e o artificial, o canadiano Jeff Wall reflectiu sobre essa condição estabelecida pelas práticas fotográficas deste período, através de propostas dramáticas de retrato fotográfico que diluem real e ficção.

[358] A este respeito consultar: Hoy, A. (1988). *Fabrications: Staged, Altered, and Appropriated Photographs*. Nova Iorque: Abbeville Press; Köhler, M.; Felix, Z. & Vowinckel, A. (1995). *Constructed realities: the art of staged photography*. Zurique: Edition Stemmle.

### 3.3.2 - Jeff Wall: novas práticas ficcionais, entre produção e pós-produção




Fig. 111 - Jeff Wall, *Boy on TV (from Eviction Struggle)*, 1989

Um dos autores mais intrigantes e influentes que tem problematizado as relações entre real e ficção no espaço discursivo da fotografia é Jeff Wall. Fotógrafo de grande relevância para a consolidação deste medium como forma de arte e pioneiro no uso de técnicas digitais, iniciou o seu percurso no contexto da arte conceptual dos anos 70.[359] As suas obras, textos e entrevistas, que o prório Wall designaria como Realismo Conceptualizado, remetem para uma renovação do modo de fazer fotografia, através de um diálogo constante entre "teatralidade" e "anti-teatralidade", que leva o espectador a questionar e modificar a sua percepção relativamente ao real.[360]

Wall encena acontecimentos documentando-os numa imagem fotográfica pré-concebida. Planeia bem as imagens que vai fazer, depois fotografa recorrendo à encenação e por último monta digitalmente. Há realidade mas não há realismo. São imagens verosímeis, no entanto não há imagem pura, há ficção. Wall rejeita o papel do fotógrafo como testemunha ou jornalista. Este é um efeito de verosimilhança que produz uma ficção com base documental. A fotografia como meio de fabricação de complexas representações de corpos, lugares, situações, temas. Funde-se a realidade (fotografia directa) com a ficção (encenação no acto de fotografar, ao qual se adiciona, por vezes, a encenação digital). O espaço bidimensional da fotografia é convertido em tridimensionalidade escultórica: transparências de grande escala, na lógica visual dos painéis publicitários, combinam o brilho sedutor de uma tela de cinema com a presença física das suas caixas de luz. Wall, estabelece, deste modo, um

[359] Embora se tivesse distanciado posteriormente da arte conceptual, contribuiu em parte para que esta efectuasse uma mudança dialética que proporcionou à fotografia um lugar central na arte, segundo Sven Lütticken: Lütticken, S. (2005). The Story of Art According to Jeff Wall. In Lütticken, S., *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*. Roterdão: NAi, p.71.

[360] Fried, M. (2004). Being There. In *Artforum*, vol. 43, nº 1, Setembro, pp.53–54.

confronto entre artista, obra e espectador. Sublinha as imagens como construcções. Frequentemente realizadas em estúdio, imagina-as como um pintor, como um realizador de cinema. O seu trabalho baseia-se na teatralização e na composição pictórica, prática que Wall designa como cinematografia. São uma espécie de quadros fotográficos. Wall neles joga com a história da imagem, influenciado por uma ampla diversidade de referências dos universos da pintura, do cinema, da literatura e da própria história da fotografia, entre outros campo do conhecimento. Reinterpreta-as desenvolvendo temas relacionados com a tradição pictórica, em representações impressionantes que contam histórias sobre as pessoas, o seu habitat e os modos quotidianos e enigmáticos com que interagem.[361]

Wall retoma códigos da pintura (e da gravura): há inúmeras referências a obras de Cézanne, Delacroix, Goya, Hokusai, Manet, Velázquez, entre outros. Recorre a códigos da fotografia: trata o retrato de forma documental, a luz é difusa, as sombras são eliminadas, o ponto de vista é frontal, a composição é simétrica e central, joga com as qualidades plásticas da luz e da cor. Apropria-se de convenções de certos géneros fotográficos e cinematográficos, como a fotografia de guerra ou os filmes de série B, desenvolvendo uma forma de fotografia que se assemelha ao trabalho de cineastas europeus dos anos sessenta e setenta, combinando elementos encenados e documentais, referencias que o ajudarar a reflectir sobre o facto de que "as técnicas que normalmente identificamos com o cinema são na verdade apenas técnicas fotográficas". (Wall, 2003, p.192) São obras "quase-documentais" e "cinematográficas" em que a técnica narrativa é peça fundamental quando se trata e construir a ficção verosímil. Permite-nos contemplar os acontecimentos invisíveis que levam ao momento descrito. Wall explora o estilo documental da fotografia de rua (Frank, Winogrand). São imagens associadas a histórias quotidianas, instantes de vida ou espaços do meio envolvente imediato, que questionam temáticas politicas, sociais, como a violência urbana, o racismo ou a pobreza. Trata-se de um jogo entre o testemunho rápido e fragmentado do fotojornalismo e os mecanismos próprios da encenação e do artifício (equipa de técnicos, actores, adereços, cenário, pós-produção digital). Por vezes usa o vídeo como uma ferramenta para preparar as suas "cenas", de modo a controlar todos os aspectos do movimento que a sua fotografia irá representar. A partir de 1990, a pós-produção digital permitir-lhe-à acentuar o lado estranho ou fantasmático das suas fotografias, misturando e confundindo, de modo mais complexo, o "instante decisivo" e o instante expressivo.

[361] A respeito da sua relação com a tradição pictórica Jeff Wall refere: "A única maneira de continuar no espírito da vanguarda é experimentar a sua relação com a tradição" [Robbins, L. (1995) Lightbox, Camera, Action. In *ArtNews*, nº94, 1 Novembro, p. 222]; "Extraí duas coisas, principalmente, da tradição pictórica até o século XIX: um amor pelas imagens, que acredito que é ao mesmo tempo um amor pela natureza e pela própria existência, e uma ideia do tamanho e da escala próprios da arte pictórica e, portanto, própria do sentimento ético do mundo expresso na arte pictórica" [Wall, J. (2003). Frames of Reference. In *Artforum*, vol. 42, nº1, Setembro, p.190].

Jeff Wall, nasceu em 29 de setembro de 1946, em Vancouver. Enquanto estudava história da arte na Universidade de British Colombia (BA: 1964-68; MA: 1968-70), envolveu-se na cena artística experimental da sua cidade natal, começando a desenvolver práticas de arte conceptual sob a forma de fotografias, texto e filme. Entre o seu grupo mais próximo estavam Ian Wallace, Rodney Graham, Ken Lum ou Duane Lunden. Em 1969 co-edita o *Free Media Bulletin*, uma publicação impressa em xerox com uma miscelânea de textos de Artaud, Burroughs, Duchamp, Huelsenbeck e outros, incluindo os seus. Ainda nesse ano escreve para a *Artforum*[362] e é convidado para as suas primeiras exposições colectivas, realizadas na Vancouver Art Gallery e no Seattle Art Museum, em Washington.

Em 1970 termina o seu mestrado na UBC, com uma tese intitulada *Berlin Dada and the Notion of Context*, concentrando-se na fotomontagem dadaísta de John Heartfield, e produz uma pequena brochura, *Landscape Manual*[363], que continha fotografias a preto-e-branco da cidade de Vancouver tiradas da janela de um carro. Esta seria incluída na exposição *Information*, realizada nesse ano no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Entretanto, inscreve-se num programa de doutoramento em Londres (Courtauld Institute of Art, 1970-73), cidade onde participa na exposição colectiva *New Multiple Art*, Whitechapel Gallery. Um excerto do seu texto "Cine Text" seria publicado num livro seminal da arte conceptual: *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*,[364] onde eram também listadas outras contribuições suas para cena artística de Vancouver. Apesar deste momento prometedor, Wall interrompe o percurso artístico para se dedicar à sua tese sobre Duchamp, que não chegaria a concluir.

Em 1977, durante uma visita ao Museu do Prado, em Madrid, ficou comovido com as pinturas de Velázquez e Goya. Procurando um novo método para representar a vida quotidiana, logo encontrou um meio adequado na publicidade, criando as suas primeiras transparências retroiluminadas.[365] Após uma pausa de alguns anos, voltou ao estúdio com a ideia de uma nova e híbrida forma de arte. Wall, justifica a sua decisão, referindo:

*Senti muito fortemente naquela época que [...] a pintura como forma de arte não tinha enfrentado de forma suficientemente directa o problema do produto tecnológico que tinha tão extensivamente usurpado o seu lugar e a sua função na representação da vida quotidiana [...] Lembro-me de estar*

[362] Wall, J. (1969). Vancouver: Concrete Poetry. In *Artforum*, vol. 7, nº10, pp.70–71.

[363] Wall, J. (1970). *Landscape Manual*. Vancouver: Vancouver Art Gallery, University of British Columbia.

[364] Wall, Jeff (1973). Cine Text. In Lippard, L., *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. Nova Iorque: Praeger, pp.213-14.

[365] Newman, M. (2007). Towards the Reinvigoration of the 'Western Tableau': Some Notes on Jeff Wall and Duchamp. In *Oxford Art Journal*, nº30, Janeiro, p.85.

*numa espécie de crise na época, imaginando o que faria. Naquele momento, vi uma placa iluminada [...] e ocorreu-me [...] que aqui estava a tecnologia sintética perfeita para mim. Não era fotografia, não era cinema, não era pintura, não era propaganda, mas tinha fortes associações com todos eles [...] Parecia ser a técnica através da qual esse problema poderia ser expresso, talvez a única técnica, devido à sua espectacularidade elementar.*[366] (Galassi, 2007, p.99)

As transparências fotográficas de grande escala, expostas em caixas de luz, tornam-se o medium principal de Wall. Lembram os displays retroiluminados de painéis publicitários que se vêem em hotéis, centros de conferências, aeroportos ou estações de comboios, onde geralmente funcionam como divulgadores de um produto ou serviço comercial.[367] Até a década de 1970, essa técnica não era usada por artistas visuais. Jeff Wall inaugura então esta prática, que terá continuidade em muitos fotógrafos nos anos 1980 e 90.

A sua primeira exposição individual foi realizada na Nova Gallery, em Vancouver (1978). Apresentada como uma 'instalação' e não como uma exposição de fotografia, Wall colocou *The Destroyed Room*, uma imagem inspirada na pintura *La Mort de Sardanapale*, de Delacroix, na montra da galeria, atrás de uma parede de gesso, de modo a que só pudesse ser vista a partir da rua, procurando trabalhar de acordo com o design de montras comerciais de roupas e móveis.

Refere que nestas suas primeiras imagens procurava estabelecer uma posição teórica relativamente à arte conceptual, tentando dar continuidade a uma produção histórica e teoricamente informada, acreditando que "era importante fazer uma referência a outras obras." (Barents & Wall, 2007, p.185) Na época, estava muito interessado na *Morte de Sardanapalo*, de Delacroix, em parte porque leccionava sobre o romantismo e acreditava que esta obra era "muito importante, histórica e psicologicamente" ao mostrar "o ideal erotizado da glória militar que caracterizou o período napoleónico, voltado para dentro, de volta à vida doméstica, no final daquela época, no início da vida privada moderna, burguesa, neurótica."[368] (Barents & Wall, 2007, pp.186-187 e Galassi, 2007, p.246)

Ainda nesse ano começa a desenvolver *Young Workers* (1978-83). Estes "trabalhadores", com cerca de vinte e poucos anos, foram fotografados segundo uma escala e pose heróicas, de baixo para cima, em três quartos de perfil, contra um fundo azul que se assemelha ao céu. A série remete não só para os retratos de dementes, de Géricault, nos quais as

[366] Barents, E. & Wall, J. (2007). Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation with Jeff Wall. In Galassi, P., *Jeff Wall. Selected Essays and Interviews*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, p.99.

[367] VV.AA. (1986). Retro: Günter Forg / Jeff Wall. In *Perspektief*, nº23, p.47.

[368] Barents, E. & Wall, J., *op cit.,* pp.186-187. Ver ainda: Bonnet, A. M.; Metzger, R. & Wall, J. (2007). A Democratic, A Bourgeois Tradition of Art: A Conversation with Jeff Wall by Anne-Marie Bonnet and Rainer Metzger. In Galassi, P., *op. cit.*, p.246.

particularidades do rosto são enfatizadas, como também para as imagens genéricas de trabalhadores, características do realismo socialista, mas usando meios associados ao capitalismo mercantil.[369]



Fig. 112 - Jeff Wall, *Young Workers*, 1978-83

As caixas de luz estão penduradas no alto da parede, perto do tecto, de modo a que o espectador olhe para cima, mimetizando a posição dos retratados. Referindo-se à 'sociedade do espectáculo' que funciona através da criação de um aparato no qual o indivíduo, ou cidadão, é constituído como espectador, estes retratos tanto reflectem como resistem a esse processo de constituição.[370]

[369] VV.AA. (1986). Retro: Günter Forg / Jeff Wall, *op.cit*.

[370] Jeff Wall é neste período infuênciado pela obra *La société du spectacle*, de Guy Debord (Paris: Buchet/Chastel, 1967), através das suas primeiras edições americanas (Detroit: Black & Red, 1970; edição revista em 1977), esta última antecedendo em um ano o seu projecto "Young Workers".



Fig. 113 - Jeff Wall, *Movie Audience*, 1979

De modo similar em *Movie Audience* (1979), indivíduos comuns estão absorvidos na contemplação de uma tela de cinema colocada numa galeria um pouco acima do nível dos olhos. A luz do projetor de cinema brilha atrás dos espectadores, mas não os ilumina. A luz nos seus rostos é visível apenas como um reflexo das imagens brilhantes do écran. Além de serem uma referência ao cinema, estas imagens reflectem sobre o acto de olhar atentamente. Abordam criticamente o envolvimento empenhado do espectador na própria visão, uma estratégia crítica necessária no contexto de um crescente consumismo e de uma influência cada vez maior de espectáculos visuais alienantes na vida pública.[371]



Fig. 114 - Jeff Wall, *Picture For Woman*, 1979

Outra obra deste período, *Picture for Women* (1979) remete explicitamente para a pintura de Manet *Un bar aux Folies Bergère* (1882). Num texto de parede apresentado numa

[371] Wallace, I. (1981). Revisionism and its Discontents. In *Vanguard,* nº10, Setembro, p.7. Ver ainda: Modigliani, L. (2018). *Engendering an avant-garde: The unsettled landscapes of Vancouver photo-conceptualism*. Manchester: Manchester University Press, p.3 e Kemp, W. (1996). *Jahresring: Zeitgenössische Kunst und Ihre Betrachter*. Colónia: Oktagon Verlag, pp.69-70.

exposição retrospectiva da obra de Jeff Wall na Tate Modern[372], é descrita a influência desta obra:

*Na pintura de Manet, uma empregada de bar olha para fora da moldura, observada por uma figura masculina sombria. Toda a cena parece estar reflectida no espelho atrás do bar, criando uma teia complexa de pontos de vista. Wall baseia-se na estrutura interna da pintura e em motivos tais como as lâmpadas, que lhe dão profundidade espacial. As figuras são igualmente reflectidas num espelho e a mulher tem o olhar compenetrado e a postura da empregada de bar de Manet, enquanto o homem é o próprio artista. Embora as questões do olhar masculino, particularmente a relação de poder entre o artista masculino e o modelo feminino, bem como o papel do espectador, estejam implícitos na pintura de Manet, Wall atualiza o tema, posicionando a câmara no centro do trabalho, para registar o acto de fazer a imagem (a cena refletida no espelho) e, simultaneamente, para olhar directamente para nós.*[373] (Campany, 2007, p.12)

Num perfil de Wall no *The New Republic*, o crítico de arte Jed Perl descreve *Picture for Women* como a peça de assinatura de Wall, "já que é o retrato de um artista do final do século XX no seu estúdio".[374] (Perl, 1997, p.36) O historiador de arte David Campany afirma também que esta imagem é uma importante obra inicial para Wall, uma vez que estabelece os temas centrais encontrados em grande parte dos seus trabalhos posteriores, nomeadamente relações entre homem e mulher, ligações entre fotografia, pintura, filme e teatro ou o papel do espectador.[375] O próprio autor considera *Picture for Women* como um dos seus dois primeiros sucessos no que respeita à sua intenção de desafiar a tradição fotográfica. Esse sucesso permite a Wall referenciar tanto a cultura popular (os sinais luminosos do cinema e os painéis publicitários) quanto o sentido de escala que este admira na pintura clássica.

Esta imagem foi realizada num estúdio emprestado em Vancouver e impressa em duas partes separadas de filme que foram unidas com recurso a fita adesiva transparente, de modo a que houvesse uma sobreposição, criando uma fina costura escura, que passa pelo centro da lente da câmara reflectida na imagem. O facto de que serve como referência do artifício da criação de imagens é algo que Wall começou a apreciar cada vez mais. Segundo este autor:

[372] Wagstaff, S. (2005). *Jeff Wall Photographs 1978–2004*. Londres: Tate.

[373] Campany, D. (2007). 'A Theoretical Diagram in an Empty Classroom': Jeff Wall's Picture for Women. In *Oxford Art Journal*, nº1, Março, p.12.

[374] Perl, J. (1997). Impersonal Enchantment. In *The New Republic*, nº17, Abril, p.36.

[375] Campany, D., *op. cit.*, p.7.

*A junção entre as duas imagens convoca a nossa atenção novamente para a superfície e cria uma dialética que sempre gostei e aprendi com a pintura ... entre profundidade e superfície. Por vezes escondo-o e outras vezes não.* (Campany, 2007, p.13)

A propósito desta imagem Wall refere ainda que:

*Queria comentá-la, analisá-la numa nova imagem, tentar extrair a sua estrutura interna, o famoso posicionamento das figuras, masculinas e femininas, numa situação quotidiana de trabalho que era também uma situação de espectacularidade, esse regime de distração e entretenimento com que Manet lidou. [...] Foi também um remake do modo como os filmes são refeitos. O mesmo argumento é retrabalhado e a aparência, o estilo, a semiótica do filme anterior são submetidos a um comentário na nova versão. [...] Essa dialética interessa-me. É um julgamento sobre quais elementos do passado ainda estão vivos. É um procedimento padrão no teatro, onde as mesmas peças são produzidas repetidamente, interminavelmente. E enquanto a pintura continuar a ser "drama pintado" - o que sempre acontece, na minha opinião - então essas questões dos dramas do passado e das suas representações no presente, sejam encenadas, pintadas ou fotografadas, devem estar no centro das problemáticas da pintura e da sua relação com outras tecnologias de representação.* (Barents & Wall, 2007, pp.187-188)

Os seus primeiros trabalhos foram realizados em estúdio, envolvendo cenários que fazem alusão a espaços domésticos, auditórios e salas de aula. Contudo o ilusionismo destas imagens é tornado visível. Wall convoca deliberadamente a atenção do espectador para a sua construção. Além disso, essas fotografias abordam a linguagem e as convenções da pose e da representação especificamente fotográficas. São imagens distintamente "frontais" que evidenciam a presença da câmara que as regista. Assinalam a importância do espectador referindo-se explicitamente às convenções do nosso olhar relativamente às imagens.[376]
*Picture for Women* exemplifica deste modo uma série de preocupações conceptuais, materiais e visuais encontradas posteriormente na sua arte, durante os anos 80 e 90. É uma fotografia essencial que reflecte a mudança da fotografia a preto e branco de pequena escala para as imagem a cores em grande escala, que ocorrerá na década de 1980 na fotografia artística e nas exposições museológicas.[377]

[376] Campany, D., *op. cit.*, p.9.

[377] *Ibid.*, p.12.



Fig. 115 - Jeff Wall, *Double Self-Portrait*, 1979

Ainda em 1979 Jeff Wall realiza *Double Self-Portrait*, uma das primeiras imagens em que ficou muito interessado "na ideia de como alguém poderia criar um problema a partir do facto de que a fotografia tende a identificar as pessoas no seu velho registo de caráter positivista e de vigilância. Queria fazer uma fotografia que fosse proveniente de uma fonte literária na ideia do duplo, no qual a identidade do personagem talvez não fosse conclusiva."[378] (VV.AA., 1990, p.67)

Nesse ano é publicado um catálogo com as suas principais imagens, que inclui um texto de introdução onde Wall discute as qualidades das suas transparências cibachrome e das luzes fluorescentes, referindo-se à condição da fotografia e da produção de significado e localizando as fontes do seu trabalho na história da arte e na cultura de massas.[379]



Fig. 116 - Jeff Wall, *Stereo*, 1980

Em seguida realiza *Stereo* (1980), um nú em tamanho natural. Apresenta uma figura masculina deitada num sofá desgastado e envelhecido, numa clássica pose reclinada. Contudo, esta figura jovial apenas usa como adereço de "vestuário" uns *headphones* nos ouvidos.[380]

[378] Wall, J. (1990). My photographic production. In VV.AA., *Symposium: Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst. Eine Veranstaltung der Akademie Schoss 6./7. Dezember 1989*. Estugarda, Bad Cannstatt: Cantz, p.67.

[379] Wall, J. (1979). To the Spectator. In VV.AA., *Jeff Wall: Installation of Faking Death (1977), The Destroyed Room (1978), Young Workers (1978), Picture for Women (1979)*. Victoria, BC: Art Gallery of Greater Victoria, não paginado.

[380] Wagstaff, S. & Wall, J. (2005). In the Studio. Interview by Sheena Wagstaff. In Wagstaff, S., *Jeff Wall: Photographs 1978-2004*. Londres: Tate, p.1.

Por vezes o local onde fotografar é a primeira coisa que é estabelecida como prioridade na realização das suas imagens. Outras vezes é uma pessoa, mesmo um objecto, como os headphones em *Stereo*. As suas imagens vão sendo realizadas à medida em que estes elementos são concretizados. Segundo Wall, trata-se de:

*uma construção feita de um complexo de coisas reais, sendo todas ao mesmo tempo simbólicas. Por vezes um lugar fixou-se na minha memória – talvez durante muitos anos – e uma imagem específica acaba por ter sido gerada por essa memória.* (Barents & Wall, 2007, p.189)



Fig. 117 - Jeff Wall, *Woman and Her Doctor*, 1980-81

Talvez uma das fotografias mais bem sucedida deste período seja *Woman and Her Doctor* (1980-81). A datação sugere o tempo que levou para para encenar adequadamente esta imagem que, colocando a "consulta" num ambiente social, sugere de modo poderoso a ambiguidade da autoridade médica e da sexualidade subliminar da relação.



Fig. 118 - Jeff Wall, *Backpack*, 1981-82

*Backpack* (1981-82) é outro exemplo das suas citações histórico-artísticas. Trata-se de um retrato de corpo inteiro do seu filho ainda jovem, numa pose casual e tradicional de três quartos, braços cruzados, olhos atentos, uma mochila desproporcionalmente grande e um joelho recentemente ferido como prova do seu sentido de aventura. Os calções Adidas e ténis Nike são os símbolos da sua identidade. A imagem foi composta de uma maneira extraordinariamente parecida com *Le Fifre* (1866), de Manet, com o seu esquema de cores vermelho, cinzento, branco e preto, os olhos compenetrados e a postura ligeiramente inclinada da figura, destacando-se o seu instrumento musical. Nas imagens de Wall cada modelo oferece os seus emblemas identitários, que definem a identidade que o fotógrafo lhe confere.

Trabalhos subsequentes continuam a representar os temas do tradicional "drama pintado" (actores como modelos dispostos em quadros construídos), no entanto, ligados a cenas que tinha testemunhado na rua. Em vez de fotografar esses "momentos espontâneos" na forma de reportagem, Wall usou-os como pontos de partida para a sua própria imagem. A este respeito diz-nos que logo que compreendeu que havia "um meio para introduzir uma forma de teatro, ou artífício, na fotografia, também se abriu a porta para a compreensão de que essa teatralidade era compatível com o 'estilo documentário' da fotografia de rua."[381] (Galassi, 2007, p.280)



Fig. 119 - Jeff Wall, *Milk*, 1984

*Milk* (1984), é outra representação de um assunto socialmente relevante, assinalando a desapropriação e o sofrimento que permanecem no centro da experiência social. A explosão de líquido é emblemática do estado de espírito do homem, mas o que poderia ter provocado uma emoção tão extrema não é revelado. A ambiguidade assegura que esta obra de Wall mantenha o seu conteúdo em aberto. O processo de reconstrução de um evento permite ao fotógrafo e ao espectador a liberdade de reinventar a composição.

[381] Chévrier, J.-F. & Wall, J. (2007). At Home and Elsewhere: A Dialogue in Brussels between Jeff Wall and Jean-François Chévrier. In Galassi, P., *op. cit.*, p.280.

Para Wall normalmente não é claro, de antemão, com o que é que exactamente pretende que determinada imagem se pareça. O primeiro conceito das suas imagens é habitualmente bastante abstrato e indistinto. O fotógrafo prefere que cada assunto proponha uma espécie de imagem, considerando que "a tipologia pictórica e a gama de temas estão ligadas entre si." Quando está a fazer uma imagem, passa muito tempo no seu carro a conduzir em volta da cidade, a procurar os lugares mais adequados. Procura permanentemente "uma certa combinação de elementos, uma espécie de rua, certas arquitecturas tipológicas [...] sempre com algo específico em mente." Consequentemente, procurar o local onde realizar as suas imagens tende a ser "uma espécie de deriva que conduz à meditação." Neste processo "o conceito torna-se mais sensorial, relaciona-se com um verdadeiro estado de espírito e, finalmente, com o espaço efectivo", um lugar sempre mais complexo do que como o fotógrafo inicialmente o imaginava.[382]

Em *Milk*, por exemplo, Wall tinha pensado inicialmente numa figura contra um fundo branco. Contudo, o local definido para a realização da imagem revelou ser mais diferenciado. Nesta fotografia o espaço entre os edifícios acabou por ter para o fotógrafo "um efeito similar às aberturas inesperadas das pinturas Maneiristas." (Barents & Wall, J., 2007, p.189) Na imagem o corpo do homem está tenso como um bloco compacto, sendo o objeto que se desintegra, se liquidifica. As formas naturais complexas desempenham aqui um papel fundamental:

*A explosão do leite toma uma forma que não é realmente descritível ou caracterizável, mas que provoca muitas associações. Uma forma natural, com seus contornos imprevisíveis, é uma expressão de metamorfoses infinitesimais [...] A fotografia parece perfeitamente adaptada para representar esse tipo de movimento, porque o carácter mecânico da acção de abrir e fechar o obturador - o substrato da instantaneidade que persiste em toda a fotografia - é o tipo de movimento oposto concreto, relativamente, por exemplo, a um líquido.*[383] (Chévrier & Lingwood, 1989, p.231)

Wall explora nesta imagem a relação da imagem fotográfica com o movimento, com o cinema.

Em *Abundance* (1985), duas idosas, apresentadas em tamanho natural, uma delas a vasculhar uma caixa de roupas deitadas para o lixo e a outra a posar para a câmara num traje bizarro de vestes díspares, parece apresentar-nos figuras simultaneamente heróicas e

[382] *Ibid.*

[383] Wall, J. (1989). Photographie et intelligence / Photography and Liquid Intelligence. In Chévrier, J.-F. & Lingwood, J., *Une Autre Objectivité / Another Objectivity*. Milão, Paris e Prato: Idea Books for Centre Nationals des Arts Plastiques / Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, p.231.

emblemáticas das contradições da sociedade capitalista, de um modo representativo digno de Courbet. Contudo, em vez de empregar a subtileza do pincel, o fotógrafo usa a luz fluorescente das caixas de luz e a transparência do processo cibachrome.

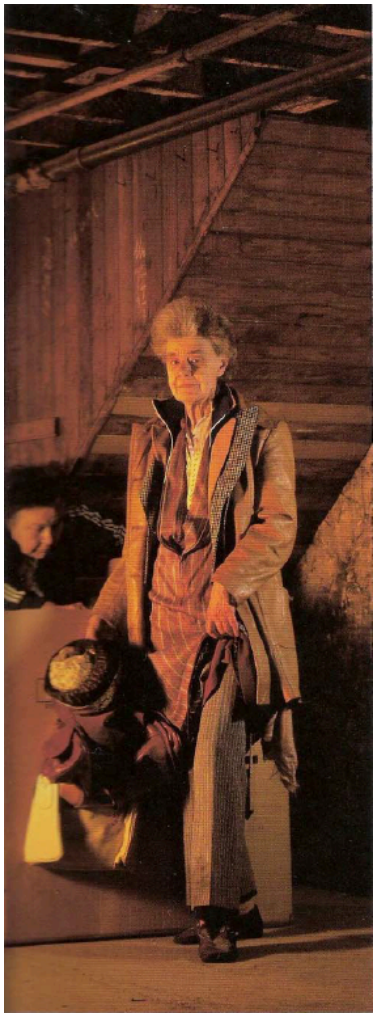


Fig. 120 - Jeff Wall, *Abundance*, 1985, vista parcial



Fig. 121 - Jeff Wall, *The Smoker*, 1986

*The Smoker* (1986), actualiza a sua imagem *Backpack* (1981-82), na medida em que nos mostra o seu filho já adulto, com um cigarro, o seu novo símbolo. Está sentado à mesa com

um livro fechado à sua frente. O olhar do jovem, direccionado a uma meia distância, é pensativo. As prateleiras vazias cobrem a sala atrás de si. Contudo, uma luz quente cai sobre o seu rosto e brilha numa borda da mesa, lembrando os castanhos dourados e a atmosfera calma dos interiores holandeses do século XVII.

Jeff Wall constrói as suas imagens esboçando cuidadosamente temas, identificando personagens, explorando locais, encontrando actores ou pessoas comuns para os seus retratos, investigando o figurino apropriado, discutindo o sentido que quer dar às suas imagens. Para uma única fotografia poderão decorrer vários meses de preparação e a imagem resultante pode ser seleccionada a partir de várias dezenas de tomadas de vista ligeiramente diferentes.



Fig. 122 - Jeff Wall, *The Thinker*, 1986

Após a imagem do seu filho com uma pose reflexiva Jeff Wall realiza *The Thinker* (1986), outra das várias reinterpretações de obras da história da arte que o fotógrafo retrata de um modo atemporalmente contemporâneo. Uma referência óbvia à escultura de Rodin, *O Pensador* (modelo criado em 1880 e ampliado em bronze em 1904), esta imagem transfere a figura na sua típica pose para um cenário urbano contemporâneo e introduz ainda o elemento "grotesco" de uma faca nas costas do protagonista que, por sua vez, faz alusão à *Coluna de Camponeses* (1525), de Albrecht Dürer, proposta para um monumento que nunca foi construído. Wall representa o camponês que está sentado no topo da coluna com a espada espetada nas costas, um símbolo de traição e derrota, referindo-se ao luto quanto às espectativas de emancipação que o fotógrafo considerava então terem sido frustradas.



Fig. 123 - Jeff Wall, *The Guitarist*, 1987

No ano seguinte realiza *The Guitarist*, fotografia na qual vemos dois adolescentes num quarto. Um rapaz olha para uma jovem que toca guitarra. A rapariga que estava a tocar na verdade não sabia fazê-lo. Wall indicou-lhe de forma simplificada o modo como colocar os dedos apropriadamente no braço da guitarra para parecer que estava a tocar um acorde. No entanto, a falta de naturalidade, resultante da sua inexperiência, impossibilitava o registo pretendido. Perante este problema, Wall pediu a um amigo guitarrista que desse umas aulas à rapariga, de modo a que esta pudesse parecer mais competente nas imagens. Após esta aprendizagem acelerada tudo parecia estar a decorrer de acordo com os objectivos do fotógrafo, sendo realizadas diversas imagens que se aproximavam do conceito pretendido. Entretanto, o fotógrafo decidiu voltar atrás, parecendo-lhe mais interessante, que a rapariga fosse na verdade completamente principiante, alguém a tentar fazer o tipo de sons em que estava interessada, a partir dos seus álbuns favoritos. Wall queria que esta imagem fosse:

*acerca de jovens exactamente a começar a aprender uma linguagem, uma nova linguagem. Portanto nessa fotografia a rapariga era verdadeiramente "ela própria", alguém que não sabia tocar guitarra mas que estava muito interessada em imitar alguém que sabia – isto é, interessada em tocar. Mas ao mesmo tempo, em termos do seu tema pictórico, ela era uma personagem desse tipo, que mostrava esse desejo, esse carácter. Por exemplo, se o actor por alguma razão soubesse tocar melhor guitarra teria que pedir-lhe para imitar alguém que não soubesse tocar tão bem.*[384] (Galassi, 2007, p.232)



Fig. 124 - Jeff Wall, *The Quarrel*, 1988

[384] Schwander, M. & Wall, J. (2007). Conversation with Martin Schwander. In Galassi, P., *op. cit.*, p.232.

Em *The Quarrel* (1988), um homem dorme de um lado da cama. Do outro, a sua companheira está sentada com a luz acesa. Há alguns lenços de papel amassados na mesa de cabeceira. Trata-se de uma imagem encenada de um casal, aparentemente durante uma discussão. Wall parece comprimir a narrativa de um filme de longa metragem numa imagem fixa, retroiluminada, simultaneamente íntima (o espaço, a situação a dois, a iluminação quente) e estranha (a mulher sentada na cama com o braço erguido e os dedos da mão espaçados e esticados). A suposta interrupção de uma acção levanta questões quanto a natureza desta imagem. A jovem tenta alcançar algo fora da imagem? Trata-se um problema de sonambulismo? De facto, obras como *The Quarrell*, entre outras, mostram interiores comprimidos, sem janelas e habitados por figuras que evidenciam uma "passividade inquieta". A iluminação intimista da lâmpada incandescente na imagem contrasta com a luz fluorescente que ilumina a transparência, sugerindo a interpenetração das esferas privada e pública. Como a luz emitida pelos tubos fluorescentes dentro da caixa de luz brilha através da imagem translúcida, esta é projectada no espectador, que é assim transportado para o espaço fechado representado no trabalho.

Esta obra remete para a crise no domínio público desencadeada pela introdução da televisão nas casas norte-americanas por volta de 1950. Wall refletiu sobre estas problemáticas, apresentado este aparelho nas suas imagens apenas uma vez[385] Contudo, incorporou metaforicamente a luz trémula e inquietante da televisão nas suas transparências retroiluminadas. Ecoando os interesses declarados de Wall, van Winkel descreve essas estratégias pictóricas como críticas simbólicas da incansável fusão do espaço privado e público a operarem sob os auspícios do capitalismo, parte da criação em curso de um "domínio económico homogéneo (...) chamado mercado".[386] (Van Tujl, 1996, p.17)



Fig. 125 - Jeff Wall, *Children*, 1989

[385] Em *Boy on TV (from Eviction Struggle)*, 1989, uma edição especial para a revista *Parkett*.

[386] Van Winkel, C. (1996). Figure Goes to Ground. In Van Tujl, G. *et.al.*, *Landscapes and Other Pictures*. Wolfsburgo: Kunstmuseum Wolfsburg, p.17.

Ainda nesse ano realizou *Children* (1989), uma série de nove fotografias propostas para inclusão no "Pavilhão das Crianças", uma colaboração com o artista Dan Graham. Esta estrutura deveria ser construída no ano seguinte mas tal acabou por não acontecer, ficando para memória futura apenas as imagens de Wall e os planos e esboços de um projecto.
Fazendo referência aos espaços cívicos nos quais as comunidades se reúnem, aprendem e refletem, este Pavilhão seria um espaço de contemplação e refúgio. Adornando as suas paredes internas, nove círculos retroiluminados representariam crianças de diferentes origens raciais, todas elas monumentalizadas contra uma formação de nuvens ilusionista e romantizada. Descrevendo a série, Wall comentou que:

*a sua forma está associada a retratos cerimoniais ou decorativos e a grupos de figuras que frequentemente apresentam mulheres, crianças e anjos; mas também está relacionada com moedas, nas quais os rostos de governantes são cunhados. A forma circular também se relaciona com a esfera e, portanto, com o símbolo do cosmos, mas igualmente com uma bola de borracha a voar pelo ar, por cima de um parque infantil. Bolas, bolhas, pirulitos e outras formas redondas, brilhantes e felizes são partes do mundo dos brinquedos que são como veículos em fantasias de aventura.*[387] (Graham & Wall, 1989, p.68)

Com matizes intensificadas e saturadas, estes retratos de crianças registadas em plano médio, emanam um certo ar de influência e liderança, como se fossem figuras de poder, dirigindo-se ao espectador. Esta série assemelha-se a uma espécie de campanha talvez política, talvez orientada para o consumidor.



Fig. 126 - Jeff Wall, *The drain*, 1989

Em *The drain*, do mesmo ano, Wall remete-nos para a obra *Le Pont de Maincy* (1879), de Cézanne. O efeito de *déjà-vu* que experimentamos ao olhar para esta imagem é, claro. Ambas as imagens apresentam um quadro idílico semelhante, com muitas árvores e folhas

[387] Graham, D. & Wall, J. (1989). The Children's Pavilion. In *Parkett*, nº22, p.68.

verdes, atravessado por um rio sob uma ponte. Ambas são o resultado da construção de um cenário ao detalhe, um espaço discursivo que se desdobra em várias camadas visíveis e invisíveis. Se Cézanne na sua obra nos coloca perante a ausência de figuras, já Wall apresenta duas raparigas com os seus jogos ambíguos e poses de transição entre criança e mulher, entre a postura quase provocativa da rapariga da saia curta e a pose de susto estudada da outra jovem.[388]

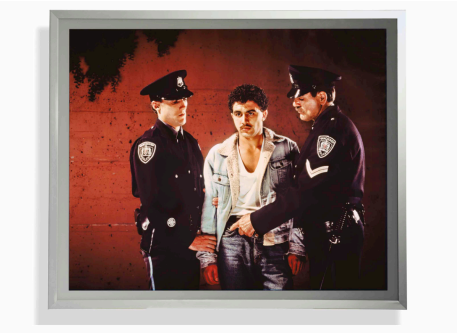


Fig. 127 - Jeff Wall, *The Arrest*, 1989

*The Arrest* (1989), refere-se à *Flagelação de Cristo* (1607), de Caravaggio. Apresenta-nos um homem de aparência comum, flanqueado por dois policias que o seguram. Devido à sua própria estrutura, parece uma versão actual das cenas tradicionais da *Paixão*, onde o Cristo humilhado nos é mostrado rodeado pelos seus executores. O peito descoberto desta figura e a sua t-shirt resplandescente correspondem a um qualquer torso nu ou ao linho branco inundado de luz na representação clássica do *Ecce Homo*.[389] O tema social está aqui presente diluído na construção da imagem, num cenário, numa retórica, num intertexto pictórico e na qualidade reflexiva geral do trabalho.[390] Encena-se uma espécie de jogo do gato e do rato, que é também um jogo de sedução entre fotógrafo e retratado.

A partir do início dos anos 90, Wall começou a usar a tecnologia digital para criar montagens de diferentes registos numa única imagem, fundindo de forma ainda mais complexa o real e o fictício. Para Wall, a imagem criada através dessa montagem deve ser plausível, mas não exacta, para se poder relacionar com espectador através de um jogo nos limites entre o real e a ficção. A colagem de elementos de uma grande variedade de fontes foi uma prática padrão na elaboração de uma pintura clássica. Para Wall, a aplicação dessa técnica ao material fotográfico é um processo semelhante ao do cinema. Em comum com o filme, a

[388] De Duve, T. (ed.) (2002). *Jeff Wall*. Londres: Phaidon, p.34.

[389] Baert, B. (ed.) (2009). *Fluid Flesh: The Body, Religion and the Visual Arts*. Leuven: Leuven University Press, p.18.

[390] Fried, M. (2008). *Why Photography Matters As Art As Never Before*. New Haven: Yale University Press, p.235.

imagem numa caixa de luz depende de um espaço oculto do qual a luz emana para ser vista. Wall acredita que esse espaço produz uma "experiência de dois lugares, dois mundos num só momento", fornecendo uma fonte de dissociação, alienação e poder.[391]

A técnica utilizada por Wall consistia em registar cada elemento separadamente, seja em estúdio, na rua ou em ambas as situações. Depois compunha os diversos fragmentos numa imagem única que deveria ser plausível como situação 'real' aos olhos do espectador.

Wall utilizava igualmente o vídeo em alguns trabalhos para preparar diversas situações, nomeadamente a posição dos figurantes, os seus olhares, entre outros aspectos das suas "cenas", tal como um qualquer director de cinema.

Apesar de Wall usar as novas tecnologias digitais desde 1991, continuou a realizar imagens que se baseavam num registo integralmente directo, embora contruído, no modo como o fotógrafo organizava os diversos elementos presentes no espaço.



Fig. 128 - Jeff Wall, *Adrian Walker*, 1992

Em *Adrian Walker* (1992), genericamente muito similar a *The Guitarist* (1987), vemos um artista que parece estar a desenhar. Está contudo numa pausa, com uma mão a segurar a sua ferramenta e outra a apoiar a cabeça. Não parece perceber que a câmara está presente, a registar a sua imagem. No entanto, este não está nem absorvido pelo seu próprio desenho nem pelo objecto que está a desenhar. Está no momento em que acabou de terminar o seu desenho, estando agora a contemplá-lo. Está totalmente envolvido nele. Contudo, Wall diz que "o momento descrito na fotografia não é, na verdade, aquele momento, mas uma reconstituição do mesmo". Considera que, "[n]o entanto, é provavelmente indistinguível do momento real." Wall prossegue dizendo:

*não acho que seja necessariamente claro que Adrien Walker seja um retrato. Penso que há uma fusão de algumas maneiras possíveis de olhar para a imagem genericamente. Uma é que é uma fotografia de alguém envolvido na sua ocupação e que não está a prestar atenção ou a responder ao facto de que está a ser observado pelo espectador. [...] O facto de ser ou não um "retrato" de uma pessoa real*

[391] Barents, E. & Wall, J., *op. cit*, p.99.

*específica pode ser secundário na estrutura. O título, porque o nomeia, faz parecer que é uma pessoa real muito específica. Mas é fácil que Adrian Walker seja simplesmente um nome fictício que decidi inventar para criar uma certa ilusão, como "Emma Bovary". Mesmo que isso não seja verdade e que exista tal pessoa, e que é ele, não acho que haja necessariamente qualquer ressonância disso na estrutura do trabalho, genericamente falando.*[392] (De Duve, 2009, p.140)

De facto, a pessoa retratada foi um artista com esse mesmo nome, que pediu à Universidade de Columbia para desenhar os espécimes presentes na colecção desta instituição. A este desenhador foi solicitado que aceitasse ser fotografado enquando desempenhava a actividade a que se propôs. Consciente do seu papel, desempenha-o de forma brilhante. Ficciona um Outro, que não é senão ele próprio. Aparenta ser Adrian Walker, quando na verdade é Adrian Walker. O primeiro é um personagem o segundo é o verdadeiro artista que por um momento foi actor de si mesmo. Para além disso trata-se do retrato desse momento em que Adrian Walker, após ter terminado o seu desenho (a representação de um braço morto), pousou o seu braço (vivo mas em representação do braço de Adrian Walker) e compara o resultado com o seu modelo (um braço morto).

Jeff Wall coloca aqui em debate não só problemáticas ligadas às fronteiras entre realidade e ficção mas também questões ligadas a problemáticas da identidade. Quem é esta pessoa que está diante dos nossos olhos? O próprio ou alguém em sua representação e, mesmo quando o próprio é ele mesmo, estará a sê-lo ou estará a representar um outro que difere de si?

Segundo Michael Fried, no seu texto "Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday"[393], este momento em que o artista parece habitar uma outra dimensão da realidade, remete para a tradição da pintura francesa do tempo de Diderot, como, por exemplo, a de Chardin. Nesse período em muitas obras era aparente a inexistência de um observador. Os modelos eram representados no momento que estavam absorvidos nas suas acções quotidianas, parecendo alheios à presença do pintor. Contudo, tratava-se de uma performance, o resultado de uma encenação, considerando que estes modelos estavam conscientes da presença do pintor.

Nesta imagem, Jeff Wall, constroi um momento que resulta da sua observação directa da realidade e das suas reflexões sobre a mesma, criando zonas de fronteira ambíguas,

[392] Schwander, M. & Wall, J. (2009). Restoration: Interview with Martin Schwander, 1994. In De Duve, T. et al., *Jeff Wall*. Londres: Phaidon Press, p.140.

[393] Fried, M. (2007). Jeff Wall Wittgenstein, and the Everyday. In *Critical Enquiry*, nº 33, Primavera, pp.497-507.

potenciando a multiplicidade de sentidos, aproximando a fotografia da actividade de documentar a ficção como realidade.

Nos seus "retratos", Wall sugere outra relação entre fotografia e identidade, porque, segundo ele, esta é necessariamente ambígua e móvel:

*Todas as pessoas nas minhas fotografias não aparecem como elas próprias, agindo antes como outra pessoa, alguém com a qual necessariamente não se assemelham. Desempenham um papel e, assim, são "outros". Penso que é possível, graças aos complexos efeitos de técnicas emprestadas da pintura, do cinema e do teatro, insuflar no meio fotográfico essa dialética da identidade e da não-identidade. E se pretendo fazê-lo, é para representar a superfície de uma vida arruinada e o seu oposto, a possibilidade de uma outra vida, uma vida que emergirá da primeira como a sua negação.*[394] (Chévrier, 2001, pp.71-72)

Em *In the Public Garden* (1993) uma criança surge por entre os arbustos de um jardim em Veneza. Tem a testa muito saliente. A luz confere à sua pele um tom estranho. Parece uma boneca de porcelana com uma gestualidade algo robótica e tão artificial quanto o ponto de vista registado à altura da figura. Surge-nos como um aparente autómato. Representa uma inocência mecanizada, essa mistura entre algo belo e artificial da qual nos fala Baudelaire no seu texto *O pintor da vida moderna* (1863).



Fig. 129 - Jeff Wall, *In the Public Garden*, 1993

Com efeito, Wall tem sido repetidamente designado exactamente como "pintor da vida moderna". As suas cenas de rua são essencialmente os mesmos instantâneos da vida que experimentamos como transeuntes numa cidade moderna: breves encontros que não revelam nada sobre o que aconteceu antes ou depois daquele momento. A alienação criada por esses eventos isolados é reconstruída e traduzida na experiência do testemunhar de

[394] Jeff Wall em: Chévrier, J.-F. (2001). *Jeff Wall. Essais et entretiens, 1984-2001*. Paris: ENSBA, pp.71-72.

uma fotografia. Cada obra é uma imitação da vida, baseada em semelhanças, expressões e inferências. A acção encenada, onde os gestos funcionam como "emblemas", toma o lugar da acção real.



Fig. 130 - Jeff Wall, *Insomnia*, 1994

Outra imagem caracterizada pela estranheza é *Insomnia* (1994). Parece criada segundo o estilo renascentista dos antigos mestres pintores, apresentando alguma complexidade. Um homem encontra-se deitado em pose fetal por baixo da mesa de uma cozinha. Está vestido mas descalço e despenteado. A sua expressão é de preocupação.

Neste espaço reduzido, o centro é ocupado por uma mesa quase vazia. Contra a parede traseira vemos armários de cozinha verde abacate (uma cor muito popular nos anos 60), que transmitem uma sensação de idade, de algo do passado, tal como o chão da cozinha, cinzento e desgastado, ou um velho fogão a gás junto à parede da esquerda, com um tacho bastante sujo, que implica um certo abandono das coisas à sua sorte. Na parede sob este fogão está um circulo saliente, que parece ser a marca de um antigo exaustor que terá sido retirado e a parede posteriormente fechada, projectando a ideia de uma atmosfera mais "sufocante". As duas únicas cadeiras estão deslocadas da mesa que ocupa o centro da imagem. Sob uma delas foi deixado um pano suspenso. Em cima do frigorifico encontra-se um pequeno saco de cartão aparentemente vazio e pendendo para fora. Uma porta para uma eventual dispensa e outra de um armário estão entreabertas. Talvez uma procura de algo, uma acção que foi aparentemente interrompida. A iluminação geral, cuja lâmpada está espelhada no vidro mal lavado, é forte e fria.

O simbolismo da casa está normalmente associado a um espaço fechado e protegido, semelhante ao ventre da mãe, sendo o primeiro lugar na vida de cada pessoa. Como espaço fechado, serve para abrigar e proteger do mundo exterior. Contudo esta cozinha transmite uma sensação oposta à de um lar caloroso e seguro, que a posição fetal do homem parece solicitar.

Apesar destas leituras não sabemos exactamente o que se teria passado. Tal como é habitual nas imagens de Wall, é o espectador que deverá completar a narrativa. O fotógrafo propõe-nos uma situação aberta envolta numa tensão cinematográfica que assinala a poética da "produtividade" do seu trabalho, marcada pelo domínio da encenação e composição pictórica.



Fig. 131 - Jeff Wall, *Untangling*, 1994

Em *Untangling* (1994) Wall mostra-nos um ambiente industrial cujos planos médio e de fundo são marcado por linhas rectas e uma organização racional próprias de um ambiente industrial. Em sentido oposto, na parte inferior da imagem, no primeiro plano, encontra-se um enorme nó de corda de linho, entrelaçado. Um trabalhador está prestes a iniciar a tarefa de desenredar este emaranhado, este nó górdio. As suas feições são tensas. As formas circulares da pilha de tubos de borracha onde o homem está sentado indiciam uma tarefa que parece interminável.

Esta cena lembra o antigo grupo de esculturas de *Laocoonte* (c. século I A.C.), em que um sacerdote de Tróia e os seus filhos Antifanatos e Thymbraeus são atacados por serpentes do mar. A obra tem sido designada como "o ícone prototípico da agonia humana" na arte ocidental[395] e ao contrário da agonia frequentemente retratada na arte cristã, que mostra a *Paixão de Cristo* e os mártires, esse sofrimento não tem poder ou recompensa redentora. O sofrimento é mostrado através das expressões contorcidas dos seus rostos, que são

[395] Spivey, N. (2002). *Enduring Creation: Art, Pain, and Fortitude*. California: University of California Press, p.25.

correspondidas por corpos em luta, especialmente o do próprio Laocoonte, com todas as partes do seu corpo em esforço.[396]

Na imagem de Wall as feições da figura mais velha contrastam bastante com as do homem mais jovem na parte de trás da loja: um cliente que olha para os motores. A esquerda, esse trabalhador encontra-se perante uma árdua tarefa, que terá que realizar para pagar as suas contas. A direita alguém, com roupa integral de motociclista, parece procurar um novo motor para um veículo, um luxo, caso contrário Wall teria representado esse homem com um vestuário mais casual. Os lados da imagem (esquerda-direita) parecem estar associados a um contexto político, que assinala mais uma vez as preocupações do autor em reflectir sobre estas questões.




Fig. 132 - Jeff Wall, *Man in Street*, 1995

*Man in Street* (1995) apresenta-nos duas imagens que parecem representar uma sequência de acontecimentos. Numa delas um homem de capa de chuva e com o nariz a sangrar circula na rua. Na outra imagem esta figura está sentada, nas proximidades do mesmo local, de braços cruzados, ainda com o rosto ensanguentado e a rir para si próprio. Nas costas do banco onde se sentou vemos as letras "XO" em amarelo sob fundo preto. Contudo, o resto da palavra está tapada pelo homem e simultaneamente cortada pelo enquadramento de Wall. Estas letras lembram-nos o jogo do galo (também conhecido por jogo da velha) ou um sistema binário, quer fazendo alusão a um sistema racional mínimo ou a uma relação imagem-palavra.

Não sabemos ao certo o que Jeff Wall pretendia com esta sequência de imagens mas os elementos presentes e o seu potencial significado poderão sugerir a situação de um potencial empresário ou alguém que trabalha no mundo dos negócios ou outro similar (a sua roupa não é exactamente a de um trabalhador comum), um contexto profissional marcado por uma implacável racionalidade no que respeita à sua organização e aos objectivos a cumprir. Talvez este homem tivesse sofrido algum tipo de perda neste 'jogo' profissional que desse origem a algum tipo de agressão. Talvez fosse esse o motivo para o seu comportamento aparentemente irracional. Entre os elementos fornecidos, seremos nós

[396] *Ibid.*, p.28.

espectadores a completar as lacunas desta história e resolver o enigma de mais uma obra de Wall, que estabelece relações entre a fotografia e a narrativa cinematográfica, deixando a imagem em aberto. A este respeito desta obra o autor diz-nos que:

*Se Van Dyke pintava o retrato de um duque, por exemplo, não havia nada no quadro que pudesse estar relacionado com um qualquer constrangimento ou preocupação. O duque sente-se sem dúvida seguro de quem é e por que é quem é. Nesse sentido, trata-se de uma abordagem pré-moderna. A pessoa representada não parece possuir nenhuma dinâmica interna, nenhuma incerteza interior. É a visão oficial da classe superior, dominante. A arte moderna lida com a incerteza e a mudança. É Hamlet. Não tem que trabalhar sempre os mesmos registos psicológicos. Poderia representar a mais bizarra raiva ou frivolidade. O meu trabalho 'Man in the Street' (1995), em que se vê um homem com o nariz ensanguentado esboçando um meio sorriso, cumpre mais ou menos isso.* (Campany & Wall, 2009, p.34)

De qualquer modo será importante assinalar, a respeito de *Man in Street* (e de outras imagens de Wall), a relevância da produção de Walter Benjamin, aqui em concreto a sua obra *Rua de Sentido Único* (1928)[397]:

*O anúncio genuíno projecta-nos algo com o ritmo de um bom filme [...] O que, afinal de contas, torna os anúncios tão superiores à crítica? Não é o que diz o sinal de néon vermelho em movimento mas a piscina ardente refletindo-o no asfalto.*[398] (Bullock & Jennings, 1996, p.476)

Benjamin, descreve, entre outras questões, o impacto dos anúncios de néon, fazendo alusão a diversas questões importantes para si (e para Wall), nomeadamente o impacto do cinema e os efeitos do capitalismo sobre o "homem da rua".

Em 1996, após cerca de vinte anos a trabalhar exclusivamente a cores, Wall voltou-se neste período para a fotografia em preto e branco, um meio tradicionalmente associado ao estilo documental. Embora continuasse a trabalhar com actores e colaboradores, essas fotografias são marcadas por uma aparência casual e instantânea. Neles Wall desafia e reavalia as ideias de 'autenticidade' fotográfica. Estas imagens mostram uma tendência crescente de

[397] Benjamin, W. (1928). *Einbahnstraße*. Berlin: Rowohlt. Obra escrita entre 1923 e 1926.

[398] Benjamin, W. (1996). One-Way Street. In Bullock, M. & Jennings, M. W. (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings,* vol.1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press / Belknap Press, p.476.

posicionar o seu trabalho dentro da história da fotografia, ao mesmo tempo em que vai diminuindo as referências à pintura, sem, no entanto, abandonar essas citações.[399]

Tal posicionamento é evidente em *Torso* (1997), uma fotografia a preto e branco que enquadra a figura de uma criança num plano médio que limita a figura entre a boca e a cintura. Esta usa roupa branca, informal e caseira. Trata-se de uma homenagem a *Torso of Neil* (1925), de Edward Weston. Contudo, a fotografia de Weston é uma referência idealizadora à escultura clássica. Já no caso de Wall, este convoca, pelo contrário, o dinamismo da vida dessa criança, através das marcas presentes na sua roupa interior, cuja brancura acentua o contraste formal das luzes e dos tons. A este respeito Wall diz-nos que:

*As fotografias a preto e branco sempre me pareceram ser acerca da luminosidade, de algum modo semelhante às minhas transparências. As imagens a preto e branco parecem conter um sentido intenso da relação dos tempos, do brilho relativo. Tem algo a ver com a pura presença da luz, que é mais evidente devido à falta de cor.* (Chévrier, 2005, p.365)



Fig. 133 - Jeff Wall, *Torso*, 1997

Contudo, a transparência é limitada. A gama tonal é maior numa impressão a preto e branco. A este respeito Walter Benjamin, em "Pequena história da fotografia" (1931), referindo-se a uma fotografia de Kafka quando criança[400], comenta exactamente esta questão:

*Este retrato, com a sua tristeza sem limites, é um contraponto da fotografia nos seus começos, quando as pessoas não apareciam nela tão desoladas e abandonadas como esse rapazinho. Havia uma aura à sua volta, um elemento mediador que dá ao seu olhar, que o trespassa, plenitude e*

[399] Lütticken, S. (2005). The Story of Art According to Jeff Wall, *op. cit.*, p.74.

[400] Esta fotografia pode ver-se na fotobiografia de Kafka, editada, revista e alargada, em 1989: Wagenbach, K. (1989). *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*. Berlim: Verlag K. Wagenbach, p.28.

*confiança. E uma vez mais o equivalente técnico para isso está à vista: consiste na continuidade absoluta entre a luz mais clara e a sombra mais escura.*[401] (Barrento, 2006, p.251)

Aqui a questão não reside apenas na ligação das possibilidades formais alcançáveis através da tecnologia fotográfica, mas no modo como permite "a expressão da relação dos seres humanos com seu mundo - incluindo a sua relação com o fotógrafo num momento particular da história", marcada por "um envolvimento empenhado com os espaços, públicos e privados, nos quais são retratados, e o que é transmitido da sua relação com a comunidade, do seu grau de isolamento e alienação." (Newman, 2007, p.219)




Fig. 134 - Jeff Wall, Volunteer, 1996

Outra dessas imagens a preto e branco é *Volunteer* (1996). Mostra-nos um jovem voluntário a trabalhar num de centro de apoio ao cidadão. Segundo Wall, o trabalho de voluntariado:

*tem algo de enigmático em relação a um mundo dominado pelo princípio do emprego remunerado. Esse homem realizando tarefas de limpeza para outros, estranhos, é para mim talvez a imagem mais explícita de uma "casa feliz" que eu poderia fazer. Sei que esses lugares talvez estejam longe de serem felizes, mas são o que é realmente possível, dadas as circunstâncias.* [402] (Galassi, 2007, p.281)

Vemos um mural na parede com uma cena feliz e pacífica da costa. Está pintado de modo algo amador. Contudo, é uma cópia de um mural presente num verdadeiro centro de apoio na mesma rua do estúdio de Wall, em Vancouver, onde foi realizada esta imagem. Como

[401] Benjamin, W. (2006). Pequena história da fotografia. In Barrento, J. (ed.), *Walter Benjamin. A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, p.251.

[402] Chévrier, J.-F. & Wall, J. (2007). At Home and Elsewhere: A Dialogue in Brussels between Jeff Wall and Jean-François Chévrier. In Galassi, P., *op. cit.*, p.281.

haviam muitos desses centros nas proximidades, Wall teve a oportunidade de os estudar, com a finalidade de construir fielmente a sua encenação. Após algum tempo o fotógrafo montou o seu "centro de apoio" com os principais elementos presentes em todos os outros que havia investigado. Contudo o seu espaço não era o de um centro de apoio real, logo, não estava aberto ao público. Sobre a escolha do preto e branco Wall diz-nos:

*Era melhor trabalhar directamente em tons de cinza. Isto, obviamente, tem sido feito por cineastas desde os primeiros dias do filme. Parecia necessário que experimentássemos naquela imagem o desaparecimento da cor. E esse desaparecimento ficou mais evidente no mural, que naturalmente dizemos para nós próprios que seria colorido. A fotografia a preto e branco é sempre de alguma forma sobre o desaparecimento da cor do mundo, sobre o seu desaparecimento, não simplesmente a sua ausência, que é uma maneira demasiado fixa de pensar sobre isso.*[403] (Morris, 2002, p.32)

Mesmo que fotografias a preto e branco como *Citizen* (1996) levem Wall uma semana, um mês ou um dia para fotografar, como neste caso, o resultado parece espontâneo. O "cidadão" nesta imagem é o homem deitado num parque. Tal como acontece com muitos trabalhos de Wall, a ambiguidade da cena é central para a atmosfera que cria. Esta fotografia relaciona-se directamente com a escala do corpo do espectador. Parece que somos colocados nas margens do parque, na parte inferior da imagem, um dispositivo que nos encoraja a nos sentirmos física e quase voyeuristicamente envolvidos. Wall disse sobre este seu trabalho que corresponde a algo que está na própria natureza da fotografia. Porque é uma fotografia, o que ela descreve é instantâneo; representa um momento muito breve - uma fracção de segundo. É um momento de paz instantânea; pode desaparecer de um momento para o outro.[404] Este 'cidadão' é tanto um homem comum quanto um indivíduo cuja história não está encerrada.

[403] Morris, L. & Wall, J. (2002). A conversation between Jeff Wall and Lynda Morris (October 4, 2000), in his studio in Vancouver. In Morris, L. (ed.), *Jeff Wall: Landscapes*. Norwich / Birmingham: Norwich School of Art and Design / Article Press University, p.32.

[404] Newman, M., *op.cit.*, p.98.



Fig. 135 - Jeff Wall, *After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue*, 1999-2000

Outra história, neste caso o prólogo de um romance intitulado *O Homem Invisível* (1952), de Ralph Ellison, deu origem a *After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue* (1999-2000), de Jeff Wall. Na obra de Ellison um homem afro-americano durante um motim de rua descobre um espaço esquecido no porão de um grande prédio de apartamentos em Nova York, onde decide viver escondido. O romance começa com uma descrição da casa subterrânea do protagonista, enfatizando o tecto coberto por 1.369 lâmpadas alimentadas por eletricidade extraída ilegalmente. Há um paralelo entre o lugar da luz no romance e a prática fotográfica do próprio Wall. O personagem de Ellison declara: "Sem luz, eu não sou apenas invisível, mas também sem forma." (Ellison, 1952, p.7) O uso que Wall faz de uma fonte de luz por trás das suas imagens é uma maneira de trazer os seus próprios assuntos "invisíveis" à tona, dando forma aos negligenciados na sociedade. A sua intenção não era fazer uma ilustração literal do texto, mas dar forma à imagem que o inspirou, que considera ser um "acidente de leitura". Como explicou, muitas das suas imagens:

*começam por ser acidentes de rua - eventos que testemunhei por acaso. Estas imagens são como esses acidentes, com a excepção de que o acidente ocorreu quando estava a ler um livro. Tive a mesma sensação ao ler [...] que tive muitas vezes ao ver algo na rua ou em outro lugar, um sentimento de que uma oportunidade para uma imagem me foi apresentada.*[405] (Galassi, 2007, p.157)

[405] Jeff Wall entrevistado em: Galassi, P., *op. cit.*, p.157.

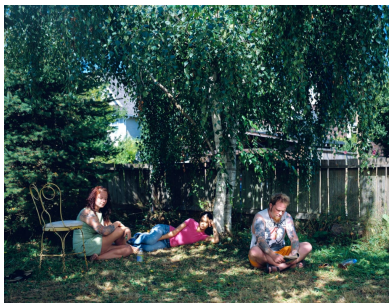


Fig. 136 - Jeff Wall, *Tattoos and Shadows*, 2000

Já a sua imagem *Tattoos and Shadows* (2000) parece basear-se num ícone da história da arte: *Déjeuner sur l'herbe* (1863), de Manet. No trabalho deste pintor uma mulher nua está a olhar para o espectador enquanto um dos seus dois companheiros masculinos lhe dirige um gesto. Wall também apresenta três figuras, mas elimina a nudez e toda a interação. Apresenta-nos dois jovens brancos tatuados e uma menina asiática sentada num jardim não muito bem cuidado. Neste idílio ligeiramente perturbador, com suas figuras silenciosas, um homem está absorvido por um livro, enquanto duas mulheres descansam com olhares ausentes. A luz filtrada através da folhagem cria manchas cintilantes que lembram o estilo impressionista e proporcionam um vislumbre das tatuagens das figuras.[406] Contudo, *Tattoos and Shadows* não é na verdade uma reencenação dessa célebre obra de Manet, mas a reconstrução de uma situação vivida, na qual essa obra acaba por se encaixar:

*A ideia de 'Tattoos and Shadows' surgiu de uma cena que vi no verão passado: três pessoas estavam a descansar na relva, à sombra de uma pequena árvore, e as sombras dançavam sobre a sua pele. Tinha a imagem na memória e comprometi-me a recriá-la da maneira mais escrupulosa e precisa possível.* (Chévrier, 2006, p.195)

[406] Lütticken, S. (2005). The Story of Art According to Jeff Wall, *op. cit.*, p.81.



Fig. 137 - Jeff Wall, *Young Men Wet with Rain*, 2011

De uma imagem a cores regressamos ao preto e branco, com *Young Men Wet with Rain* (2011). Apresenta um adolescente de pé, em pose relaxada, num enquadramento integral, com os seus jeans encharcados e a gabardine a pingar. É fotografado sob uma crua luz de flash, diante de uma parede de cimento indefinida, que inclui um respiradouro na parte inferior. Com um olhar longínquo e compenetrado, este jovem, apresentado numa escala enorme, parece representar o elo entre a figura de um passado baudelaireano salpicado de beleza e miséria e a de um sonhador contemporâneo. Talvez seja para Wall um Baudelaire do futuro. Não o sabemos ao certo.



Fig. 138 - Jeff Wall, *Summer Afternoons*, 2013

Do preto e branco sob luz artificial regressamos à cor e à luz natural. Em *Summer Afternoons* (2013) uma mulher loura e jovem surge desnudada num sofá. O sol brilha através da janela

projectando-se numa parede amarela que se estende, dominante, por toda a imagem, até alcançar uma porta entreaberta da mesma cor. Outros elementos em vários tons de rosa e verde, entre a jovialidade e o requinte, complementam esta atmosfera sedutora e aparentemente feliz. Contudo, esta figura está pensativa. Estará entediada? Estará à espera de alguém? Sendo *Summer Afternoon* um díptico, consideremos então o que nos mostra Wall na imagem complementar. Estranhamente esta apresenta um homem nú deitado de costas no chão. Estará a masturbar-se? Quando observamos a primeira imagem temos uma certa ideia do que esta poderá representar mas ao lhe associamos uma segunda imagem a nossa leitura altera-se. Será que a jovem não satisfez os desejos do homem ou será que as histórias fazem parte de duas "cenas" independentes, embora interligadas por um fio condutor desconhecido?



Fig. 139 - Jeff Wall, *Monologue*, 2013

*Monologue* (2013) é outra imagem enigmática. Três homens retratados à noite sob a luz artificial de um poste eléctrico, com uma floresta escura em fundo. Dois estão sentados em cadeiras. Um está de pé. Todos vestem de negro. A imagem parece realizada ao anoitecer. Serão apenas três amigos a falar entre si? Serão gangsters a planear um assalto? Será o ensaio para uma peça de teatro ou mesmo a sua apresentação perante um público? Estará esse público na imagem em frente a estas figuras embora não o possamos ver? Estará fora desta, dirigindo-se então a nós, espectadores da imagem? Será que se dirige a ambos simultâneamente? O título remete para um monólogo. Em teatro ou na oratória, o monólogo é uma longa fala ou discurso pronunciado por uma única pessoa ou enunciador. De facto, uma figura parece preparar-se para falar ou terá mesmo iniciado o seu discurso, estando num momento de pausa. Contudo, este monólogo remete para as três figuras. Porquê? Será que este é um monólogo indirecto do próprio Wall? Não sabemos ao certo.

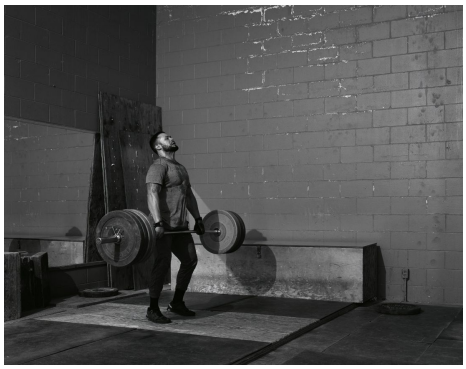


Fig. 140 - Jeff Wall, *Weightlifter*, 2015

Em *Weightlifter* (2015), uma imagem a preto e branco "quase documental", Wall apresenta um homem a levantar pesos, referindo-se, por um lado, às formas mais arcaicas de trabalho e à permanente sujeição da vida à força da gravidade e, por outro, a uma actividade separada sem qualquer propósito prático, motivada por uma mera ambição pessoal.



Fig. 141 - Jeff Wall, *Mother of pearl*, 2016

Numa sala decorada com padrões florais sobre fundo prateado, com móveis e diversos objectos das mais variadas origens, entre o requinte e a fantasia, vemos uma criança aparentemente fascinada pelo brilho de um conjunto de velhas fichas de jogo feitos de madrepérola. Em *Mother of pearl* (2016) somos transportados para mundos imaginários com uma amplitude ficcional que talvez apenas as crianças possam permanentemente ter.



Fig. 142 - Jeff Wall, *Pair of Interiors*, 2018

Num dos mais recentes trabalhos de Wall, *Pair of Interiors* (2018), um díptico, cada imagem apresenta o "retrato" de um casal no interior de uma sala. As figuras e os respectivos espaços são muito semelhantes. Parecem inclusivamente os mesmos mas, efectivamente não o são. Os procedimentos de duplicação, ou quase duplicação de assunto e imagem estendem-se à não correspondência entre as expressões faciais dos elementos de cada casal (entre a indiferenca e alguma tensão), e os ambientes (quentes, acolhedores e algo refinados) destas salas onde são "retratados". Wall não nos apresenta um "antes e depois" do diálogo entre as imagens. A relação entre os casais permanece suspensa no tempo para que o espectador as interprete, decidindo o rumo a dar a estes "retratos cinematográficos". Esta abordagem de realizador ou director de cena, que enfatiza a natureza ficcional da imagem, constroi sobre as muitas tentativas na história da fotografia para ultrapassar a noção limitada do meio, durante bastante tempo considerado como registo passivo da realidade objectiva, para deste modo, libertar a imaginação do espectador, através de "uma imagem insinuante e comprimida". (Mah, 2003, p.118)

A poética da produção de Wall, que o próprio designou como "cinematografia" é paradigmática de "um entendimento da fotografia como meio de fabricação de complexas representações de pessoas, lugares e situações [...] carregadas de realismo e, simultaneamente, impregnadas de sugestão narrativa, [...] um corpo de imagens alusivas que se propõe discutir temas críticos das sociedades contemporâneas." (Mah, 2003, pp.111-112) De facto, a sua obra é múltipla e repleta de significados. Convoca várias interpretações possíveis à medida em que observamos e reflectimos especificamente sobre cada imagem.

Esses "acontecimentos" e "acidentes" que Wall cria pacientemente, seja pelo jogo de luzes, sombras e cores, pela pertinente adopção de enquadramentos, pela organização dos espaços ou através das dinâmicas das personagens que nele figuram, geram um certo desassossego.[407] No contexto deste território performativo Wall suspende o tempo. Cria a ilusão de uma narrativa. Esta interrupção estabelece relações com uma estética de imagem congelada que marca o cinema europeu moderno, de acordo com Serge Daney. Referindo-se a esta questão, o autor francês diz-nos que "o filme já não é uma longa sequência de imagens, mas uma imagem singular num único tempo […] que se posiciona em favor das pausas, que são também os momentos de maior visibilidade". (Daney, 1991, pp.76-80)

A obra de Wall, baseada na representação do corpo, depende da construção de gestos expressivos que funcionam como emblemas, de poses que remetem para "pequenas acções contraídas", que contribuem para uma tensão entre o espaço real e o espaço ficcional. Segundo Sérgio Mah, os seus figurantes "são sempre personagens típicas, apresentadas de modo maneirista através da caracterização – a roupa, o gesto -, no entanto, a familiaridade da sua desolação arrasta a panorâmica para um interior subjectivo que pertence ou habita no indivíduo enquanto tal", diluíndo, numa mesma imagem, a abrangência totalizadora de um espaço cénico com "o retrato de personagens que, administradas pela composição da imagem, são também visualizadas como sujeitos individuais." (Mah, 2003, p.113)

Seja através da fotografia analógica, da imagem digital ou da fusão de ambas, Jeff Wall procura criar na sua obra um compêndio de "instantes decisivos" reveladores, que simultaneamente desconstroem a noção clássica de realismo e propõem novas relações a serem debatidas através de um território ficcional abrangente. Diluindo as fronteiras entre o real e a ficção de um modo socialmente empenhado, as suas obras constituíram-se como referências fundamentais para a consolidação da fotografia como uma forma de arte na contemporaneidade.

[407] Isla, J. G., *op. cit.*, p.75.

### 3.3.3 - Philip-Lorca diCorcia: ligações entre fotografia e cinema



Fig. 143 - Philip-Lorca diCorcia, *Marylin; 28 Years Old; Las Vegas, Nevada; $30*, 1990

Nas últimas décadas, as áreas de fronteira entre fotografia e cinema surgiram como um importante campo do retrato fotográfico contemporâneo. Tornou-se claro que toda uma série de artistas de diferentes gerações "se dedicaram de modo particularmente intensivo à zona de fronteira entre a fotografia e o filme." (Wiehager, 2007, p.8) O fotógrafo Philip-Lorca diCorcia foi dos autores que desenvolveria esse tipo de práticas de contaminação. As suas fotografias são sempre focadas em rostos ou pessoas. Apresentam-nos cenas da vida quotidiana em que o encontro humano é inevitável. Alternando entre projetos de rua e quadros coreografados diCorcia criou um monumental corpo de trabalho que não visa meramente registar o acto aleatório de um acontecimento mas construir e comunicar, conscientemente, um tipo alternativo de verdade fotográfica.

Philip-Lorca diCorcia, de descendência italiana, nasce em 1951 na cidade americana de Hartford, Connecticut. Desenvolveu um grande interesse em fotografia nas primeiras aulas que frequentou na Universidade de Hartford, no início dos anos 1970. Alguns anos depois, matriculou-se na reputada Escola do Museu de Belas Artes de Boston[408] (onde era o único aluno a usar a fotografia a cores), tendo-se formado nessa instituição em 1975. Três anos depois, no período em que frequentava um Mestrado em Belas Artes na Universidade de Yale, em New Haven, começou a fazer retratos de amigos e familiares, um conjunto de imagens que intitularia *Family and Friends*.

Estas fotografias realizadas em interiores, aparentam ser imagens espontâneas da vida quotidiana. Contudo, o seu carácter documental é ilusório. Apesar de constatarmos a

[408] Grundlach, F. C. (1998). *Emotions and Relations. Photographs by David Armstrong, Nan Goldin, Philip Lorca DiCorcia, Mark Morrisroe and Jack Pierson*. Nova Iorque: Taschen, p.15.

presença dos protagonistas desses retratos em espaços interiores banais, trata-se, na verdade, do produto de uma elaborada encenação, na medida em que os seus retratados são colocados no interior de quadros fictícios, em cenas cuidadosamente planeadas. Nesse sentido, os personagens familiares de diCorcia desempenham um papel diante do espectador. A perfeição de seu desempenho e a banalidade do local fazem-nos acreditar que estamos perante um evento da vida real. O fotógrafo propõe-nos, deste modo, imagens com um carácter cinematográfico que desenvolvem as propostas da tese de Mestrado que acabaria por concluir em 1979, na Universidade de Yale, na qual desenvolveu uma reflexão "sobre dois estilos de cinematografia, o mundo invisível vs o mundo fechado". (Larson, 2007, p.73)



Fig. 144 - Philip-Lorca diCorcia, *Mario*, 1981, da série *Family and Friends*

Durante a sua aprendizagem em Yale, diCorcia herda duas abordagens geralmente opostas na fotografia. Uma apoiada na tradição documental americana, de fotógrafos como Walker Evans ou Robert Frank, entre outros, segundo os quais, mesmo que a fotografia documental seja reconhecida como um estilo artístico, é baseada na ideia de que a fotografia seria um meio que permitiria uma transposição directa da realidade tal como ela é, em imagens. Essa concepção de fotografia tende a considerar que a realidade e sua representação estão em perfeita adequação. No entanto, diCorcia herda também uma outra abordagem à fotografia como um meio com muitas possibilidades criativas. Consequentemente, este fotógrafo seria sobretudo influenciado pela estética da imagem publicitária[409], mas também por certos aspectos da imagem cinematográfica.

Depois de sua experiência em Yale, diCorcia continuou a fotografar, procurando uma aplicação prática e um emprego. Em 1981 vai para Nova Iorque mas, sem a certeza de

[409] De acordo com Peter Galassi, se diCorcia adopta o vocabulário da fotografia comercial, não lhe cabe julgá-lo, mas reconhecê-lo como parte integrante da sua experiência: Galassi, P. (ed.) (1995). *Philip-Lorca diCorcia*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, p.12.

querer fazer uma carreira como fotógrafo, procura em Los Angeles um emprego na indústria cinematográfica. Desiludido, regressa à capital artística americana, onde encontrou vários trabalhos como assistente de fotógrafos profissionais, com os quais aprendeu várias técnicas usadas na fotografia publicitária. Por volta de 1984, começou a desenvolver trabalho como fotógrafo independente para as revistas Fortune, Esquire e para algumas publicações de viagem da Condé Nast. No seu trabalho artístico iremos encontrar não apenas um processo de fazer imagens que o liga ao cinema mas também a estética da fotografia editorial.[410]

No início dos anos 90, diCorcia iniciou novas experiências no seu trabalho pessoal. Até então, tinha saído do estúdio apenas para desenvolver o seu trabalho profissional. A sua arte permanecia confinada num ambiente mais pessoal. Entretanto recebe duas bolsas para desenvolver a sua prática artística, uma da *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* (1987) e outra do *National Endowments for the Arts* (1989). Esta última possibilitou o desenvolvimento do seu projeto *Hustlers* (1990-92), também conhecido como a *série Hollywood*.[411]



Fig. 145 - Philip-Lorca DiCorcia, *Brent Booth; 21 years old; Des Moines, Iowa; $30*, 1991

Durante este período deslocou-se várias vezes a Los Angeles com um assistente, motivado pelo objectivo de procurar locais para suas fotografias. Optou por se centrar na área envolvente ao Santa Monica Boulevard, pretendendo retratar várias pessoas que ali viviam, cujas vidas estavam no limite: prostitutos, drogados, vigaristas e outras figuras similares. Frequentemente jovens, chegavam a Hollywood com a esperança de entrar no mundo do cinema, acabando por se perder ao não conseguirem alcançar os seus propósitos. Esta série

[410] Grundberg, A. (1988). Looking at Television. In Laster, P. & Riccardo, R. (eds.), *Acceptable Entertainment*. Nova Iorque: Independent Curators, p.7.

[411] VV.AA. (1997). *Hollywood Pictures, 1990-92*. Los Angeles: PaceWildenstein.

de diCorcia refere-se directamente ao "sonho americano", assinalando o fracasso de uma sociedade construída sobre a ilusão do sucesso e do progresso assegurado.



Fig. 146 - Philip-Lorca diCorcia, *Roy, "in his twenties", Los Angeles, California, $30*, 1990

DiCorcia pediu a estas pessoas que pousassem para si. Posicionou antecipadamente os seus modelos e realizou testes com Polaroids. Recorrendo a uma câmara de grande formato *Linhof*, fotografou os modelos no seu ambiente pessoal, inicialmente em interior mas logo mudando para a rua, pois sentia que os quartos de motel já se tinham tornado uma espécie de leitmotif nas suas imagens.[412]



Fig. 147 - Philip-Lorca diCorcia, *Eddie Anderson; 21 Years Old; Houston; $20*, 1990

*Eddie Anderson; 21 years old; Houston, Texas; £ 20* (1990) é uma das imagens desta série. O seu olhar, entre a apatia e a inexpressão, destaca-se por entre luzes pontuais de temperaturas de cor diferentes, que contrastam com a mais rarefeita e obscurecida

[412] Bond, H. (1991). Philip-Lorca diCorcia's Virtual Reality. In *Creative Camera*, n°309, Abril-Maio, pp.24-25.

iluminação natural do fundo.[413] Este tipo de imagens, que designamos como quadros foto-cinematográficos, fazem alusão a uma estética fílmica. Assemelham-se, pela fragmentação lumínica, espacializada em várias qualidades e intensidades, combinando luz natural e artificial e por outros elementos técnico-formais, a cenas de um filme. Procuram criar um espaço natural simulado, por onde se possam "mover" as suas personagens. Potenciam a ideia de teatralidade. Convocam uma carga psicológica, um sentido dramático de espaço cénico e narrativa. No caso específico deste retrato, "imaginamos que aspirações e elevadas espectativas trouxeram estes jovens para Tinseltown".[414] (Cotton, 2009, pp.51-52)




Fig. 148 - Philip-Lorca diCorcia, *Ralph Smith, 21 years old, Fort Lauderdale, Florida, $25*, 1992

Como se de um coleccionista se tratasse, diCorcia intitula cada fotografia com o nome do modelo, idade, cidade natal e o valor pago para que figurasse numa fotografia encenada, o qual remete para o valor que o modelo ganharia se estivessem a prestar um serviço sexual. Alguns dos primeiros retratados não acreditavam que diCorcia queria apenas pagar pela fotografia, pela sua prestação de serviços como 'actores' dos seus 'filmes', precisamente eles, que estavam naquela condição por não lhes serem dadas hipóteses de estar 'em cena'. Incrédulos, imaginando que esse 'filme' tivesse o fim a que estavam diariamente habituados, frequentemente perguntavam depois da sessão fotográfica se havia algo mais que eles pudessem fazer pelo fotógrafo, numa alusão às suas prestações de serviço sexuais. DiCorcia acaba por resgatar estas figuras do seu anonimato quotidiano, colocando-as de novo no palco do sonho e, simultaneamente, construir "uma sequência de retratos com uma pretensão psicológica que em última instância questiona isso mesmo: a capacidade de uma

[413] Cotton, C. (2009). *The Photograph as Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson, pp.51-52.

[414] Cotton, C., *op. cit.*; Tinseltown é uma referência algo depreciativa a Hollywood, ao mundo superficialmente glamoroso que representa.

imagem traçar o perfil da pessoa retratada." (Marques & Pires-Vieira, 2007, p.163) *Hustlers* foi também, de certo modo, uma reacção às guerras políticas e culturais que estavam a acontecer naquele momento, num contexto de problemáticas ligadas à SIDA (o projecto foi iniciado dois anos depois do seu irmão morrer de um problema associado a esta doença) e repressão política (com o Reaganismo no seu auge). Em 1993 o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque organizou uma exposição individual de Philip-Lorca diCorcia, sob o título *Strangers*, onde expôs 25 imagens deste projecto.[415]




Fig. 149 - Philip-Lorca DiCorcia, *New York*, 1993, da série *Streetwork*, 1993-99

Prosseguindo na linha da 'fotografia de rua', com a sua longa tradição, a série seguinte, *Streetwork* (1993-99), decorre novamente no contexto urbano. Inicialmente realizada nas ruas de Nova Iorque, diCorcia irá posteriormente deslocar-se a diversas outras cidades por todo o mundo para desenvolver este projecto através de um processo único: posicionava a sua câmara fotográfica num tripé, escondendo estrategicamente flashes com lâmpadas estroboscópicas muito potentes em andaimes para que os transeuntes, ao passarem, fossem fotografados de surpresa, sendo destacados do fundo.[416] O resultado deste processo é uma aura de estranhamento que a luz confere a estas pessoas comuns. A imobilidade das figuras, que parecem ter saído de cenas de um filme, dá continuidade ao cruzamento entre realidade e ficção que caracteriza o trabalho de diCorcia. De facto, apesar do seu controle da luz, do espaço e dos seus 'modelos' há também momentos de casualidade, que o fotógrafo está preparado para integrar, caso se revelem pertinentes para o seu projecto.[417]

[415] Galassl, P. (ed.), op. cit. e Meyer, R. (1993). Philip-Lorca diCorcia: MOMA. In *Flash Art*, nº172, Outubro, p.85.

[416] Wylie, C. (1999). Streets of Paradox: The Photographs of Philip-Lorca diCorcia. In *Art on Paper*, Março-Abril, p.44.

[417] Yamagishi, K. (1993). Philip-Lorca diCorcia: Portraits of Contemporary Americans. In *Deja-vu*, n°15, p.110.

Embora não pareçam totalmente isoladas do contexto, em todas estas pessoas há uma aparência semelhante de alienação, de ensimesmamento. Mesmo quando não estão sozinhas, são mostradas desconectadas, como se cada uma estivesse imersa nos seus próprios problemas. Este facto deve-se ao momento escolhido por diCorcia para fazer a fotografia, que muitas vezes espera durante longo períodos antes de realizar cada imagem.[418]

Em *Streetwork* diCorcia reflecte sobre a alienação do homem nas grandes cidades, as dificuldades de integração na vida comunitária, a solidão e o fracasso. A cidade e seus habitantes surgem-nos como a grande cenografia onde esses instantes congelados do isolamento humano são representados. Trata-se de uma grande reflexão sobre o indivíduo e a perda de identidade nesses espaços urbanos. Esta série daria origem a uma publicação com o mesmo título, englobando as imagens realizadas entre 1993 e 1997.[419]

Entretanto diCorcia é incluído na Bienal de Whitney de 1997, sendo-lhe atribuído no ano seguinte o Prémio Alfred Eisenstaedt. Dois anos depois realizava *Two Hours* (1999), uma série de fotografias registadas no contexto urbano de Havana, seguindo a mesma lógica da série anterior, com planos gerais em que indíviduos anónimos assumiam protagonismo nos seus 'quadros foto-cinematográficos'. Apesar de tudo, o tempo de captação de imagem foi mais célere do que em Streetwork. O fotógrafo registou 11 imagens a partir do mesmo ponto de vista. As pessoas são retratadas em plano de corpo inteiro, permitindo que os arredores formassem um pano de fundo para a acção que se desenvolveu durante apenas duas horas. Os olhares trocados entre as pessoas e a atmosfera do lugar são elementos centrais, dando ao espectador a sensação de estar no local, na presença da pessoa, destacada pela sua iluminação teatral.

Se a sua presença na Bienal do Museu Whitney de Arte Americana foi considerada como um ponto de viragem na sua carreira, o reconhecimento generalizado do seu trabalho surgiria verdadeiramente com a icónica série de fotografias de rua intítulada *Heads* (2000-2001).

*Streetworks* e *Two Hours* nos apresentavam visões mais amplas, incluindo os corpos inteiros dos sujeitos fotografados e o fluxo da multidão, contudo, o projecto seguinte, *Heads*, tal como o título indica, apresenta-nos retratos mais próximos, diminuindo o impacto do contexto. Mantendo o mesmo tipo de enfoque na investigação de questões identitárias ligadas à experiência urbana, diCorcia recria imagens de indivíduos anónimos retratados em locais públicos.

---

[418] Morgan, S. (1996). Deliberate Fictions. In *Frieze*, nº31, Novembro-Dezembro, p.53.

[419] Brea, J. L. (ed.) (1998). *Philip-Lorca diCorcia, Streetwork 1993 – 1997*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca. Outra publicação relevante é: Weski, T. (2000). *Philip-Lorca diCorcia: Streetwork*. Hannover: Sprengel Museum.



Fig. 150 - Philip-Lorca diCorcia, *Head #4*, 2000

Tal como nas duas séries anteriores DiCorcia coloca estrategicamente as suas fontes de luz estroboscópicas, ligando-as por um pequeno transmissor à câmara fotográfica para que as possa accionar à distância. Registadas em plena luz do dia mas sob uma potente iluminação artificial, estas imagens apresentam fundos obscurecidos, enigmáticos, próprios de um ambiente nocturno. Novamente fundindo realidade e ficção, essa combinação de espontaneidade e encenação resultou em imagens com uma forte carga teatral mas incrivelmente simples e directas, simultâneamente anónimas e íntimas.

Em *Head #4* (2000), tal como nas outras imagens desta série, vemos o rosto de um transeunte, alheio ao disparo fotográfico, captado num momento particular, envolvido no seu próprio mundo, resgatado da agitação da cidade a partir do isolamento relativamente ao seu contexto. Conforme refere Michael Kimmelman, as fotografias de diCorcia "lembram-nos, entre outras coisas, que cada um de nós é o seu próprio pequeno universo de segredos e vulnerabilidades".[420] (Kimmelman, 1997) A simplicidade das suas composições permite observar detalhes aparentemente insignificantes, como óculos de sol, água engarrafada e *head-phones* nos ouvidos, revelando dimensões ocultas da identidade do sujeito. Como tal, são ao mesmo tempo imagens grandiosamente anónimas e intimamente pessoais. Ao estarem imbuídas de uma gravidade inconfundível, são "de alguma forma representativas da gama completa da humanidade urbana". (Sante, 2001, p.5)

[420] Kimmelman, M. (1997). Assignment Time Square. In *New York Times Magazine*, 18 Maio, pp.43-45 e 68-69. Ver também: Kimmelman, M. (2001). Philip Lorca diCorcia: 'Heads'. In *The New York Times*, 14 Setembro, p.26.



Fig. 151 - Philip-Lorca diCorcia, *Heads*, exposição na galeria Pace/MacGill, 2001

O projeto culminou em 2001 numa exposição na galeria Pace/MacGill, em Chelsea, com a apresentação de dezassete imagens com 120 x 150 cm cada. No ensaio do catálogo Luc Sante atribui a diCorcia um tipo de fotografia de rua em grande parte reconfigurada ao longo dos últimos anos. Sante escreve: "A ostensiva promessa da fotografia de rua sempre foi servir a verdade, sem verniz, não processada e não premeditada [...] O que a iluminação de diCorcia fez foi dar uma forma inconfundível à ficção." (Sante, 2001, p.8) Ainda nesse ano, o fotógrafo recebe o *Infinity Award for Applied Photography*, do International Center of Photography e concebe a exposição *W*, título que remete para uma das publicações com as quais colaborava. Apresentou imagens realizadas durante alguns anos para essa revista, algumas delas publicadas como uma espécie de "histórias", às quais juntou outras fotografias criadas para as mesmas encomendas da *W*, mas que nunca tinham sido publicadas.



Fig. 152 - Philip-Lorca diCorcia, *W, September 1997 #9*, 1997, exposição *W*, 1997-01

Estas obras têm a força surpreendente da sua qualidade estética e ambiguidade. Emitem uma tensão que deriva do seu jogo duplo, ilustrativo e crítico. A perfeição suave e luxuosa das suas imagens é pervertida pela nitidez dos retratos de homens e mulheres, que ilustram o sonho e o pesadelo resultantes de um ideal de beleza e sucesso.

Em 2003 diCorcia cria *Storybook Life*, uma ampliação do conceito presente em *W*, reunindo 76 imagens realizadas entre 1975 e 1999, no contexto de diversas encomendas editoriais e que nunca tinha exposto no contexto artístico. Trata-se de uma espécie de álbum de memórias com fotografias que reconstituem rituais da vida quotidiana mas sempre teatralizados.[421]



Fig. 153 - Philip-Lorca DiCorcia, *New York City (Bruce and Ronnie)*, 1982, série *Storybook Life*, 2003

A sucessão de imagens é compacta, como cenas de um filme ou páginas de um livro. Editadas e sequenciadas para sugerir uma rede de histórias e vidas interconectadas, estas fotografias desconexas, sobrepostas de maneiras aparentemente pouco racionais, exploram a arte da narrativa. Os mesmos protagonistas aparecem e reaparecem em diferentes fases das suas vidas. Raramente olham para nós, dando uma sensação voyeurística. Estão absorvidos nos seus próprios mundos de reflexão. Os detalhes, escrupulosamente organizados, reforçam a atmosfera específica que diCorcia pretende transmitir com cada fotografia. As figuras surgem-nos no contexto dos subúrbios americanos, de interiores domésticos, paisagens urbanas e rurais, carregadas por sensações de ameaça ou desejo.[422]

[421] Douglas, S. (2003). Philip-Lorca diCorcia: a Storybook Life. In *The Art Newspaper*, nº39, p.5.

[422] Smith, R. (2003). Philip Lorca diCorcia: A Storybook Life. In *The New York Times*, 19 September, p.39.

As imagens que diCorcia nos apresenta em *Storybook Life,* tais como *DeBruce* (1999), com o seu filho Bruno, oferecem-nos uma visão épica da existência quotidiana, em que os limites da realidade e da ficção são posicionados no próprio coração da esfera privada.



Fig. 154 - Philip-Lorca DiCorcia, *DeBruce*, 1999, série *Storybook Life*, 2003

Como refere o próprio fotógrafo no livro que editou para esta série, são imagens em que pretende contar uma "narrativa desequilibrada" na qual as primeiras e últimas imagens são do seu pai, mas que de outra forma saltam no tempo e lugar:

*O objetivo era ter uma sequência que tivesse um efeito semelhante ao de um sonho ou de um estado semi-consciente. Ao ordenar e dar forma a essas imagens, procurei investigar as possibilidades da narrativa tanto dentro de uma única imagem como especialmente em relação às outras fotografias: Uma tentativa de descobrir as possibilidades de significado na interação de imagens aparentemente sem relação, na esperança de que o conteúdo pudesse constantemente mudar de acordo com as condições externas e internas do espectador, mas que permanecesse significativo devido ao seu conteúdo inerente, mas latente. As decisões conscientes e subconscientes feitas na edição das fotografias são o verdadeiro trabalho de 'A Storybook Life'.*[423] (Dicorcia, 2003)

No ano seguinte apresenta *Lucky Thirteen*, uma série de imagens de raparigas que se dedicam à dança no varão, realizada entre 2003 e 2004 em vários locais em torno de Los Angeles, Las Vegas e Nova Iorque.

Suspensas no tempo e no espaço, dentro dos ambientes teatralmente transfigurados deste clubes de *strip-tease*, as figuras e as poses destas dançarinas dão corpo à narrativa elusiva de diCorcia. Numa série de retratos psicologicamente penetrantes, Pepper, Lola, Sin ou

[423] Dicorcia, P.-L. (2003). *A Storybook Life*. Santa Fé, Novo México: Twin Palms.

Harvest Moon (os nomes que estas mulheres usam habitualmente no palco durante as suas actuações), transformam-se em esculturas vivas, monumentalizadas, imortalizadas. Com os seus corpos rígidos, iluminados de cima, e as suas expressões congeladas, lembram também a iconografia do martírio cristão ou permitem estabelecer outras analogias modernas e seculares no campo da arte. Na verdade, segundo o fotógrafo foram inspiradas nos ataques de 11 de Setembro de 2001, em Nova Iorque. As dançarinas parecem estar a cair. Replicam as posições corporais presentes nas fotografias de pessoas que caíram das Torres Gémeas e são um comentário sobre os sentimentos vividos no país no período do pós-11 de Setembro.[424]



Fig. 155 - Philip-Lorca diCorcia, *Lucky Thirteen*, 2004

Entretanto apresentou uma publicação intitulada *Thousand* (2007)[425], com 1000 Polaroids, editados a partir de uma colecção de 4000 registos fotográficos, relativos a cerca de vinte e cinco anos da sua criação pessoal e artística nos mais diversos contextos, que oferecia um ponto de vista diferente da sensibilidade do fotógrafo. A organização das imagens revela uma lógica associativa profundamente pessoal e uma narrativa artística baseada em experiências encontradas ao longo de toda a sua vida. Neste caso, a monografia é o próprio trabalho. Estas imagens profundamente familiares, não só projectam as várias dimensões da obra ampla e aberta de diCorcia, como nos lembram momentos das nossas próprias vidas, memórias da nossa experiência pessoal.

[424] Falconer, M. (2005). Philip-Lorca diCorcia at Gagosian Gallery. In *Modern Painters*, Abril, p.110.

[425] Dicorcia, P.-L. (2007). *Thousand*. Gottingen e Nova Iorque: Steidldangin.



Fig. 156 - Philip-Lorca diCorcia, *W. Everlove; 26 years old; Stockholm; $40*, 1991, de *Thousand*, 2007



Fig. 157 - Philip-Lorca diCorcia, *W, September 1999, #13*, 1999, da série *Eleven*, 1997-2008

Em 2011, Philip-Lorca diCorcia apresentaria *Eleven*[426], prosseguindo uma lógica narrativa que envolve a edição de trabalhos anteriores. Assim, reune onze portfólios realizados para a revista *W* entre 1997 e 2008. Já o tinha feito em 2001, numa exposição que compilava fotografias apresentadas nessa publicação e outras que, por diversas razões, tinham ficado fora das escolhas. Agora, em *Eleven*, apresenta um grupo de trabalhos mais extenso, que abrange diversas imagens realizadas com Isabelle Huppert, Marc Jacobs, Nadja Auermann, entre outras figuras icónicas, mas também com pessoas anónimas, fotografadas em locais

[426] Freedman, D. (ed.) (2011). *Philip-Lorca diCorcia: Eleven*. Bolonha: Freedman Damiani.

que vão desde a Mariinsky Opera House, em São Petersburgo, a um clube de swing, em Paris.



Fig. 158 - Philip-Lorca diCorcia, *W, March 2000, #3*, 2000, da série *Eleven*, 1997-2008

*Eleven* apresenta-nos fotografias estáticas envolvendo uma forte tensão dramática, com tons psicológicos sombrios. São histórias de moda, narrativas com um grande grau de aleatoriedade. Nestas imagens diCorcia apresenta-nos, por exemplo, uma prostituta num quarto de hotel, uma mulher num vestido de noiva que sobe uma escada em São Paulo, outra que está numa oficina de Bangkok e outra ainda que surge numa casa de famílias abastadas em Los Angeles. Mostra-nos ainda três *drag queens* tailandeses que posam em trajes de marinheiro por trás de um vidro laminado, entre diversas outras imagens que convocam múltiplas narrativas. DiCorcia considera todas estas pessoas como personagens e não como modelos convencionais do universo da moda. Há aqui uma mistura de luz ambiente e artificial que fazem lembrar Goya ou Caravaggio, entre outros pintores que usaram a luz com um significado simbólico. Esta fotografias são quadros fictícios que nos apresentam uma certa decadência da sociedade.

Outra série, *East of Eden* (2008-2015), tem como fonte de inspiração o clima económico e político dos Estados Unidos no final da era Bush. Identificando um paralelo entre o colapso financeiro motivado pelo *crash* financeiro de 2008 e o livro bíblico do Génesis em termos de uma, consequente, perda de inocência, este projecto apresenta imagens singulares unificadas por um sentido penetrante de desilusão. Remete ainda para a obra de John Steinbeck, de 1952, com o mesmo título, que se reporta a muitos dos temas do Livro do Génesis, como a luta clássica entre o bem e o mal, a culpa e a redenção, a capacidade de autodestruição, o desejo de aceitação e grandeza.[427]

[427] Zieler, U. (2013). Philip-Lorca diCorcia: East of Eden. In *Monopol*, Junho, pp.52-62.



Fig. 159 - Philip-Lorca diCorcia, *Lynn and Shirley*, 2008, da série *East of Eden*, 2008-15



Fig. 160 - Philip-Lorca diCorcia, *Abraham*, 2010, da série *East of Eden*, 2008-15

Se, por um lado, *East of Eden* incorpora um simbolismo mais evidente do que na série anterior, a ambiguidade das obras permite, individualmente, interpretações mais amplas. Por exemplo, em *Abraham* (2010), um dardo vermelho, a poucos centímetros do rosto de um jovem, evoca o sacrifício de Abraão ao oferecer o seu filho Isaac. Outra imagem *Cain and Abel* (2013) retrata os irmãos bíblicos como um casal gay, com os braços em volta um do outro, enquanto uma mulher grávida nua, uma Eva contemporânea, cuida deles. O gesto dos homens é ambíguo, podendo significar uma luta. Além disso as cores das suas camisas (vermelha e azul), sugerem a divisão política entre republicanos e democratas.[428]

[428] Balhetchet, S. (2013). Philip-Lorca diCorcia: East of Eden. In *Hotshoe*, Inverno, pp.20-33.



Fig. 161 - Philip-Lorca diCorcia, *Cain and Abel*, 2013, série *East of Eden*, 2008-15

Parte da série relaciona-se com representações urbanas e rurais idealizadas, registadas sobretudo na Califórnia (o cenário principal do livro de Steinbeck). Em *Sylmar, Califórnia* (2008), vemos um homem a cavalo. Parece ser uma imagem romântica do oeste americano, contudo, logo percebemos que a região foi devastada por incêndios. *The Palace* (2015), capta o movimento arrastado de um autocarro que passa no centro de Los Angeles. Através da janela vemos uma mulher loura iluminada pelas luzes de néon do The Palace Theatre. Contudo, constatamos que o letreiro do teatro está vazio, sem atracções futuras, transformando esta imagem numa cena pós-apocalíptica de uma cidade antes considerada a capital mundial do entretenimento.[429]



Fig. 162 - Philip-Lorca diCorcia, *Genesis*, 2015, da série *East of Eden*, 2008-15

Numa obra mais recente de diCorcia, *Genesis* (2015), um menino salta sobre uma cama com uma boneca nas mãos e outra enfiada nos lençóis. É um exemplo dos interiores domésticos

[429] Zamponi, B. (2015). La donna moltipliticata: Un portfolio di Philip-Lorca diCorcia. In *Flaire*, nº15, Março 2015, pp.118-120.

psicologicamente carregados que pertencem à série. Em *Iolanda* (2011) apresenta uma mulher idosa sentada numa cama a olhar para seu reflexo na janela de um prédio alto com vista para o porto de Nova Iorque. Enquanto *Genesis* sugere o começo, ou talvez o momento antes da perda da inocência, *Iolanda* representa o final de uma vida. Contrastes profundos entre a luz e a sombra são usados em ambos os trabalhos para aumentar o drama e o perigo eminentes.[430] Neste trabalho intencionalmente heterogéneo as várias subtilezas presentes nas imagens de diCorcia assinalam o seu interesse em transmitir atmosferas com múltiplas camadas, nas quais presença e ausência, beleza e destruição, facto e ficção são mostrados de forma ambígua e simultânea.



Fig. 163 - Philip-Lorca diCorcia, *Iolanda*, 2011, da série *East of Eden*, 2008-15

Ao explorar de forma constante e inteligente a ténue fronteira entre realidade e ficção, Philip-Lorca diCorcia é hoje considerado um dos artistas mais influentes no panorama da fotografia contemporânea. Se no final dos anos setenta e durante a década seguinte o seu trabalho pessoal consistia principalmente de imagens que mostravam cenas da vida quotidiana, cada vez mais encenadas de uma maneira cinematográfica, a partir da década de noventa, procurou trabalhar dentro de uma tradição consagrada pelo tempo. Voltou-se para o legado americano da fotografia de rua, simbolizado por Walker Evans, Harry Callahan, Robert Frank ou Gary Winogrand e, coreografando o real, criando cenários a partir da vida quotidiana, realizou retratos irreais ou definitivamente misteriosos, criando novos desenvolvimento para a "escola" da encenação fotográfica.[431]

Pensando o seu trabalho a partir dessa tradição da fotografia documental, diCorcia associa-a às técnicas cinematográficas e publicitárias de luz e enquadramento. Preparadas ao detalhe,

[430] *Ibid.*, pp.125-126.

[431] Bussard, K. (2014). Philip-Lorca DiCorcia: analogues of reality. In Bussard, K., *Unfamiliar Streets: The Photographs of Richard Avedon, Charles Moore, Martha Rosler, and Philip-Lorca diCorcia*. New Haven: Yale University Press, p.156.

as suas imagens assumem claramente uma condição teatral, frequentemente dramática, criando uma ligação poderosa entre realidade, fantasia e desejo. A fusão da informalidade do "instantâneo" com a qualidade icónica de uma composição encenada através do jogo entre iluminação natural e artificial, da pose dos personagens, da presença de detalhes simbólicos e cores saturadas, confere uma intensidade psicológica e emocional às suas "cenas" de rua e de interior. Deste modo diCorcia eleva as ocorrências quotidianas para além do território da banalidade, promovendo junto do espectador a consciência de um vasto leque de questões que caracterizam a contemporaneidade, como o marketing da realidade e a mercantilização da identidade, da arte e da moralidade.

DiCorcia "regista" e "cria" a realidade e, simultaneamente, aborda a existência humana e o desejo, o consciente e o inconsciente. Os personagens retratados em muitas das suas fotografias parecem ausentes e isolados. Recordam-nos a solidão de uma grande cidade, os seus habitantes, a sua condição e os seus dramas pessoais. As suas obras possuem uma qualidade reflexiva que contraria a cultura da imagem de consumo instantâneo. Promovem um olhar intransigente sobre as implicações humanas no funcionamento da sociedade. Apesar de serem momentos particulares imobilizados pelo fotógrafo, a sua acção parece continuar para além do instante em que foram registados, o seu significado real desdobra-se no tempo. As vidas interiores dos seus protagonistas são insinuadas através de gestos, vislumbradas através de portas entreabertas, captadas em momentos de passagem no espaço. Cada imagem possui uma atemporalidade produzida pelo esforço de diCorcia para fornecer informações perspicazes, vislumbres momentâneos da sociedade contemporânea. DiCorcia tece esses momentos numa narrativa complexa. O próprio fotógrafo compara a composição de suas narrativas com o funcionamento da memória: "sobrepostas de maneiras que não são racionais".[432] (Aletti, 2003, p.85)

Num importante ensaio sobre o seu trabalho, o curador do MOMA, Peter Galassi, observou que as suas fotografias são "momentos suspensos em narrativas em desdobramento - apenas a sua conclusão explicará a história que vemos. Como diCorcia fornece apenas o fragmento, precisamos de completar as histórias nós mesmos, investindo as suas imagens com os nossos próprios dramas e sonhos. 'Quanto mais específica é a interpretação sugerida por uma imagem', diz diCorcia, 'menos me agrada'." (Galassi, 1995, p.10)

Trabalhadas ao pormenor, as suas "cenas", tenham elas alguma fantasia, sejam elas críticas ou irónicas, o que é certo é que representam um avanço importante no pensamento fotográfico acerca da tensão entre o real e o imaginado. Na fotografia de diCorcia coexistem

[432] Aletti, V. (2003). Life and Times: Philip-Lorca diCorcia. In *Village Voice*, 24-30 Setembro, p.85.

"facto" e ficção". De forma continua ambos actuam sobre o inconsciente do espectador. Embora, no início, esses retratos pareçam ser documentais, fazendo-nos acreditar que são acontecimentos da vida real, devido à perfeição do desempenho dos personagens e à aparente naturalidade dos contextos, trata-se, na verdade, do produto de uma elaborada encenação. Consequentemente, apesar da aparência dos seus trabalhos nos parecer próxima do 'momento decisivo' de Cartier Bresson, as visões narrativas imaculadas de diCorcia são construídas para cumprir uma estratégia artística pré-concebida. A iluminação, o figurino, os cenários, o enquadramento, são controlados. O momento decisivo é, assim, 'forjado'. Longe de serem fotografias documentais, estas imagens estão ligadas à subjectividade fotográfica. Através da ficção exploram o conceito de realidade. São um reflexo da contemporaneidade. Representam o fluxo e refluxo da humanidade. Transmitem os efeitos fragmentários e ilusórios do isolamento, da separação, do nosso mundo inconstante, dissonante, no qual as identidades são deslocadas, permutadas e, provisoriamente, assumidas.

# 4 - O RETRATO NA ERA DIGITAL

## 4.1 - PROBLEMÁTICAS DOS NOVOS CONTEXTOS MEDIAIS

Depois do paradigma da revolução industrial e na sequência do desenvolvimento dos meios de reprodução técnica surgiu um novo paradigma – dos sistemas de comunicação e informação – que facilitou o desenvolvimento de uma nova sociedade (em rede) e de uma nova cultura (de arquivo)[433], potenciando uma diversidade de práticas percursoras da arte moderna que possibilitaram uma renovada reflexão sobre problemáticas identitárias ligadas ao desenvolvimento da sociedade contemporânea.

Ao observarmos grande parte da produção artística passada verificamos que muitos artistas dedicaram os seus esforços a uma actividade de carácter apropriacionista, precursora dos processos de descontextualização e recombinação que encontramos hoje no espaço discursivo digital, remetendo-nos para para uma análise dos novos contextos mediais e de novas questões em torno da representação visual da identidade.

Se já o poeta Lautréamont dizia que o plágio era necessário, pois estaria implicado numa ideia de crítica e de progresso, podemos, de facto, entender estas práticas como formas de distribuição cultural que gradualmente levaram a novas formas de interactividade, participação e, consequentemente, de construção de novas coordenadas identitárias na contemporaneidade.

Obras tais como o urinol, de Duchamp, que o artista apresentou numa exposição da Sociedade Americana de Artistas independentes e que designou como *Fonte* (1917), criaram uma nova linguagem reinterpretativa que questionaria o estatuto do objecto como arte. Cubistas como Picasso e Braque apropriaram-se de objectos utilitários para dar significado às suas obras. Dadaístas como Francis Picabia e Jean Arp desconstruíram os padrões da época sobre o que era a arte, através da colagem e do *sem sentido*. Os surrealistas também procuraram fazê-lo através de uma lógica expandida, como no caso dos *objectos encontrados* que incorporavam nas suas obras. O Letrismo desenvolveu práticas que denominaram *metagrafias* ou *hipergrafias*, explorando a dimensão visual da linguagem, através de uma fusão da poesia com a pintura moderna e da colagem de palavras. Os situacionistas praticaram um 'plágio criativo' que designavam por *détournement*, com recurso a elementos pré-existentes recontextualizados, reclamando para o futuro imediato uma consequência revolucionária para o qual esta prática poderia contribuir, convocando-a para uma reflexão sobre a arte e a sociedade do seu tempo, que funcionava como "um jogo

[433] Consultar: Castells, M. (2000). *La era de la informacion: La sociedad red*. Madrid: Alianza Editorial.

tornado possível pela capacidade de 'desvalorização' [...] em que todos os elementos do passado cultural deviam ser 'reinvestidos' ou desaparecer."[434] (Debord, 2006, p.67)

Já o Novo Realismo e a Pop art, proporcionavam um novo jogo crítico relativamente ao consumo. Os primeiros, optaram pela apropriação de objectos que submeteram a diversas manipulações como cartazes publicitários, descolados das paredes de Paris, rasgados, lacerados e sobrepostos por colagem ou, por exemplo, o uso objectos como latas de lixo no contexto artístico. Os segundos reprogramaram o novo material iconográfico dos universos da publicidade e dos media, os seus mecanismos visuais, as novas formas de marketing: abundância, frontalidade visual, serialidade.

Após um período marcado pela desmaterialização da obra de arte, em que o corpo e a fotografia desempenhariam um papel fundamental no reequadramento dos debates sobre várias questões artísticas, socio-políticas e, nomeadamente, aquelas que dizem respeito a novas concepções identitárias numa sociedade em mudança, surgiram outras manifestações artísticas que partilhavam, sob diferentes perspectivas, um envolvimento no confronto com o vazio ideológico da sociedade, a cultura massificada da imagem, o consumo ligado a valores individuais. Designadas como simulacionistas, estas práticas que marcaram os anos 80 e que deram continuidade às práticas apropriacionistas anteriores, pretendiam ser um mero substituto para o acto do consumo.[435]

Remetendo para o conceito de Roland Barthes de que "o nascimento do leitor" tem que fazer-se à custa da "morte do autor"[436] Sherrie Levine desenvolveu uma estratégia artística em torno da apropriação (reprodução) integral de fotografias de autores como Walker Evans, Duchamp, Miró ou Degas, entre outros. Richard Prince reproduzia imagens publicitárias e de revistas de modo fragmentário, recorrendo, por exemplo, ao *cowboy* da Marlboro, em grandes ampliações com um carácter frio, expondo, deste modo, um vazio individualista e criticando a sociedade consumista. Barbara Kruger adoptava um modelo iconoclasta, apropriando-se de imagens a preto e branco, retiradas do seu contexto original, com textos curtos e incisivos, que convocavam, com toda a subtileza, estratégias publicitárias e mediáticas.

Com a democratização da internet durante os anos noventa, desenvolvem-se outros modos, formas, ferramentas e espaços de conhecimento, criação e sociabilidade e, com estas,

[434] Debord, G. (2006). Détournement as Negation and Prelude. In Knabb, K. (ed.), *Situationist International Anthology, revised and expanded edition*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, p.67.

[435] Consultar: Welchman, J. (2001). *Art After Appropriation*. Nova Iorque: Routledge.

[436] O ensaio "A morte do autor", de Barthes, foi originalmente publicado, em inglês, na revista *Aspen*, nº5-6, Outono-Inverno de 1967 (pp.5-6) e, em francês, na revista *Manteia*, nº 5, Outubro-Dezembro de 1968 (pp. 12-17).

surgiram diversas problemáticas com que o indivíduo passou a ter que se confrontar neste novo contexto digital.

A partir de 1994 a internet ganhou uma amplitude comercial e a rede tornou-se mais aberta. A nossa forma de viver foi transformada. Com esta sociedade em rede todas as nossas actividades quotidianas (privadas e públicas), todas as dimensões do pensar e do fazer (do político ao económico, do social ao cultural) foram afectadas. Verificaram-se alterações no nosso conceito de espaço (proximidade) e tempo (velocidade). Com esta crescente desterritorialização - em que podemos estar em vários lugares e com vários interlocutores em simultâneo – o conceito de identidade tornou-se mais complexo. A celeridade da transmissão de informação e conhecimento levou a um maior e melhor acesso a novas formas de cultura, fomentando a interactividade e a participação, que originaram ciclos de mudança cada vez mais curtos e rápidos. A cultura de arquivo passaria a ser uma forma cultural predominante. Algumas estruturas de informação como, por exemplo, as base de dados e as redes sociais passaram a ter uma grande relevância em todas as dimensões da sociedade contemporânea.

A internet e as redes sociais tornaram a nossa vida mais fácil. A informação tornou-se "hipertextual", disponível em formatos para *download*, com fácil acesso para todos, disponível ao clique de um botão. Podemos encontrar informações sobre como fazer praticamente qualquer coisa. Contudo, embora seja positivo que a informação possa ser distribuída de forma rápida, eficiente e por todo o mundo, somos inundados com muita informação, que poderá acentuar tendências como o *slacktivism* (negligência da informação) ou *clicktivism* (clicar por clicar). De facto, certos internautas pensam que o facto de colocarem um *like* numa página web é uma contribuição suficiente, ou que a publicação de informações no Facebook ou no Twitter sobre um tema em voga significa que fizeram a diferença, mas são muitas vezes interacções se podem tornar quase sem sentido. Uma certa natureza impessoal da comunicação no espaço discursivo digital, reflecte um *Eu* múltiplo e fragmentado e um *Nós* diluído.

A relação do humano com o mundo parece acentuar o desenvolvimento de modos cinéticos de superfície fundados nas "condições do instante e na simplicidade narrativa" do ecrã[437] que evidenciam a "perda da referência textual em favor da descrição e da superfície visual"[438] (Foster, 1888, p.12), o espectáculo da "especialização do vazio aparente" em que

[437] Loureiro, L. M. (2011). *O Ecrã da Identificação.* Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação. Braga: Universidade do Minho, p.99.

[438] Jay, M. (1888). Scopic Regimes of Modernity. In Foster, H. (ed.), *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, p.12.

"as imagens se tornam seres reais", como refere Guy Debord[439], imagens de uma paradoxal "identidade fugidia" que têm fragmentado o *Eu* e diluido o *Nós* na imanência da rede digital de uma "modernidade eufemística pós, tardia, super, hiper ou líquida" (Loureiro, 2011, p.42), mas uma Modernidade afinal sucessora de si própria, como salienta Peter Sloterdijk.[440] Nas redes digitais estamos "em constante invenção de nós mesmos", jogamos "com a nossa própria 'identidade' como com muitas outras que dificilmente assumiríamos no mundo 'real' - homens tornam-se mulheres, pobres tornam-se ricos." (Turkle, S. 1997, p.13 ; Loureiro, 2011, p.366) Finge-se "ter o que não se tem." (Baudrillard, 1991, p.9) Simula-se. Um apropriacionismo de outras identidades. Um desdobramento. Esta "manipulação de si", que emerge na rede, convoca a própria individualidade, a "gestão da identidade", tentando recompor um *Eu* fragmentado em mil partes, "pode servir para melhor escutar, melhor compreender os outros na sua complexidade."[441] (Aubert, 2004, pp.160, 168-169) O indivíduo está só, como refere López-Petit, "face ao mundo mas, paradoxalmente, embrulhado numa rede de relações." (López-Petit, 2010, p.62) Procura, assim, "a possibilidade de adesão a uma comunidade"[442] (Aubert, 2004, p.166), a "ligação a territórios comunitários de 'identificação'" [443] (Aubert, 2004, pp.148-150), embora não eliminando a sua própria centralidade.[444] Fá-lo para "evitar a fixação e manter as opções em aberto" (Bauman, 2007, p.88), numa constante procura de um "novo Eu expandido" (Kerckhove, 1997, p.265), que se configura como "hiper-realidade individual" (Poster, 2000, pp.78 e 81), fruto de uma necessidade de "hiper-reconhecimento". (Lipovetsky, 2005, p.65)

Apesar da multiplicidade de "ligações" que o indivíduo estabelecece nas redes sociais, estas parecem ser cada vez mais "instantâneas e frágeis" (Wolton, 2000, pp.94-94), reflexo de "uma sociedade composta de vínculos atomizados, mais ténues e flexíveis." (Lyotard, 1989, pp.41-43) No entanto, vários autores defendem que existe também uma sociabilidade verdadeiramente empenhada e que as pontes de comunicação que a rede nos proporciona "podem conduzir a uma maior democratização da sociedade, pela promoção de um padrão igualitário de interacções menos influenciado pelos constrangimentos da ordem social,

[439] Debord, G. (1992). *La Société du Spectacle*. Paris: Editions Gallimard, pp.22 e 55.

[440] Sloterdijk, P. (2004). *A Mobilização Infinita. Para Uma Crítica da Cinética Política*. Lisboa: Relógio d'Água, p.216.

[441] Jauréguiberry, F. (2004). Hypermodernité et manipulation de soi. In Aubert, N. (org.), *L'individu hypermoderne*. Ramonville Saint-Agne: Érès, pp.160, 168-169.

[442] Jauréguiberry, F., *op. cit.*, p.166.

[443] Maffesoli, M. (2004). De l'identité aux identifications. In Aubert, N. (org.), *L'individu hypermoderne*. Ramonville Saint-Agne: Érès, pp.148-150.

[444] Aubert, N. (2004). *L'individu hypermoderne*. Ramonville Saint-Agne: Érès, p.87; Kaufmann, J.-C. (2005). *A Invenção de Si. Uma Teoria da Identidade*. Lisboa: Instituto Piaget, p.195.

contribuindo para expandir os vínculos sociais numa sociedade que parece estar em processo de rápida individualização e desresponsabilização cívica." (Loureiro, 2011, p.104; Castells, 2007, p.470) Entendemos, assim, que esta nova sociabilidade procura não apenas um espaço de "partilha 'tribal' das emoções", um mero "agora" (Loureiro, 2011, p.130 e Maffesoli, 2004, p.148) de um sentir 'já sentido' que, como refere Mario Perniola, remete para "a experiência de uma interioridade que não se preocupa minimamente com o seu futuro" (Perniola, 1993, p.54), num mero "movimento para o movimento, 'ad infinitum'" (Sloterdijk, 2004, p. 64), mas uma sociabilidade marcada pela inventividade, singularidade, pela possibilidade de não sermos meramente "agentes 'reactivos'" ou "puramente adaptativos"[445], uma sociabilidade produtora de "uma esfera verdadeiramente pública" (Arendt, 2001, p.157), de uma "inteligência colectiva" (Lévy, 2003, pp.53-54), política, social e culturalmente empenhada, capaz de problematizar o virtual, o espectáculo, o simulacro, a liquidez e recriar o indivíduo, o real, a vida, o presente, a nossa contemporaneidade.

[445] Stiegler, B. (2004). La fourmilière: L'epoque hyperindustrielle de la perte d'individuation. In Aubert, N. (org.), *L'individu hypermoderne*. Ramonville Saint-Agne: Érès, p.267.

## 4.2 - O RETRATO E A IMAGEM DIGITAL

Com a rápida alteração dos vários contextos sociais e tecnológicos o rosto da individualidade humana tornou-se um conceito mais problemático. Que relações se poderão estabelecer entre o Retrato, os novos media e as diversas problemáticas ligadas à construção da identidade no tempo presente? Será que hoje se podem estabelecer claras distinções entre os programas conceptuais e formais dos projectos de retrato objectivo e ficcionado?

O Retrato e os novos media têm desempenhado um papel extremamente activo no âmbito do debate sobre diversas temáticas identitárias ligadas a novas coordenadas culturais, artísticas e sociais. Dos media pré-fotográficos ao desenvolvimento dos espaços discursivos digitais, as formas de reflexão sobre as múltiplas questões em torno da identidade foram-se alterando. Hoje qualquer utilizador da *Web* pode ser co-autor, colaborador, intérprete, tradutor ou editor de uma identidade em constante mudança, por sobreposição e alternância de géneros, formas e conceitos, facto que tem resultado num permanente impulso regenerador do fazer e do pensar contemporâneos. Essa condição híbrida é constatável, por exemplo, na criação de identidades a partir de informação recolhida na rede, uma condição apropriacionista, hipertextual, rizomática, fragmentária, que se intensificou com este novo paradigma civilizacional. Uma cultura de apropriação activa em redes sociais electrónicas como o Facebook, o Twitter ou o YouTube, paralelamente às ferramentas digitais actualmente disponíveis, instalou-se gradualmente, configurando a possibilidade de propostas identitárias alternativas com base no arquivo. Neste âmbito, poderíamos afirmar com Michel Foucault que o "arquivo não é o que preserva e guarda para permitir mais tarde o reaparecimento. É o que define, desde o princípio, 'o sistema da sua enunciabilidade' e 'o sistema do seu funcionamento'". (Foucault, 2008, p.147) Trata-se, para o autor, de coisas ditas em relação às quais não se torna necessário perguntar a sua razão imediata. Nem às coisas nem àqueles que as disseram mas sim "ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que este conduz." (Foucault, 2008, p.147) O arquivo é, de início, "a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares." (Foucault, 2008, p.147) Não é por acaso que encontramos em múltiplas práticas artísticas contemporâneas o uso do retrato fotográfico. Este é, desta forma, entendido como meio de problematização do

paradigma da ficção e da objectividade que constituíram não só as aspirações e crenças subjacentes à prática do retrato oitocentista, como da própria imagem fotográfica.[446]

Apesar da distância histórica, o retrato fotográfico contemporâneo, tal como o arquivo, podem ser entendidos como o sistema geral onde se constituem, mantêm ou alteram os enunciados. Incontornáveis na sua actualidade, ambos estabelecem que somos diferença, que a nossa história é diferença dos tempos e que a própria diferença é a dispersão que somos e fazemos. Neste contexto, a maior parte das abordagens da fotografia de retrato passaram a ser marcadas por uma espécie de desconstrução permanente entre o real e o ficcionado. As subtis ambiguidades da objectividade e da encenação jogam continuamente entre si. A fotografia como realidade e como ficção fundem-se. Realidade, Retrato e Sujeito são ficções que a actual diversidade e hibridez das propostas estéticas neste campo justificam. É através do retrato fotográfico que múltiplos artistas reavaliam as coordenadas formais e conceptuais desta problemática que atravessa o *corpus* dos seus trabalhos.[447]

A arte contemporânea confronta-nos com a necessidade de reinterpretação do arquivo, no sentido de refletir sobre questões culturais, sociais, politicas e quotidianas.[448] Os artistas apropriam-se do material de arquivo manipulando a verdade. Esta é questionada para reescrever a história e as estórias, a objectividade e a ficção, o real e o imaginário. Reproduzem-se arquivos, ficcionando-os, recriam-se conhecidas obras da arte, problematizam-se os próprios processos arquivísticos. O arquivo, como dispositivo incompleto, está sempre aberto a novas leituras, daí que, tal como a fotografia, partilhe um poder activador da memória. Tal como o retrato fotográfico, não é possível descrever um arquivo na sua integralidade, seja ele o de uma sociedade, cultura ou período histórico. Nem mesmo o nosso próprio arquivo, o nosso próprio retrato ou o de outrem, podem ser descritos, pois é a partir do seu interior que falamos, são eles o objecto do nosso discurso.

À medida que os novos usos e formas fotográficas se tornam cada vez mais complexos, o uso da imagem digital lançou uma suspeição adicional sobre a fiabilidade documental da fotografia. O fotógrafo tornou-se, com efeito, um realizador ou encenador, assumindo as suas imagens construidas e apenas aparentemente documentais, como teatralizações ou cinematografias, em que a manipulação é gerida como simulação, a partir do tratamento do fragmento capturado pela fotografia directa. Numa época em que somos bombardeados por

[446] A este respeito consultar: Perich, S. T. (2011). *The Changing Face of Portrait Photography: From Daguerreotype to Digital*. Washington D.C.: Smithsonian Press.

[447] A este respeito consultar: Amelunxen, H.; Iglhaut, S. & Rötzer, F. (eds.) (1996). *Photography After Photography. Memory and Representation in the Digital Age*. Amsterdão: G+B Arts.

[448] A este respeito consultar: Poinsot, J.-M., *et al.* (2004). *Les Artistes Contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire à l`ere de la numerisation*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

sublimes imagens de beleza juvenil e em que o rejuvenescimento se pode conseguir mediante um frasco de creme ou um bisturi, não é de estranhar que uma nova geração de artistas e fotógrafos tenham começado a retratar o rosto de novas maneiras. Os artistas contemporâneos têm apresentado os seus novos e provocadores retratos através de uma grande variedade de técnicas, entre elas a manipulação por computador, o retoque, a fotomontagem, a apropriação de imagens e o uso de diversos métodos de simulação e dissimulação. Ao substituir o instântaneo por um momento 'elástico' e a realidade pela hiper-realidade, questionam a ideia de uma identidade fixa, do rosto como 'reflexo da alma', que constituia a crença numa absoluta verdade fotográfica.[449]

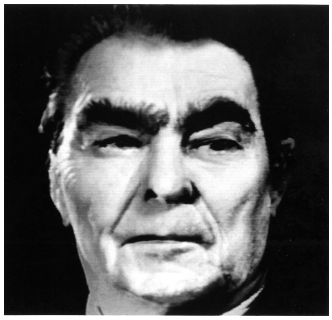


Fig. 164 - Nancy Burson, *Warhead I*, 1982

As imagens criadas por Nancy Burson foram as primeiras obras de arte nas quais se combinaram rostos fotografados com êxito através do computador, figurando também entre as fotomontagens mais complexas e misteriosas deste tipo ao nível conceptual. Em *Warhead I* (1982) Burson apresenta uma fotomontagem constituida pelos rostos dos lideres das principais potências nucleares, fundidas percentualmente de acordo com o número de armas que controlavam: Reagan 55%, Berzhnev 45%, e continuando com Tatcher, Mitterrand e Deng, com menos de 1% cada.[450] Outro retrato seu, *Mankind* (1983-85), é uma imagem constituída pela mistura de um oriental, um caucasiano e um negro de acordo com as suas estatísticas populacionais, havendo um predomínio da figura oriental na totalidade do rosto. Longe de serem fotomontagens comuns, as obras de Burton colocam inteligentes hipóteses sobre os medos colectivos e adicionam uma dose de acutilante crítica.[451]

[449] Mitchell, W. J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post- photographic Era*. Cambridge, Massachusets: The MIT Press.

[450] VV.AA. (1991). *A Portrait is not a likeness*. Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona, p.33.

[451] Garner, G. (2003). *Disappearing Witness. Change in Twentieth-Century American Photography*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press, pp.251-252.



Fig. 165 - Pierre Radisic, *Casal 8-5-82*, 1982

O fotógrafo Pierre Radisic era fascinado pelo antigo provérbio segundo o qual os casais que tenham vivido juntos durante muitos anos acabariam por se tornar semelhantes. Em *Couple 8-5-82* (1982), uma fotomontagem que não foi manipulada nem na câmara escura nem no computador, parece demostrá-lo, inclusivamente ao ponto de que as rugas da pálpebra da mulher são mimetizadas pela ponte metálica dos óculos do seu companheiro. Já em *Y & R* (1987) Radisic apresenta dois rostos gémeos, um é apresentado sem orelhas e o outro sem boca. Parecem estar curiosamente resignados às suas privações sensoriais. Contudo, as suas posturas sugerem tanto uma intimidade como uma capacidade de comunicar entre si em silêncio. O seu olhar interrogativo sugere, apesar de tudo, que a privação sensorial é um problema nosso mas não deles. É possível que Radisic esteja a falar dos limitados orgãos sensoriais da própria fotografia. Já há bastante tempo que o cinema faz falar os rostos mas a fotografia continua a ser muda.[452]



Fig. 166 - Keith Cottingham, *Retratos fictícios*, 1992

A tendência actual, ampliamente compartilhada, é a da auto-superação no sentido literal. Uma jovem suiça submeteu-se a trinta operações estéticas para melhorar o seu aspecto

[452] VV.AA. (2004). *About Face: photography and the death of the portrait*. Londres: Hayward Gallery Publications, p.19.

físico. Pretendia conseguir ter um rosto virginal, como o de uma criança, na procura da imagem ideal que tinha criado para si. O artista Keith Cottingham abordou este tema de um modo metafórico. Utiliza desenhos anatómicos, cera e esculturas de barro, tal como montagens digitais, para se hibridizar com o seu próprio corpo, procurando a superação de si mesmo. Em *Fictitious Portraits* (1992) Cottingham modelou com barro a cabeça de um adolescente, baseada nas fotografias de vários rapazes e dele próprio quando era jovem. Posteriormente, as fotografias das cabeças foram unidas digitalmente com desenhos a lápis de corpos de adolescentes que, em seguida, foram pintadas por cima com tom de pele. Cottingham fez com que as figuras posassem de forma a que parecessem um grupo familiar, tal como se representadas num quadro burguês, insinuando que um conceito radical como o da clonagem poderia relacionar-se com uma prática mais banal e tópica.[453]Os clones de Cottingham poderiam ilustrar perfeitamente o tema eugenésico de *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley.[454]




Fig. 167 - Tibor Kalman, *O que aconteceria se…*, 1993

O designer e director artístico Tibor Kalman coloca uma interessante questão através dos seus retratos da série *What would happen if…* (1993). Questiona os leitores da revista *Colors*, da Benetton, o que aconteceria se a história tivesse tomado outro rumo, se, por exemplo, a rainha de Inglaterra, entre outros exemplos, fosse negra. Perante as paródicas provas com as quais nos confronta, podemos concluir que, contrariamente ao século XIX,

[453] Marien, M. W. (2002). *Photography. A Cultural History*, *op. cit.*, p.405.

[454] Huxley, A. (1932). *Brave New World*. Londres: Chatto & Windus.

actualmente estes rostos não nos pareceriam menos interessantes como personalidades com determinado estatuto do que os verdadeiros rostos de pele clara.[455]



Fig. 168 - Daniel Lee, *Manimals*, 1993

Na mitologia chinesa o zodíaco é composto por um ciclo de doze signos animais e as características pessoais e de comportamento de uma pessoa estão associadas ao animal que representa o seu ano de nascimento. Daniel Lee acredita que nós, humanos, esquecemos até que ponto continuamos a ser animais sob o verniz da civilização. Em *Year of the Mouse*, constituido por imagens que integram a série *Manimals* (1993), onde se incluem diversos animais que parecem pertencer a um universo de ficção científica, apresentando características estranhamente humanas, destacam-se, entre outros, os homens-rato, que, completamente sociabilizados, posam, seguros de si mesmos, para um retrato.[456]

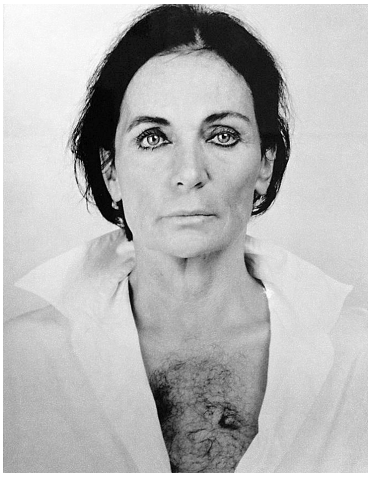


Fig. 169 - Michèle Sylvander, *La fautive*, 1995

O retrato *La fautive*, da série *Rencontres* (1995), de Michèle Sylvander, faz-nos sentir incómodos. O inquietante na imagem são os pêlos masculinos no peito da figura retratada,

[455] Consultar: Farrely, L. (1998). *Tibor Kalman: Design and Undesign*. Londres: Thames and Hudson.

[456] Turner, M. (2014). Transforming Human and Beast: Hybridization and Diasporic Identities in Daniel Lee's Art. In *Journal of Contemporary Chinese Art*, n.ºs 2-3, Setembro, pp.201-213.

um corpo cujo rosto não duvidamos ser feminino. De facto este retrato é o da própria autora, que cortou o seu próprio cabelo e o colou no peito.[457]



Fig. 170 - Aziz + Cucher, *Mary*, 1995

A cirurgia estética parece ser o caminho a seguir, mas os que defendem a engenharia genética imaginam uma era dourada não demasiado distante em que se eliminará a fealdade. Os cépticos abundam: que modelo de beleza insípida trinfará? Como poderemos diferenciar-nos uns dos outros? A beleza é excepcional por definição: se todos são formosos, então ninguém o é. O que acontecerá relativamente aos inevitáveis acidentes genéticos? Em retratos como *Mary* (1994) os artistas Aziz + Cucher advertem-nos sobre estas distópicas possibilidades cujo resultado seriam pessoas aprisionadas numa embalagem de carne, carentes de orgãos sensitivos. Teremos lugares especiais para estas criaturas, longe da nossa vista? Ao explorar novas e pertinentes estratégias de representação, estes artistas apresentam ao mundo rostos que são por vezes sedutores, outras vezes enternecedores e, outras ainda, aterradores, mas que nunca deixam de ser fascinantes.[458]

A partir das últimas décadas do século XX o corpo foi um tema dominante na fotografia e com razão. Este começava a ser reconfigurado e reconstituído seriamente pelos cientistas e pelos engenheiros numa impecável combinação de capacidades orgânicas e electromecânicas. Tinhamos entrado finalmente numa era de replicantes e ciborgues, e os criadores de imagens sentiram a necessidade de não ficar atrás. O tipo de retrato que tinha dominado a fotografia durante mais de uma centena de anos, deu lugar necessáriamente a um género mais descarnado e confuso do "corpo", que começou a ter em conta os modos em que diversas áreas do conhecimento estavam a reinventar ou a dar uma imagem renovada do que rodeia os seres humanos: as ciências (genética, biologia celular,

[457] VV.AA. (2003). *Michèle Sylvander*. Marselha: MAC, Galeries contemporaines des musées de Marseille, p.51.

[458] VV.AA. (2004). *About Face: photography and the death of the portrait*, *op. cit*.

neurologia, farmacologia, etc.), as tecnologias biomédicas (incluida a exploração visual, electrónica e não invasiva, do interior do corpo), as tecnologias relacionadas (robótica, inteligência artificial, nanotecnologia), as estratégias comerciais e publicitárias, o feminismo, a sociologia, a psicologia, os estudos culturais, entre outros territórios.

Em 1989, Barbara Kruger resumiu de forma sucinta esta situação com as seguintes palavras: "O teu corpo é um campo de batalha", título de uma das suas obras mais conhecidas. A mensagem de Kruger fazia eco de uma anterior advertência do teórico da comunicação Marshall McLuhan que, ao argumentar que o nascente mundo electrónico era simplesmente uma extensão do sistema nervoso humano, concluia que "o campo de batalha […] já não era tanto o mundo material mas o mental, o da construção de imagens e da ruptura por estas criada." (Mcluhan, 2003, p.142) Curiosamente, Kruger elegeu um rosto em vez de um corpo para transmitir a sua mensagem.

Em geral, a fotografia do corpo insistia em evitar os rostos, que por serem demasiado pessoais e com uma excessiva especificidade visual, distraiam em excesso. Os fotógrafos do corpo pretendiam fazer afirmações sobre a condição humana universal (ou sobre um subconjunto como o corpo feminino, o corpo masculino, o corpo que envelhece, que sofre, e assim sucessivamente) e a apresentação de rostos minava inevitavelmente este objectivo ao ligar em demasia a mensagem a um indivíduo em particular. Contudo, para os espectadores da fotografia do corpo, esta exposição era uma experiência intensamente pessoal já que, ao fim ao cabo, é pouco usual que possamos examinar um corpo nú na esfera pública, enquanto que, inversamente, o nosso rosto está sempre exposto ao olhar dos outros. Consequentemente, enquanto o corpo continua a ser em grande parte um tema privado, o rosto é um assunto público. Por conseguinte, era inevitável que o prato da balança entre o corpo e o rosto pendesse em favor deste último. Os rostos têm uma importância fundamental na vida social: "Não somos mamíferos solitários como a raposa ou o tigre; somos geneticamente sociais, como o elefante, a baleia ou o macaco antropóide […] O que sentimos ao nos relacionarmos […] reaparecerá nos retratos que fazemos uns dos outros". (Maddow, 1977, p.16) E os antropólogos recordam-nos que os rostos antecedem os seres humanos em muitos milhões de anos: "As apresentações faciais são pautas de comportamento desenhadas pela evolução para provocar respostas (de animais pertencentes ao mesmo grupo) […] Estudar o rosto dos primatas é como utilizar um espelho. O que o espectador vê neste espelho é um animal que se envolve com paixão nos acontecimentos sociais e que transmite com o seu rosto as suas atitudes emocionais: não

apenas embustes, ardilezas ou mentiras, mas também comportamentos honestos", afirma o primatólogo Signe Preuschoft.[459]

Os rostos com os quais nos cruzamos dia a dia não são apenas aqueles que têm uma presença física, de carne e osso, mas também os rostos clonados, sem idade e carentes de defeitos, que surgem nos placards publicitários e nas páginas das revistas (a expressão francesa *papier glacé* ou papel reflector é muito apropriada, já que estas páginas refletem os desejos colectivos). Retocadas até uma perfeição sobre-humana estas páginas são os produtos combinados de muitos operadores: fotógrafos, modelos, directores artísticos, estilistas, maquilhadoras, técnicos de photoshop, designers, litógrafos e impressores, entre outros. Mesmo quando os rostos construídos por estes produtores apenas pretendem seduzir durante não mais do que uma fracção de segundo, as suas imagens são recordadas durante muito mais tempo. Considerados em conjunto, estes rostos radiantes constituem um fluxo médio composto por um desejo nunca totalmente ao alcance, o desejo de ter um rosto deslumbrante.

Durante milénios o rosto foi um aspecto fixo da pessoa, imutável e imposto pelo destino. Hoje, contudo, tal como referido no anúncio de um jornal, este pode ser rejuvenescido através de cosméticos, maquilhagens nanotecnológicas e sumptuosos rímeis, ou reestructurado pela cirurgia estética. Entretanto, os engenheiros genéticos dizem-nos que a cirurgia é uma estratégia meramente transitória e falam de um futuro glorioso em que se poderão eleger em catálogos as características que pretendemos.

A uniformidade global do consumo, com os seus rostos apropriadamente homogeneizados, não está apenas conforme o mercado de artigos e serviços, mas também de acordo com os produtos políticos. Na nova paisagem mediática surgem retratos meticulosamente criados para transformarem políticos em figuras apelativas. Surgem em cartazes, mupis, painéis publicitários e lembranças de campanha, de modo a projectarem confiança junto de potenciais eleitores que frequentemente os desconhecem.

As velhas fotografias dos nossos cartões de cidadão, passaportes e licenças de condução já não são suficientemente detalhadas para nos representarem como indivíduos. As diferenças mais significativas são invisíveis ao simples olhar, o que levou a que fossem desenvolvidas novas e potentes máquinas de digitalização para nos diferenciar. Graças aos sistemas de identificação facial sabemos que a íris do olho tem duzentas e quarenta variáveis estruturais,

[459] Preuschoft, S. (2000). Primate Faces and Facial Expressions. In *Social Research*, vol. 67, nº1, p.269.

também designadas "graus de liberdade", o que não deixa de ser irónico, dado que com esta tecnologia se poderão restringir as liberdades individuais, como nota Noah Shachtman.[460]

Os fotógrafos e artistas que desejaram expressar algo significativo sobre o rosto humano tentaram encontrar estratégias e tácticas que se ajustassem ao contexto social e tecnológico no qual estavam inseridos, como verificámos nos enfoques das obras referidas, tão diversos como, por vezes, contraditórios, assinalando que o rosto é um campo de batalha não apenas para a fotografia e a arte mas também para a ciência, a tecnologia ou a indústria e para uma grande diversidade de territórios do conhecimento que definem a contemporaneidade.

[460] Shachtman, N. (2006). Putting intelligence in the surveillance box. In *International Herald Tribune*, 27 Janeiro, p.31.

# CONCLUSÃO

Ao longo deste projecto de investigação sobre o retrato fotográfico e os novos media reflectimos sobre uma ampla diversidade de questões que envolvem este campo do conhecimento. Concluímos que falar do retrato significa considerar a representação da figura humana, os diversos modos de ver e pensar o homem num determinado espaço e tempo. Tema privilegiado da fotografia, este género rapidamente se tornou uma prática fotográfica importante, informando sobre os diferentes indivíduos que constituem um grupo ou uma classe social, sobre os seus hábitos de vida e as suas atitudes em sociedade.

Tal como verificámos, seja como documento ou ferramenta de expressão pessoal, o retrato manteve-se até hoje no centro de diversas reflexões que não se enquadram apenas no espaço discursivo da fotografia mas num âmbito social e artístico mais amplo. Com efeito, desde tempos remotos que o homem procura representar a sua identidade através da figuração corporal. Quando estamos perante um retrato perguntamo-nos: quem é representado, como e porquê? De facto, muitos fotógrafos e artistas reflectiram profundamente sobre estas questões e o resultado dessas análises foi expresso em contributos que marcaram a história da arte até aos nossos dias, assim representando diversas problemáticas relativas à unidade e fragmentação da identidade ao longo da história, que, acreditamos, se acentuaram na contemporaneidade, como resultado das novas premissas da era digital. Foi precisamente no sentido de nos centramos nestas questões que propusemos este projecto de investigação de âmbito teórico.

Que relações se poderão estabelecer entre o Retrato, os novos media e, através destes, as novas representações visuais da identidade no tempo presente? Será que hoje se podem estabelecer claras distinções entre os programas conceptuais e formais dos projectos de retrato objectivo e ficcionado? Estas foram as nossas perguntas de partida.

Nesse sentido, considerámos como objectivos específicos deste projecto: o mapeamento dos contributos teóricos mais relevantes para a exploração dos contextos referidos; o enquadramento destes contributos no âmbito dos debates em torno de questões relativas à representação visual da identidade na contemporaneidade; a reflexão crítica sobre as diversas práticas e relações que se foram desenvolvendo no âmbito dos vários media ao longo da história do Retrato, da pintura à fotografia, aos novos media digitais; a exploração da dicotomia realidade-ficção como *modus operandi* principal no desenvolvimento deste projecto de investigação.

De acordo com o programa proposto foram privilegiadas as seguintes análises: num capítulo introdutório abordámos a história do retrato na escultura e pintura até ao surgimento da fotografia. O segundo e terceiro capítulos caracterizaram-se por uma reflexão sobre estas

questões considerando o retrato fotográfico objectivo e ficcionado desde meados do século XIX. No quarto e último capítulo explorámos as práticas de Retrato no espaço discursivo digital, considerando as problemáticas dos novos contextos mediais no âmbito de uma reflexão sobre a unidade e fragmentação do indivíduo na contemporaneidade.

Para a concretização dos objectivos propostos procurámos incluir contributos de autores e obras mencionados nas aulas do programa de doutoramento em Artes dos Media, organizado pela Universidade Lusófona do Porto, sempre que se revelaram pertinentes para o projecto desenvolvido.

Concluimos esta dissertação salientando os aspectos mais relevantes que assinalam a complexidade das problemáticas em torno do Retrato e dos novos media, exploradas neste estudo.

No primeiro capítulo do projecto verificámos que, ainda antes da época da fotografia, o retrato foi sempre uma das manifestações mais frequentes da arte figurativa. Segundo o historiador Ernst Gombrich[461] é na 18ª dinastia da civilização egípcia que encontramos a primeira representação de um rosto humano na história da humanidade. O primeiro retrato da história, digno desse nome, foi o do faraó Akhenaten, conhecido como Amenophis IV, que permitiu que um acto entendido então como herético se verificasse: a representação da natureza humana e falível do próprio faraó. Foi o primeiro e último a quebrar os laços com o hierático estilo egípcio. Contudo, seria um curto passo em diante: com a morte do faraó a representação da figura humana afastar-se-ía novamente da verosimilhança. Seria necessário esperarmos milhares de anos para que esse primeiro gesto de Akhenaten viesse a verificar-se novamente. De facto, excepto o caso anteriormente referido, a representação figurativa do homem não correspondeu nas diversas civilizações à vontade de transmitir as semelhanças de um indivíduo enquanto tal. Para ascender à sua função mágica ou religiosa, na Grécia não era o semblante do homem que interessava mas as conotações tipológicas ou os atributos simbólicos que, na representação de uma personagem divina ou humana, definiam as suas características. Os raios, o calçado alado, o cepto de comando, a barba abundante, bastavam para declarar as qualidades essênciais de Mercúrio ou de Zeus.[462] Estes retratos simbólicos ou tipológicos respondiam à necessidade de identificar numa aparência humana as qualidades transcendentais do herói, da personagem mítica a quem se pensava estar confiado o próprio destino. Era a necessidade de visualizar as qualidades ideais da força, da justiça ou da sabedoria, entre outras.

[461] Gombrich, E., *op. cit.,* p.68.

[462] Spivey, N., *op. cit.*, pp.249-50.

O retrato teve momentos de particular florescimento na civilização Romana e, sobretudo, desde o Renascimento italiano até ao século XIX, no entanto, era concebido como representação de atributos decorrentes de estereótipos pré-determinados. A sua função era sublinhar e idealizar um determinado papel social do retratado. Não se tratava de apresentar um "indivíduo", mas o indivíduo enquanto monarca, bispo, comerciante, etc. Cada função tinha determinadas qualidades reconhecidas e um limite aceitável de discrepância. Esta função era evidenciada mediante a pose, o gesto ou o ambiente em redor do retratado.

Em meados do século XIX, em França e na Grã-Bretanha no contexto do movimento realista, a exploração de temas sociais em representações cruas da vida quotidiana, aproxima o retrato da individualidade do sujeito, contestando os cânones, usos ou regras da pintura académica do seu tempo e participando do fenómeno geral de questionamento das categorias estéticas e hierarquias artísticas. Seria neste contexto marcado por ideais realistas, positivistas e socialistas que a fotografia iria surgir, assinalando a sua vocação inícial para representar a realidade de maneira fiel. As suas qualidades levariam, inclusivamente, a que muitos pintores recorressem a este meio como ferramenta auxiliar na criação das suas obras. Outros porém, considerando que a fotografia era algo mais do que um mero espelho da realidade, usariam o registo fotográfico como meio artístico. Esta dupla condição - realista e ficcional - marcou de modo efectivo a identidade deste medium desde meados do século XIX até aos nossos dias. Foi sobre esta duplicidade que procurámos reflectir em seguida, através do retrato fotográfico.

No segundo capítulo deste projecto de investigação, dedicado ao retrato fotográfico objectivo, verificámos que, a partir da segunda metade do século XIX, nomeadamente em França, Inglaterra ou Alemanha, surgiu no contexto do desenvolvimento industrial uma nova classe social, ávida de reconhecimento – a burguesia – que aderiu massivamente a um processo de registo novo e promissor, anunciado na Academia de Ciências francesa em 1839 - a fotografia. Até à sua invenção, o retrato pictórico (ou escultórico) eram os únicos meios existentes para registar e apresentar a fisionomia de uma pessoa. O início do seu declínio coincidiu com o surgimento deste novo medium. O fotógrafo tinha substituído o pintor retratista. Muitos pintores e, sobretudo, os miniaturistas, receosos quanto ao seu futuro, converteram-se com frequência em fotógrafos.

Em comparação com a pintura e a escultura a fotografia era mais fiel, mais rápida. A sua descoberta e as primeiras aplicações ao retrato – daguerreótipo, calótipo – aconteceram exactamente quando na sociedade os valores mais restritivos e limitados da aristocracia

eram subvertidos pelas ambições igualitárias desta burguesia triunfante. A fotografia respondia de forma rápida e económica às suas expectativas. A vontade de constituir uma galeria de antepassados, como a nobreza fazia, é uma grande tentação desta nova classe social. O retrato do rei, do príncepe, dos cortesãos ou dos heróis, foi substituído pelo retrato do intelectual, do poeta, da actriz e do homem de negócios.

Com o surgimento em 1853 da económica *carte de visite*, de Disderi, que passaria a ser o formato mais comum nos estúdios europeus, desenvolve-se aparentemente uma democratização do retrato fotográfico. Segundo concluímos, através da reflexão de Jorge Pedro Sousa, este "seria o primeiro passo para a fotografia se tornar um mass medium." (Sousa, 2004, p.30) Contudo, se a disseminação das *cartes de visite* fomentou a ideia de que esta democratização estava a ocorrer, verificámos que pouco frequentes são os exemplos de retratos de operários, artesãos ou camponeses apresentados neste pequeno formato.

Num período em que, genericamente, a cultural visual era limitada, a relação que os indivíduos tinham com todo o aparato fotográfico (estúdio, fotógrafo, tecnologia, a imagem em si) era a de um acontecimento. A ida ao estúdio tinha todo um carácter de ritual. Os retratados sabiam como se comportar e qual o resultado que iriam obter no fim do processo. Não se ia ao estúdio para inovar, mas justamente para perpetuar o mesmo, para construir uma significação que pudesse equiparar a família Silva à família Marques. Pretendia-se não uma diferenciação mas sim a homogeneização. Era um tipo de retrato estereotipado que visava compartilhar características como honra, dignidade, solidez. Poses, olhares, vestimentas, mobiliário e tecnologias equiparavam-se. Entendia-se que tudo isto era preciso ser imitado. Tratava-se de procurar fazer mais do mesmo. Tratava-se de previsibilidade e repetição. As queixas de que a maior parte dos retratos transmitia pouca individualidade foram-se generalizando de tal forma que, por volta de 1870, esta cartomania tinha perdido largamente o seu ímpeto inicial. A sua fiel clientela, já exigia mais do que estas pequenas imagens poderiam oferecer.[463]

Se a grande maioria dos fotógrafos realizava este tipo de retratos previsíveis, uma das principais excepções à regra seria o francês Nadar. Analisámos a sua obra, ligada a uma tradição realista que pretendia oferecer o registo de uma verdade objectiva, a imitação mais perfeita da natureza e, portanto, do homem. Nadar, um dos mais relevantes fotógrafos do século XIX, foi pioneiro de uma tradição marcada pela relação indexical da fotografia com o real, que se manifestou até aos nossos dias através do retrato fotográfico. Verificámos como nas suas imagens psicologicamente penetrantes o olhar desempenha um papel

[463] Ewing, W. A., *op. cit.*, p.20.

fundamental. Nadar deixa os seus modelos livres para a pose, nunca retocando as suas fotografias e procurando sempre o instante que resume o carácter do retratado. Fotografa figuras contemporâneas, homens de Estado, da Igreja, sábios, artistas e escritores, tais como Delacroix ou Victor Hugo. Perante as suas imagens parecemos estar por vezes em presença de uma certa "verdade" do sujeito.

No primeiro quartel do séc. XX, como consequência da procura de autonomia da fotografia relativamente à pintura e, simultaneamente, devido à influência da arte de vanguarda europeia, afirma-se uma linguagem especificamente fotográfica baseada na articulação entre as marcas do real e as suas implicações na imagem fotográfica, nas propriedades das máquinas, lentes e emulsões. Vimos como, entre os primeiros fotógrafos que reagiram às novas coordenadas dessa modernidade europeia, esteve Paul Strand. Este fotógrafo abre o caminho à "fotografia directa" e provoca a grande mudança a que assistimos na prática fotográfica retratista: o homem humilde, a gente do povo, tornam-se protagonistas do retrato.

É sobretudo com o alemão August Sander, a partir dos anos 20, que esta concepção objectiva da fotografia de retrato é formalizada em toda a sua amplitude. Acompanhámos o percurso deste fotógrafo, nomeadamente as suas ligações ao movimento da Nova Objectividade mas, sobretudo, a sua independência relativamente ao mesmo e analisámos a obra *Rosto do Nosso Tempo* (1929), o primeiro de uma série de volumes planeados inicialmente para o projecto *Homens do Século XX: uma História Cultural em Fotografias*, que influênciaria até hoje inúmeros fotógrafos. Neste ambicioso programa de inventariação de uma população à escala nacional Sander representou em retrato as diferentes categorias de indivíduos, os diferentes meios profissionais, sociais e étnicos que constituíam a Alemanha do seu tempo, oferecendo-nos um estudo profundo que ilustra as condições sociais dos alemães durante a República de Weimar.

Constatámos de que forma, a partir da década 20, tal como August Sander, outros fotógrafos empenham-se numa prática fotográfica autónoma, ligada a práticas realistas. Centram as suas atenções no imediato, na instantaneidade, no momento fugaz. Dorothea Lange e Henri Cartier-Bresson foram exemplos paradigmáticos desta nova forma de entender o mundo, que valorizava mais a visão intuitiva do que a composição preparada.

No prolongamento de uma reflexão sobre a sociedade, a segunda metade do século XX daria lugar a outros programas estéticos com pretensões realistas que mantiveram a originalidade e vitalidade do retrato. Tal é o caso dos projectos de Richard Avedon e Diane Arbus. Percebemos como Avedon procura procura obstinadamente aproximar-se da "verdade" de

um rosto. Adoptando um estilo fotográfico despojado que enfatiza a espontaneidade, renuncia a todo e qualquer efeito de encenação. Cria imagens de impressionante naturalidade fotografando os seus modelos de um modo directo e sincero: coloca-os em frente a fundos neutros (branco, cinzento ou negro), aborda-os através de perspectivas frontais, enquadramento de busto e iluminação homogénea. Ampliados e recortados sobre esses fundos neutrais, iluminados sem que qualquer traço fisionómico seja destacado ou se desvaneça, os sujeitos fotografado estão em destaque.

Reflectimos, em seguida, sobre a obra de Diane Arbus, fotógrafa conhecida pela sua abordagem crua e directa de personagens insólitos. Arbus dirige a sua atenção para os marginalizados da sociedade americana, aqueles cujos estilos de vida ou aparência física não estavam de acordo com a norma: deficientes mentais e físicos, negros e porto-riquenhos, drogados e rúfias, transexuais e nudistas, com os quais convive. Percorre zonas lúgubres da cidade, de circos, asilos, hospícios e bailes de máscaras a hotéis sórdidos e campos de nudistas, numa procura permanente deste tipo de modelos.[464] As suas imagens captam a intensidade dos retratados, que olham directamente para a câmara, iluminados pela fonte de luz igualmente crua e directa do flash electrónico. Registam "a expressão ou, melhor, os limites da expressão. Algo que é, ao mesmo tempo, anterior e posterior ao próprio rosto." (Almeida, 1995., p.72) São projeções quase clínicas de uma América de bastidores e simultaneamente da vida conturbada da fotógrafa.

No prolongamento desta análise sobre o retrato de premissas realistas, reflectimos sobre outras produções fotográficas que apresentam um olhar lúcido sobre a sociedade, no contexto da fotografia contemporânea. É o caso da obra de Nan Goldin, que abordámos em seguida. Tal como Arbus, também Goldin reflecte sobre aqueles que vivem vidas marginais, explorando frequentemente corpos LGBT, momentos de amor, amizade, sexualidade, *glamour*, violência, a crise do HIV ou a epidemia de opiácios, entre outras temáticas que caracterizam o seu trabalho profundo e intransigente. As suas fotografias apresentam a sua vida e a daqueles que a acompanharam nos mais diversos contextos. A linguagem visual que define o seu "retrato social" não apenas rejeita os limites convencionais do meio da fotografia, como cria algo único: um espelho de si mesma e do mundo.

Confirmámos como o fascínio pelo real é sintomático da existência contemporânea. Um reflexo da sua importância é o facto do estilo documental continuar a ter uma presença assinalável nos desenvolvimentos recentes da fotografia de retrato. Através da influência de August Sander, um novo modo de olhar o mundo desenvolveu-se na Alemanha, com o

[464] Bosworth, P., *op. cit.*, p.250; Gaines, S., *op. cit.*, p.143 e Somers-Davis, *op. cit.*, pp.51–56.

modelo paradigmático da escola de Dusseldorf, cujas figuras principais foram Bernd e Hilla Becher. Assumindo uma perspectiva objectiva, estes fotógrafos procuraram assegurar um registo neutral da realidade, através da análise de diversos temas, expressos num formato serial que influenciaria diversos fotógrafos, entre os quais Thomas Ruff. Vimos como este aluno do casal Becher pode ser classificado na tradição objectiva dos seus professores. O tipo de fotografia que desenvolveu, baseado num estilo frio e documental, seria motivado pelo "desejo de encontrar o ponto rigoroso da observação e os limites de um olhar objectivo perante o real observável." (Martins, 2005, p.45) A sua prática está relacionada com uma exploração sistemática, exigente e objectiva, que visa alcançar uma visão neutra e científica da realidade. Preocupado com os paradoxos da percepção na vida quotidiana e na arte, Ruff abordou uma ampla variedade de géneros ao longo da sua carreira, entre os quais o do retrato, uma escolha indicativa do seu interesse por questões fundamentais da apresentação e representação fotográficas, evidente nos seus trabalhos exclusivamente seriais. Este fotógrafo usou inicialmente a fotografia como um meio distanciado e objectivo de recolher evidências da realidade. Através de retratos deliberadamente inexpressivos importou para o universo da arte os códigos da fotografia de identificação.

Ainda no contexto da tradição realista explorámos a obra de Rineke Dijkstra. Na últimas décadas ganhou reconhecimento internacional pelos seus retratos, principalmente de adolescentes, jovens mães, toureiros ou soldados. Fotografa sempre com o mesmo tipo de enquadramento: os retratados são apresentados de pé, em enquadramentos de corpo inteiro, com perspectiva frontal, contra fundos neutros e minimais. A simplicidade das imagens resultantes encoraja-nos a direccionar a nossa atenção para os sujeitos fotografados.[465] Apesar da frontalidade dos retratos "cada imagem é invadida por uma emoção contida, pela especificidade psíquica que caracteriza cada retratado" (Isla, 2005, p.48), demonstrando um grau considerável de empatia psicológica da fotógrafa relativamente ao seu sujeito. Estas imagens revelam simultaneamente "as intensas particularidades das geografias faciais dos retratados, das protuberâncias da sua pele à sua graciosidade e ao sentimento familiar de desconforto perante a máquina fotográfica," evidenciado pela "tentativa de se controlarem e de se representarem a si próprios, de mostrar ao mundo um certo rosto." (Brook, 2003, p.17) Deste modo, Dijkstra propõe-se captar momentos das suas vidas em que questões existenciais vêm à superfície. Por outras palavras, fotografa as pessoas em momentos de vulnerabilidade e transição.

[465] Jaeger, A.-C., *op. cit.*, p.136.

Concluímos a nossa reflexão sobre o legado realista com a obra de Charles Fréger, que, tal como Sander, usa a fotografia para criar tipologias, dedicando-se ao estudo das polaridades entre individualidade e adesão a um grupo. Constatámos como, no seu trabalho intenso e idiossincrático, quase enciclopédico no seu âmbito, Fréger se propõe visitar comunidades onde há códigos e regras rígidas, com o objectivo de explorar a relação entre o indivíduo e o colectivo onde este se insere. Ao retratar, através de trabalhos fotográficos em série, diversos grupos sociais, desportivos, militares, festivos, educativos ou outros, tais como padeiros, patinadoras, lutadores de sumo ou jogadores de polo aquático, o fotógrafo considera os indivíduos que fazem parte delas. Pretende refletir não só sobre os elos, rituais e práticas que os unem mas, simultaneamente, sobre como as pessoas são diferentes dentro de cada grupo. Está interessado no corpo e no vestuário de cada um desses grupos como um terreno ambivalente. Procura a pose que revela uma identidade sonhada. Regista a "farda" que, embora pareça uniforme, revela mais do que se possa imaginar. Signo de associação a uma comunidade, a "farda" é o interface entre indivíduo e a comunidade de trabalho escolhida. É o elemento formal que destaca semelhanças e dissonâncias, que apresenta e representa tanto o colectivo como o individual.

Verificámos como, através desses retratos, Charles Fréger evoca a trama de um tecido social, através de uma repetição, uma sucessão, uma lógica de grupo na qual o fotógrafo inscreve todas as suas séries, de acordo com o seu protocolo, mas também nos apresenta aquilo que individualiza, "a maneira como cada um 'vive e trabalha' a farda, 'a sua' farda: nova, passada ou desgastada, rasgada, manchada, fechada, aberta ou enrolada, coberta ou descoberta, apertada ou solta, muito curta ou muito longa; a forma como se demarcam ou se distinguem dela; a forma, em que o tempo e o uso vêm de/formá-la e quase des/colá-la da sua própria pele." (Boyer, 2003, p.110) Fréger coloca-nos perante a atitude dos seus rostos e olhares (rebeldes ou resignados, teimosos ou relaxados), das suas mãos, braços e pernas (tensas ou pendentes), dos torsos, gargantas ou pescoços (com os seus acessórios particulares), que assinalam a pertença a uma comunidade e reforçam a individualidade. Concluímos que Fréger constrói um inventário da nossa condição social e humana, tal como Sander o havia feito em reacção ao conceito de identidade em mutação na sociedade moderna de massas.

No terceiro capítulo deste projecto de investigação considerámos o retrato fotográfico ficcionado. Verificámos que, apesar de muitos fotógrafos terem trabalhado de forma directa com a Natureza, como os autores analisados (de Nadar a Fréger), já desde a oficialização da

fotografia que as possibilidades de manipulação da imagem minaram as suas pretensões objectivas, fomentando o entendimento das imagens como algo construído.

Se os pioneiros escoceses Octavius Hill e Robert Adamson, na década de 1840, improvisaram como actores e posaram com amigos para ilustrar Walter Scott, ao longo das décadas seguintes toda a Inglaterra victoriana vê florir as célebres encenações fotográficas de Oscar Rejlander, Henry Peach Robinson, Lewis Caroll e Julia Margaret Cameron, num período em que, paralelamente ao surgimento de uma indústria, se começa a desenvolver uma arte. Reflectimos inicialmente sobre a obra de Cameron, mais inspirada do que qualquer outra pelas imagens pré-rafaelitas e baseada em obras de Tennyson e de outros poetas antigos e contemporâneos, em temas lendários ou heróicos e retratos de celebridades. Fotógrafos do século dezanove como Cameron, procuraram nas suas práticas uma idealização formal e desrealizada do retratado. Trabalharam com modelos dirigidos como actores, em cenas construídas, inspiradas pela literatura clássica ou biblica, contribuindo para a definição de um novo género fotográfico, o Pictorialismo, que nasce da convergência de duas incertezas: quanto à natureza do real, por um lado, e quanto à natureza da fotografia, por outro.

Vimos como os pictorialistas optam pelo ”travestimento” da imagem, considerando que o real não era considerado suficiente, daí ser necessário algo mais para criar a imagem, algo que se juntasse ao real, que se lhe sobrepusesse. Inspirados pela corrente simbolista, os fotógrafos pictorialistas no início do século XX adicionariam aos figurinos o tratamento pigmentado da impressão fotográfica cuja aparência se junta á do desenho ou da gravura, e consegue retirar ao quadro vivo toda a realidade para o transformar no que Michel Foucault designou como "imagem andrógina". (Foulcault, 2008, p.346) Utilizaram nos seus retratos toda a gama de técnicas pictóricas, de fotogravuras a gomas bicromatadas e processos *halftone*, entre outros processos. Contudo, concorrer com as artes gráficas ou pictóricas no seio do sistema das Belas-Artes exigia também envolver a fotografia no contexto cultural e filosófico. Cita-se a estética de Kant ou de Bergson, as críticas de John Ruskin. Evocam-se Vélasquez, Delacroix, Constable, Rousseau, Corot ou Millet, os pré-rafaelitas ou os impressionistas e, sobretudo, James Whistler.

Concluímos também que, no início do século XX o gradual reconhecimento da fotografia pelos movimentos de vanguarda europeus como meio de expressão plástica levaria a novas explorações do potencial estético do retrato, materializadas em propostas formais bastante diversificadas.

Um dos movimentos artísticos que no início deste novo século estabeleceram interacções profícuas com a fotografia foi o Cubismo. Pablo Picasso, Georges Braques e outros artistas,

exploraram na sua pintura as possibilidades oferecidas por este medium: *cliché-verres*, colagens, auto-retratos, a combinação de fotografias com gravuras, etc. Por outro lado, a partir do momento em que o Cubismo surgiu na Europa, por volta de 1907-08, as suas formas geométricas radicalmente estilizadas levaram os fotógrafos a imitar o que então lhes parecia ser a essência do modernismo. Essa tendência rapidamente evoluiu para um formalismo figurativo, no qual o corpo humano foi muitas vezes reduzido a formas geométricas, uma abordagem associada à escola de fotografia de Clarence H. White, onde, a partir de 1914, muitos professores e estudantes desenvolveram esse tipo de experiências fotográficas.

Contatámos que uma das fontes de inspiração iniciais na prática fotográfica das vanguardas foi a cronofotografia de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey. Estes estudos de decomposição do movimento realizados em finais do século XIX, cedo marcaram a fotografia produzida no contexto do Futurismo, um movimento artístico criado em 1909 por Filippo Tommaso Marinetti, seduzido pela nova era da máquina, pela velocidade, que o automóvel nesse momento representava. Em 1913, Anton Giulio Bragalia apresentaria as suas teorias sobre este novo meio de expressão no seu manifesto *Fotodinamismo Futurista*, após experiências realizadas a partir de 1911. Analisámos algumas dessas imagens que decompunham o movimento dentro de um campo contínuo de desmaterialização da forma, no qual a figura humana estava frequentemente presente.

Seguidamente, debuçamo-nos sobre a obra de Marcel Duchamp. Fascinado pelo modo como os retratos moldam a identidade, ao longo do seu percurso artístico Duchamp explorou este género, jogando com os seus códigos convencionais, como em *Five-Way Portrait of Marcel Duchamp* (1917), que sugere o seu reconhecimento precoce da natureza multifacetada da identidade e prefigura a criação de alter egos, como *Rrose Sélavy*. As suas obras refletem a passagem por diversos movimentos de vanguarda cujas estratégias incluíram a utilização da fotografia como ferramenta artística, produzindo diversos exemplos de retrato fotográfico construído.

Um desses movimentos foi o Dadaísmo, criado em 1916, em Zurique como protesto contra a Primeira Guerra Mundial, contra a "razão" e a "lógica" da sociedade capitalista que tinha criado este conflito e, ainda, contra “a conformidade cultural e intelectual” do seu tempo. Os dadaístas rejeitaram esse *status quo* valorizando a irracionalidade, o absurdo e o acaso. Vimos como um dos processos a que recorreram para materializar o seu “anti-programa” artístico foi a fotomontagem. John Heartfield começou a usar este processo a partir 1916 em retratos fragmentados presentes em livros, revistas e cartazes e, posteriormente, como

arma contra o fascismo e o Terceiro Reich. Hannah Höch recorreu a esta técnica desde 1918, remetendo para a dicotomia que existia no conceito da "Nova Mulher", enérgica, profissional e andrógina, que estava pronta para assumir o seu lugar num estatuto de igualdade de género. Raoul Hausmann, elaborou também diversos retratos construídos que remetiam criticamente para a sociedade do seu tempo. A fotomontagem era, para este dadaísta, esse relâmpago fundador de uma nova estética, capaz de destruir e construir algo novo.

A mudança era o que também se pretendia com o Construtivismo, após a revolução russa de Outubro de 1917 e o fim da Primeira Guerra Mundial no ano seguinte. Na sequência de profundas convulsões sociais e económicas motivadas pelos recentes acontecimentos, esse novo movimento artístico tomou forma, expressamente focado em ajudar a construir uma sociedade sem classes através de uma nova abordagem revolucionária. Esta exigia a dedicação e a reconciliação do trabalho manual e mental, através da fusão da arte com a tecnologia, usadas em beneficio da sociedade.

Verificámos como, a partir da década de 1920, a fotografia na Europa seria influenciada por transformações político-sociais e tecnológicas que afectavam toda a sociedade. Uma onda de mudanças radicais em todas as formas e medias e também uma rápida alteração dos modos e usos da fotografia, levou ao desenvolvimento de uma Nova Visão, marcada pela exploração paralela das qualidades inerentes do medium fotográfico. Adoptou-se uma posição que favorecia a experimentação: o uso da fotomontagem ou sobreposição de negativos, entre outros processos, num esforço para criar uma nova linguagem visual acessível a todos.

Concluímos que a fotomontagem russa tinha em comum com o Dada a junção de fotografias e de secções pintadas, embora fosse menos "destrutiva" do que a alemã. De facto, muitas das fotomontagens construtivistas adoptavam frequentemente uma pose mais pedagógica, sendo adaptáveis para efeitos diversos, da crítica social e política à divulgação de eventos culturais ou à promoção de empresas, especialmente porque poderiam ser reproduzidas em grandes quantidades, em cartazes, revistas ou jornais. Constatámos que este modo de operar não era alcançado apenas por meio de fotomontagens e sobreposições mas também através de tomadas de vista com enquadramentos oblíquos, ascendentes e descendentes ou close-ups, também presentes no cinema russo de Serguei Eisestein e Dziga Vertov. Reflectimos sobre vários artistas que desenvolveram estas práticas construtivistas no âmbito do retrato durante as décadas de 1920 e 1930, entre eles Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Varvara Stepanova, os irmãos Stenberg, Semen Semenov-Menes, Petr Galadzhev, Solomon

Telingater, Valentina Kulagina e Gustav Klutsis, que criaram diversos retratos, os quais analisámos no contexto das premissas dessa Nova Visão, partilhada sobretudo com outro movimento artístico da vanguarda europeia: a Bauhaus.

Fundada em 1919 pelo arquitecto Walter Gropius, esta escola de arte tinha a mesma intenção didacticamente militante do Constructivismo russo. O seu objectivo era juntar arte, artesanato e indústria. Com um prestigiado grupo de professores, nomeadamente Wassily Kandinsky, Paul Klee e László Moholy-Nagy, todos eles filiados em círculos de vanguarda, a Bauhaus tornou-se sinónimo internacional da essência do modernismo.

Verificámos que a fotografia teve inicialmente pouca expressão nesta instituição e que, com a integração de László Moholy-Nagy no seu corpo docente (1923) e a abertura do estúdio fotográfico de Walter Peterhans na instituição (1929), a situação foi-se alterando. O livro Malerei, Photographie, Film (1925), de Moholy-Nagy, resume o amplo campo de possibilidades que o medium oferecia, nomeadamente através da fotomontagem, da ampliação, da dupla exposição, da impressão múltipla e negativa, de vistas em picado e contra-picado ou das potencialidades da luz, entre outras técnicas. Analisámos os retratos realizados por Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Paul Citröen, Marianne Brandt, Lucia Moholy, Florence Henri, Georg Muche, entre outros autores, realizados no âmbito das coordenadas estéticas da Nova Visão.

Em seguida exploramos as coordenadas formais e conceptuais do Surrealismo, fundado em 1924 na cidade de Paris por André Breton. Influenciados pela psicanálise freudiana, estes artistas propunham a exploração dos poderes do inconsciente, procurando perturbar sistematicamente os hábitos de percepção estabelecidos. Vimos como a fotografia desempenharia um papel fundamental na materialização das suas pretensões de acesso permanente a outras realidades, como foi demonstrado pelo seu uso frequente por surrealistas como o próprio André Breton e Man Ray, mas também Salvador Dali, Hans Bellmer, André Kertész, Brassaï, René Magritte, Raoul Ubac, Maurice Tabard, Jacques-André Boiffard ou Claude Cahun, que produziram retratos marcados pela estranheza, frequentemente entre a duplicidade e a máscara.

Concluímos também que, apesar da diversidade de tendências que marcaram as práticas do retrato fotográfico no contexto das vanguardas históricas, será pela mão de um amplo conjunto de artistas que, a partir da segunda metade do século XX, se problematizará de modo ainda mais evidente o carácter ficcional da fotografia.

Constatámos como, a partir de finais da década de 50 e inícios de 60, quando o modernismo fotográfico deu lugar a uma exploração mais livre do meio, artistas como Robert

Rauschenberg, Richard Hamilton, Andy Warhol, David Hockney, Ed Ruscha, Gilbert & George, entre outros, começaram a usar a fotografia no contexto da *pop art*, um movimento artístico que se desenvolveu em Inglaterra e nos Estados Unidos nesse período, tomando como matéria-prima os ícones visuais da cultura popular e outras formas presentes nos media, que antes eram ignoradas pelos artistas tradicionais.

A omnipresença da publicidade e de outras imagens fotográficas, o seu carácter mecânico e uma reprodutibilidade acessível, intrigaram os artistas da *pop art*, levando-os a procurarem deslocar essas imagens para contextos mais críticos, de modo a estabelerem novas ligações, criarem outras realidades, através de processos de colagem, fotomontagem, repetição e acumulação, entre outras técnicas e modos de apresentação das suas obras. Reciclaram estas imagens com o objectivo de reflectir sobre a natureza descartável da cultura de consumo. Temas pictóricos, incluindo as massas urbanas, a sociedade industrial e o mundo das celebridades produzidas por esta "Sociedade do Espectáculo" (Debord, 2006), conferiam um efeito alienador às suas obras, entre as quais constam inúmeros retratos, alguns do quais foram objecto da nossa análise.

Tal como os artistas pop, nesse período os hiper-realistas também exploraram as possibilidades da fotografia nas suas práticas artísticas, baseando-se directamente em padrões e modelos fotográficos para fundir o real e o fictício. Concentraram-se na reprodução e enfatizaram o virtuosismo artístico, subordinado a um sistema laborioso de tradução de informação visual que reflecte os mecanismos da fonte fotográfica, como vimos no retrato do compositor Philip Glass (1969), de Chuck Close.

Verificámos ainda que nos anos 60 e 70 a arte conceptual e outros movimentos artísticos como a *body art* pretendiam operar uma efectiva desmaterialização do espaço discursivo da arte, permitindo que a fotografia reafirmasse a sua natureza artística, num período em que esta "se tentava ainda afirmar no contexto de um modernismo tautológico, por um lado virado para a especificidade do meio e para as suas capacidades expressivas (e expressionistas) e por outro refém de uma ideia de fotografia como prática da captura do momento decisivo." (Marchand, 2007 p.14) Com a plena aceitação da fotografia no contexto da arte contemporânea já na década de 70, definitivamente apta como uma das ferramentas possíveis para a prática artística, diluíram-se os limites formais do que poderia ser aceitável como proposta de retrato fotográfico. A sua legitimação passou a residir cada vez mais em factores discursivos que implicavam escolhas no âmbito de formatos de apresentação e relativamente ao estatuto das situações criadas.

Neste contexto analisámos retratos (e auto-retratos) realizados entre 1965 e 1979 por Kenneth Josephson, Bruce Nauman, Michael Snow, Dennis Oppenheim, William Wegman, Douglas Huebler, Robert Heinecken, Keith Arnatt, Allan Sekula, Arnulf Rainer, Lucas Samaras, Hannah Wilke, John Hilliard, Victor Burgin, Valie Export, John Baldessari, Dieter Appelt, John Stezaker, entre outros autores que repensaram as premissas e funções da fotografia, estimulando a reconsideração da percepção fotográfica e do próprio medium, no âmbito de uma grande diversidade de práticas artísticas. O resultado concreto desse processo foi, para muitos, a rejeição da crença na verdade da imagem.

Confirmámos como, desde a década de 1970, uma sensação de desconforto relativamente às chamadas "fotografias autênticas" cresceu entre os praticantes da fotografia. Perante a desilusão destes operadores, motivada pela expansão da sociedade dos media que começara a apropriar-se de toda a cultura, surgiu um "modo de direcção" (1976), ao estilo de realizador, director de fotografia, encenador teatral, nas palavras de A. D. Coleman, que propunha uma efectiva mudança de rumo nas práticas fotográficas.[466] A este respeito referimos a exposição *Fabricated to Be Photographed* (1979)[467], que assinalou uma mudança de práticas da década de 1980, caracterizada por estilos heterogéneos e atitudes pluralistas em relação à fotografia. Verificámos como nestas obras a fotografia abordou a construção de novos universos pictóricos criados para serem fotografados. As formas de organização compositiva destes quadros fotográficos foram diversas, de perspectivas dramáticas, em que os retratados eram colocados numa cena de acordo com um efeito pictórico, ou a partir de conceitos que poderiam ser planeados e realizados independentemente da aparência imediata da cena. O sentido seria encontrado no processo de reflexão, necessário para a reconstrução do conceito proposto, como vimos nas obras de Urs Lüthi (auto-apresentações), Cindy Sherman (interpretação de papéis diversos), Bernard Faucon ("obras narrativas"), Arnulf Rainer (relações com a pintura), Barbara Kruger (instalações com fotografia, texto e outros elementos visuais), Robert Mapplethorpe e Christian Boltanski (novas abordagens do corpo e do rosto), entre outros autores.

Confirmámos que a alegação de que a fotografia ilustra a realidade passou a ser cada vez mais questionada. É nesse sentido que, dando continuidade a esta abordagem sobre o retrato fotográfico encenado, nos centrámos nas proposta visuais de Jeff Wall, considerando que se trata de um caso paradigmático da fotografia realizada neste "modo de direcção".

[466] Coleman, A. D. (1981). The Directorial Mode: Notes toward a Definition. In Goldberg, V. (ed.), *op. cit.*, pp.480-491.

[467] VV.AA. (1979). *Fabricated to Be Photographed*, *op. cit.*

Ao reflectirmos sobre a sua obra, que o prório Wall designaria como Realismo Conceptualizado, verificámos que este estabeleceu uma nova relação entre o retrato fotográfico realista e encenado, através de propostas dramáticas que diluem estes campos, criando um "efeito de realidade", através de um diálogo constante entre "teatralidade" e "anti-teatralidade", levando o espectador a questionar a sua percepção relativamente ao real.

Constatámos o modo como Wall encena acontecimentos documentando-os numa imagem fotográfica pré-concebida. Planeia bem as imagens que vai fazer, depois fotografa recorrendo à encenação. Há realidade mas não há realismo. São imagens verosímeis, no entanto não há imagem pura, há ficção. Cria um efeito de verosimilhança que produz uma ficção com base documental. Funde-se a realidade (fotografia directa) com a ficção (encenação no acto de fotografar, ao qual se adiciona, por vezes, a encenação digital). O espaço bidimensional da fotografia é convertido em tridimensionalidade escultórica: transparências de grande escala, na lógica visual dos painéis publicitários, combinam o brilho sedutor de uma tela de cinema com a presença física das suas caixas de luz. Wall estabelece, deste modo, um confronto entre artista, obra e espectador, sublinhando as suas imagens como construcções. Frequentemente realizadas em estúdio, imagina-as como um pintor, como um realizador de cinema.

Wall designa a sua prática como cinematografia. Explorámos alargadamente o modo como este fotógrafo cria uma espécie de quadros fotográficos nos quais joga com a história da imagem, influenciado por uma ampla diversidade de referências dos universos da pintura, do cinema, da literatura e da própria história da fotografia, entre outros campo do conhecimento. Reinterpreta-as desenvolvendo temas relacionados com a tradição pictórica, em representações impressionantes que contam histórias sobre as pessoas, o seu habitat e os modos quotidianos e enigmáticos com que interagem, reflectindo sobre temáticas politicas, sociais, como a violência urbana, o racismo ou a pobreza. Trata-se de um jogo entre o testemunho rápido e fragmentado do fotojornalismo e os mecanismos próprios da encenação e do artifício (equipa de técnicos, actores, adereços, cenário, pós-produção digital). Por vezes usa o vídeo como uma ferramenta para preparar as suas "cenas", de modo a controlar todos os aspectos do movimento que a sua fotografia irá representar. A partir de 1990, a pós-produção digital permitir-lhe-à acentuar o lado estranho ou fantasmático das suas fotografias, misturando e confundindo, de modo mais complexo, o "instante decisivo" e o instante expressivo.

Concluímos que, seja através da fotografia analógica, da imagem digital ou da fusão de ambas, Jeff Wall procura criar na sua obra um compêndio de "instantes decisivos" reveladores, que desconstroem a noção clássica de realismo, propondo novas relações a serem debatidas através de um território ficcional abrangente de um modo socialmente empenhado. As suas obras constituíram-se como referências fundamentais para a consolidação da fotografia como uma forma de arte na contemporaneidade.

Na sequência da obra pioneira de Wall, constatámos que nas últimas décadas as áreas de fronteira entre fotografia e cinema se destacaram como um importante espaço discursivo. Foi com o objectivo de explorar esse território de uma forma mais incisiva que optámos por desenvolver uma reflexão sobre a obra de Philip-Lorca diCorcia, um dos autores mais relevantes no desenvolvimento desse tipo de práticas de contaminação.

As suas fotografias são sempre focadas em rostos ou pessoas. Apresentam-nos cenas da vida quotidiana em que o encontro humano é inevitável. DiCorcia criou um monumental corpo de trabalho que não visa meramente registar o acto aleatório de um acontecimento mas construir e comunicar, conscientemente, um tipo alternativo de verdade fotográfica. Pensando o seu trabalho a partir de uma tradição fotográfica documental, diCorcia associa-a às técnicas cinematográficas e publicitárias de luz e enquadramento. A fusão da informalidade do "instantâneo" com a qualidade icónica de uma composição encenada através do jogo entre iluminação natural e artificial, da pose dos personagens, da presença de detalhes simbólicos e cores saturadas, confere uma intensidade psicológica e emocional às suas "cenas" de rua e de interior. Deste modo diCorcia eleva as ocorrências quotidianas para além do território da banalidade, promovendo junto do espectador a consciência de um vasto leque de questões que caracterizam a contemporaneidade, como o marketing da realidade, a mercantilização da identidade, da arte e da moralidade. DiCorcia "regista" e "cria" a realidade e, simultaneamente, aborda a existência humana e o desejo, o consciente e o inconsciente.

Os personagens retratados em muitas das suas fotografias parecem ausentes e isolados. Recordam-nos a solidão de uma grande cidade, os seus habitantes, a sua condição e os seus dramas pessoais. As suas obras possuem uma qualidade reflexiva que contraria a cultura da imagem de consumo instantâneo. Promovem um olhar intransigente sobre as implicações humanas no funcionamento da sociedade.

Apesar da aparência dos trabalhos de diCorcia nos parecer próxima do 'momento decisivo', as suas visões narrativas imaculadas são construídas para cumprir uma estratégia artística pré-concebida. O momento decisivo é 'forjado'. Através da ficção as suas imagens exploram

o conceito de realidade. São um reflexo da contemporaneidade. Representam o fluxo e refluxo da humanidade. Transmitem os efeitos fragmentários e ilusórios do isolamento, da separação, do nosso mundo inconstante, dissonante, no qual as identidades são deslocadas, permutadas e, provisoriamente, assumidas.

No quarto e último capítulo deste projecto de investigação, relativo ao retrato na era digital, centramo-nos nas diversas questões em torno da representação visual da identidade, no âmbito dos novos contextos mediais. Considerámos o facto de que, depois do paradigma da revolução industrial e na sequência do desenvolvimento dos meios de reprodução técnica, surgiu um novo paradigma – dos sistemas de comunicação e informação – que facilitou o desenvolvimento de uma nova sociedade (em rede) e de uma nova cultura (de arquivo)[468], potenciando uma diversidade de práticas percursoras da arte moderna que possibilitaram uma renovada reflexão sobre problemáticas identitárias.

Remetemos a exploração destas temáticas para uma produção artística apropriacionista, destacando os processos de descontextualização e recombinação ao longo da história da arte moderna e contemporânea, que encontramos hoje no espaço discursivo digital. Concluímos que estas práticas se constituiram como formas de distribuição cultural que gradualmente levaram a novas formas de interactividade, participação e, consequentemente, de construção de novas coordenadas identitárias na contemporaneidade.

Constatámos ainda como numa sociedade em rede todas as nossas actividades quotidianas (privadas e públicas), todas as dimensões do pensar e do fazer (do político ao económico, do social ao cultural) foram afectadas. Alterou-se o nosso conceito de espaço (proximidade) e tempo (velocidade). A relação do humano com o mundo acentuou o desenvolvimento de modos cinéticos de superfície fundados nas "condições do instante e na simplicidade narrativa" do ecrã (Loureiro, 2011, p.99) que evidenciaram a "perda da referência textual em favor da descrição e da superfície visual". (Jay, 1988, p.12) Tal como refere Guy Debord, trata-se do espectáculo da "especialização do vazio aparente" em que "as imagens se tornam seres reais". (Debord, *1992,* pp.22 e 55) Estas imagens de uma paradoxal "identidade fugidia" têm fragmentado o *Eu* e diluido o *Nós* na imanência da rede digital de uma "modernidade eufemística pós, tardia, super, hiper ou líquida", (Loureiro, 2011, p.42) mas uma Modernidade afinal sucessora de si própria, como salienta Peter Sloterdijk.[469]

[468] Consultar: Castells, M., *op. cit.*

[469] Sloterdijk, P., *op. cit.*, p.216.

Concluímos que nas redes digitais estamos "em constante invenção de nós mesmos", jogamos "com a nossa própria 'identidade' como com muitas outras que dificilmente assumiríamos no mundo 'real' - homens tornam-se mulheres, pobres tornam-se ricos." (Turkle, S., 1997, pp.13 e 16; Loureiro, L. M., 2011 p.366) Finge-se "ter o que não se tem." (Baudrillard, J., 1991, p.9) Simula-se. Um apropriacionismo de outras identidades. Um desdobramento. Esta "manipulação de si", que emerge na rede, convoca a própria individualidade, a "gestão da identidade", tentando recompor um *Eu* fragmentado em mil partes[470], numa constante procura de um novo Eu expandido,[471] que se configura como hiper-realidade individual.[472]

No contexto desta reflexão sobre o retrato e a imagem digital verificámos que com a rápida alteração dos vários contextos sociais e tecnológicos o rosto da individualidade humana se tornou um conceito cada vez mais problemático. Dos media pré-fotográficos ao desenvolvimento de espaços discursivos digitais, as formas de reflexão sobre as múltiplas questões em torno da identidade foram-se alterando. Hoje qualquer utilizador da Web pode ser co-autor, colaborador, intérprete, tradutor ou editor de uma identidade em constante mudança, por sobreposição e alternância de géneros, formas e conceitos, facto que tem resultado num permanente impulso regenerador do fazer e do pensar contemporâneos. Essa condição híbrida é constatável, por exemplo, na criação de identidades a partir de informação recolhida na rede, uma condição apropriacionista, hipertextual, rizomática, fragmentária, que se intensificou com este novo paradigma civilizacional.

Reflectimos sobre o facto de que uma cultura de apropriação activa em redes sociais electrónicas como o Facebook, o Twitter ou o YouTube, paralelamente às ferramentas digitais actualmente disponíveis, se instalou gradualmente, configurando a possibilidade de propostas identitárias alternativas com base no arquivo. O retrato fotográfico contemporâneo, tal como o arquivo, podem ser entendidos como o sistema geral onde se constituem, mantêm ou alteram os enunciados. Incontornáveis na sua actualidade, ambos estabelecem que somos diferença, que a nossa história é diferença dos tempos e que a própria diferença é a dispersão que somos e fazemos. Neste contexto, verificámos que a maior parte das abordagens da fotografia de retrato passaram a ser marcadas por uma espécie de desconstrução permanente entre o real e o ficcionado. As subtis ambiguidades da objectividade e da encenação jogam continuamente entre si. A fotografia como realidade

[470] Jauréguiberry, F., *op. cit.*, pp.160, 168-169.

[471] Kerckhove, D., *op. cit.*, pp.265 e 282.

[472] Poster, M., *op. cit.*, pp.78 e 81.

e como ficção fundem-se. Realidade, Retrato e Sujeito são ficções que a actual diversidade e hibridez das propostas estéticas neste campo justificam. Ao substituir o instântaneo por um momento 'elástico' e a realidade pela hiper-realidade, questionam a ideia de uma identidade fixa, do rosto como 'reflexo da alma', que constituia a crença numa absoluta verdade fotográfica.

No contexto deste tema exploramos obras de de artistas como Nancy Burson, Pierre Radisic, Keith Cottingham, Tibor Kalman, Daniel Lee, Michèle Sylvander e Aziz + Cucher. Vimos como, a partir das últimas décadas do século XX o corpo foi um tema dominante na fotografia, pois começava a ser reconfigurado e reconstituído seriamente pelos cientistas e pelos engenheiros numa impecável combinação de capacidades orgânicas e electromecânicas. Tinhamos entrado finalmente numa era de replicantes e ciborgues e os criadores de imagens sentiram a necessidade de não ficar atrás.

Concluimos que os rostos com os quais nos cruzamos hoje não são apenas aqueles que têm uma presença física, de carne e osso, mas também os rostos clonados, sem idade e carentes de defeitos, que surgem nos placards publicitários e nas páginas das revistas. As velhas fotografias dos nossos cartões de cidadão, passaportes e licenças de condução já não são suficientemente detalhadas para nos representarem como indivíduos. Consequentemente, os fotógrafos e artistas que desejaram expressar algo significativo sobre o rosto humano tentaram encontrar estratégias e tácticas que se ajustassem ao contexto social e tecnológico no qual estavam inseridos, como verificámos nos enfoques das obras referidas, tão diversos como, por vezes, contraditórios, assinalando que o rosto é um 'campo de batalha' não apenas para a fotografia e a arte mas também para a ciência, a tecnologia ou a indústria e para uma grande diversidade de territórios do conhecimento que definem a contemporaneidade.

Em resumo, como derradeira conclusão, pudemos constatar que neste projecto de investigação de âmbito teórico, realizado no quadro de uma exploração da dicotomia objectividade-ficção, respondemos às questões formuladas inicialmente: (I) analisámos, de modo fundamentado, as múltiplas relações entre o Retrato, os novos media e as diversas problemáticas ligadas à representação visual da unidade e fragmentação da identidade ao longo da história, com ênfase na contemporaneidade; (II) verificámos como as distinções entre os programas conceptuais e formais do retrato objectivo e ficcionado se foram gradualmente diluindo para, no contexto da era digital, se fundirem totamente; (III) repensámos essas problemáticas através de contributos práticos que traduzem a originalidade das premissas conceptuais propostas. Através de um diálogo empenhado entre

a teoria e a prática de diversos autores, acreditamos que o nosso estudo cumpriu os objectivos propostos.

Esta apresentação fecha um ciclo, iniciado há já alguns anos com a decisão de desenvolver um percurso académico e professional como fotógrafo, concluído com a entrega desta tese de Doutoramento, realizada com o objectivo de alargar o meu campo de conhecimentos sobre a área que me propus investigar: O Retrato e os novos media.

# BIBLIOGRAFIA

Aicher, O. (2001). *Analogico y Digital*. Barcelona: Gustavo Gili.

Alazard, J. (1938). *Le Portrait Florentin de Botticelli à Bronzino*. Paris: Henri Laurens.

Alberro, A. & Stimson, B. (eds.) (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Alberro, A. (2003). *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Aletti, V. (2003). Life and Times: Philip-Lorca diCorcia. In *Village Voice*, 24-30 Setembro.

Alliez, E. (2007). *L'oeil-cerveau: nouvelles histoires de la peinture moderne*. Paris: Vrin.

Almeida, B. P. (1995). *A Imagem da Fotografia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Almeida, J. E. (2013). Liberal State and Images of Civil Servants. In Trindade, L. (ed.), *The Making of Modern Portugal*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Als, H. (2016). Dark Rooms. In *The New Yorker* (4 de Julho).

Alves, M. V. & Barbosa, A. (2000). *O Corpo na Era Digital*. Lisboa: Faculdade de Medicina de Lisboa.

Amar, P.-J. (2010). *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70.

Amelunxen, H., Iglhaut & S. Rötzer, F. (eds.) (1996). *Photography After Photography. Memory and Representation in the Digital Age*. Amsterdão: G+B Arts.

Andrew, D. (ed.) (1997). *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin: The University of Texas Press.

Arata, P. (1893). *Anales del Museo de La Plata. Sección de Historia General, nº1*. Buenos Aires: La Plata.

Arbaïzar, P. (2001). The Objectivity of Appearances. In Fréger, C., *Portraits photographiques et uniformes*. Paris: éd. 779 / Société française de photographie.

Arbus, D. & Marvin, I. (1972). *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. Nova Iorque: Aperture.

Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água.

Armstrong, C. (1993). Biology, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus. In *October*, vol. 66, Outono, The MIT Press.

Arp, H. & Lissitzky, E. (1925). *Die Kunstismen / Les ismes de l'Art / The Isms of Art, 1914-1924*. Zurique: Eugen Rentsch Verlag.

Aubert, N. (org.) (2004). *L'individu hypermoderne*. Ramonville Saint-Agne: Érès.

Austin, J. L. (1962). *Sense and Sensibilia*. Oxford: Oxford University Press.

Aymar, G. (1967). *The Art of Portrait Painting*. Filadélfia: Chilton Book Co.

Baatz, W. (1997). *Photography. A Concise History*. Londres: Laurence King.

Bach, O. (1973). *Herbert Bayer: a Total Concept*. Denver: Denver Art Museum.

Badger, G. & Parr, M. (2006). *The Photobook: A History*, vol. 2. Londres: Phaidon.

Baert, B. (ed.) (2009). *Fluid Flesh: The Body, Religion and the Visual Arts*. Leuven: Leuven University Press.

Bailey, G. (2012). *Baroque & Rococo*. Londres & Nova Iorque: Phaidon.

Bajac, Q. & Chéroux, C. (2007). *Collection Photographies, Une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Baker, G. (1996). Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait. In *October*, nº 76, Primavera.

Balhetchet, S. (2013). Philip-Lorca diCorcia: East of Eden. In *Hotshoe*.

Bandirelli, R. (1984). Il problema del ritratto. In *L'arte clássica*. Roma: Editori Riuniti.

Baqué, D. (2003). *La fotografia plástica. Un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili.

Barents, E. & Wall, J. (2007). Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation with Jeff Wall. In Galassi, P., *Jeff Wall. Selected Essays and Interviews*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

Barlow, H. (2017). Cameron [née Pattle], Julia Margaret (1815–1879), photographer. In *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press.

Barrento, J. (ed.) (2006). *Walter Benjamin. A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Barth, R. (2013). *Photographing the "Phantoms of the Living": The 'Fotodinamismo Futurista' of Anton Giulio and Arturo Bragaglia, 1911-1913*. Oregon: University of Oregon.

Barthes, R. (1967). The Death of the Author. In *Aspen*, nº 5-6, Outono-Inverno.

Barthes, R. (1968). La mort de l'auteur. In *Manteia*, nº 5, Outubro-Dezembro.

Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

Bataille, C., Carjat, E. & Pothey, A. (1856). Nadar. Le seul, Nadar, le vrai, Nadar, Rue St Lazare 113 !!!. In *Diogene*, nº17, 30 de Novembro.

Bate, D. (2004). *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. Londres & Nova Iorque: I. B. Tauris.

Baudelaire, C. (1859). Le public moderne et la photographie. In *Revue Française*, nº158, Paris, 20 de Junho.

Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.

Bauman, Z. (2007). *A Vida Fragmentada – Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa: Relógio d'Água.

Bauquier, C. (1859). Paris dans la rue: La photographie. In *Figaro*, nº409, 16 de Janeiro.

Bazin, G. & Griffin, J. (1985). *Baroque and Rococo*. Londres: Thames & Hudson.

Beckman, K. & Ma, J. (eds) (2008). *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Durham: Duke University Press.

Benjamin, W. (1928). *Einbahnstraße*. Berlin: Rowohlt.

Benjamin, W. (1931a). Kleine Geschichte der Photographie. In *Die Literarische Welt*, nº38, 18 de Setembro.

Benjamin, W. (1931b). Kleine Geschichte der Photographie. In *Die Literarische Welt*, nº39, 25 de Setembro.

Benjamin, W. (1931c). Kleine Geschichte der Photographie. In *Die Literarische Welt*, nº40, 2 de Outubro.

Benjamin, W. (1992). Pequena História da Fotografia. In Benjamin, W. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.

Benjamin, W. (1996). One-Way Street. In Bullock, M. & Jennings, M. W. (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. 1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press / Belknap Press.

Benjamin, W. (2006). Pequena história da fotografia. In Barrento, J. (ed.), *Walter Benjamin. A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Berg, R. (2005). Charles Fréger & August Sander. In VV.AA, *Charles Fréger & August Sander*. Berlim: Galerie Kicken.

Bergdoll, B., Buchloh, B. & Dickerman, L. (2017). *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. Nova Iorque: D.A.P./ MoMA.

Berger, J. (2004). *Sobre o olhar*. Barcelona: Gustavo Gili.

Berger, J. (2006). *Sobre las propriedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.

Berlin, I. (2004). *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder*. Londres: Pimlico.

Bern-Schlanger, S. (2006). A Luxembourg youth. In Fréger, C. *Lux*. Luxembourg: MUDAM.

Billeter, E. (ed.) (1995). *Self-Portrait in the Age of Photography. Photographers reflecting their own image*. Berna: Benteli Verlag.

Birch, D. (2009). Cameron, Julia Margaret. In Birch, D. (ed.), *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Bishop, C. (1998). Rineke Dijkstra: The Naked Immediacy of Photography. In *Flash Art*, nº203, Novembro-Dezembro.

Bodart, D. (ed.) (2008). *Renaissance & Mannerism*. Oregon: Springfield.

Bois, Y.-A. & Krauss, R. (1997). *Formless: A User's Guide*. Nova Iorque / Cambridge, Massachusetts: Zone Books / MIT Press.

Bolton, R. (1992). *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Bond, H. (1991). Philip-Lorca diCorcia's Virtual Reality. In *Creative Camera*, nº309, Abril-Maio.

Bonnell, V. (1999). *Iconography of Power: Soviet Political Posters Under Lenin and Stalin*. Berkeley/ Los Angeles / Londres: University of California Press.

Borea, E. (1963). *The High Renaissance. Italian Painting*. Nova Iorque: McGraw-Hill.

Boswell, P., Lanchner, C. & Makela, M. (eds.) (1996). *The photomontages of Hannah Höch*. Minneapolis: Walker Art Center.

Bosworth, P. (1984). Diane Arbus. In *The New York Times Magazine*, 13 de Maio.

Bosworth, P. (2005). *Diane Arbus: a Biography*. Nova Iorque: W. W. Norton.

Bouqueret, C. (1997). *Des Années folles aux années noires. La Nouvelle Vision photographique en France, 1920-1940*. Paris: Marval.

Bourdieu, P. (dir.) (1993). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Editions de Minuit.

Bowlt, J. (1988). *Varvara Stepanova: A Constructivist Life*. Londres: Thames and Hudson.

Boyer, C. A. (2003). Faire image (dans moi-peau). In Fréger, C. *Bleus de travail, portraits photographiques et uniformes*. Rouen: POC.

Brea, J. L. (ed.) (1998). *Philip-Lorca diCorcia, Streetwork 1993–1997*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.

Bresson, C. (2004). *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gili.

Breton, A. & Éluard, P. (1938). *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: Galerie des Beaux-Arts.

Breton, A. (1925). Le Surréalisme et la Peinture. In *La Révolution Surréaliste*, nº4, Julho.

Breton, A. (1948). Max Ernst. In Ernst, M. *Beyond Painting*. Nova Iorque: Wittenborn.

Brettell, R. (1999). *Modern Art, 1859-1929. Capitalism and Representation*. Oxford/ Nova Iorque: Oxford University Press.

Bright, S. (2010). *Auto focus: the self-portrait in contemporary photography*. Nova Iorque: Monacelli Press.

Brill, L. (1982). The Photography of Diane Arbus. In *Journal of American Culture*, vol. 5, nº1, Primavera.

Brind, S., Mckenzie, R. & Sutton, D. (2007). *The State of the Real. Aesthetics in the Digital Age*. Londres e Nova Iorque: I. B. Tauris.

Brion, M. (1994). 10: 'Qu'est-ce que la 'réalité'?'. In Brion, M., *Les peintres en leur temps*. Paris: Philippe Lebaud.

Brook, A. (ed.) (2003). *Subjective Realities. Works from the Refco Collection of Contemporary Art.* Nova Iorque / Chicago: Refco Group.

Buchloh, B. (1994). *Faces: the Portrait in Recent Art*. Filadélfia: ICA.

Buchloh, B., Bergdoll, B. & Dickerman, L. (2017). *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. Nova Iorque: D.A.P./MoMA.

Bukatman, S. (1993). *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham e Londres: Duke University Press.

Bullock, M. & Jennings, M. W. (eds.) (1996). *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. 1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press / Belknap Press.

Bullock, M. & Jennings, M. W. (eds.) (1996). *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. 1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press / Belknap Press.

Burgin, V. (ed.) (1982). *Thinking Photography*. Londres: MacMillan.

Bussard, K. (2006). *So the Story Goes: Photographs by Tina Barney, Philip-Lorca diCorcia, Nan Goldin, Sally Mann, and Larry Sultan*. New Haven, Connecticut / Londres: Yale University Press.

Bussard, K. (2014). Philip-Lorca DiCorcia: analogues of reality. In Bussard, K., *Unfamiliar Streets: The Photographs of Richard Avedon, Charles Moore, Martha Rosler, and Philip-Lorca diCorcia*. New Haven: Yale University Press.

Cameron, J. M. (1975). *The Herschel album: an album of photographs*. Londres: National Porrait Gallery.

Cameron, J. M. (1996). Annals of my glass house. In Hamilton, V., *Annals of my glass house. Photographs by Julia Margaret Cameron*. Claremont, Califórnia: Ruth Chandler Williamson Gallery.

Campany, D. & Dexter, E. (2003). *Cruel and Tender. The Real in the Twentieth-century Photograph*. Londres: Tate Publishing.

Campany, D. & Wall, J. (2009). *Conversaciones con fotografos: David Campany habla con Jeff Wall*. Barcelona: La Fabrica.

Campany, D. (2003). *Art and Photography*. Nova Iorque: Phaidon.

Campany, D. (2007). 'A Theoretical Diagram in an Empty Classroom': Jeff Wall's Picture for Women. In *Oxford Art Journal*, nº1, Março.

Campbell, G. (ed.) (2019). *The Oxford Illustrated History of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.

Carjat, E., Bataille, C. & Pothey, A. (1856). Nadar. Le seul, Nadar, le vrai, Nadar, Rue St Lazare 113 !!!. In *Diogene*, nº17, 30 de Novembro.

Cartier-Bresson, H. (1952). *Images à la Sauvette*. Paris: Tériade – Éditions Verve.

Cartier-Bresson, H. (2004). *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gili.

Carvalho, A. S. (1941). *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe Ciências*, Tomo III. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

Castells, M. (2000). *La era de la informacion: La sociedad red*. Madrid: Alianza Editorial.

Castells, M. (2007). *A Sociedade em Rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Castelnuovo, E. (1993). *Portrait et société dans la peinture italienne*. Paris: Gérard Monfort.

Chévrier, J.-F. & Lingwood, J. (1989). *Une Autre Objectivité / Another Objectivity*. Milão, Paris e Prato: Idea Books for Centre Nationals des Arts Plastiques / Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci.

Chévrier, J.-F. (2001). *Jeff Wall. Essais et entretiens, 1984-2001*. Paris: ENSBA.

Chévrier, J.-F. (2005). *Jeff Wall: catalogue raisonné*. Basel / Göttingen: Schaulager / Steidl.

Chévrier, J.-F. (2006). Le presque documentaire. In *Communications*, nº79.

Chouard, G. C. (1971). A Weltian Rhapsody: Paul Strand, 'Blind' (1917) and Eudora Welty, 'Blind Weaver on the WPA, Oktibbeha County, 1930s'. In Welty, E., *One Time, One Place: Mississippi in the Depression*. Nova Iorque: Random House.

Christiansen, R. (2004). *Romantic Affinities: Portraits From an Age, 1780-1830*. Londres: Pimlico.

Clarke, G. (1997). *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press.

Clarke, G. (ed.) (1997). *The Portrait in Photography*. Londres: Reaktion Books.

Coleman, A. D. (1981). The Directorial Mode: Notes toward a Definition. In Goldberg, V. (ed.), *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Nova Iorque: Simon & Shuster.

Coles, R. (1998). *Dorothea Langue. Photographs of a Lifetime*. Colónia: Könemann.

Cooper, T. & Hill, P. (2001). *Diálogo con la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili.

Costa, G. & Goldin, N. (1998). *Nan Goldin: Ten Years After: Naples 1986-1996*. Zurique: Scalo.

Cotton, C. (2009). *The Photograph as Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson.

Cox, J. & Ford, C. (2003). *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs*. Califórnia: Getty Publications.

Crimp, D., Ballon, H., Chambers, N., Di Prima, D., Elman, D, Finkelpearl, T., et al. (2014). *13 Most Wanted Men: Andy Warhol and the 1964 World's Fair: Conversations*. Nova Iorque: Queens Museum.

Crockett, D. (1999). *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918-1924*. Pensilvânia: Penn State University Press.

Crump, J. (ed.) (2009). *Variety: photographs by Nan Goldin*. Nova Iorque: Skira Rizzoli.

Curnier, J.-P. (2003). *Le froid, le gel, l'image*. Merisotakoulu. Paris: Éditions Léo Scheer.

Daney, S. (1991). The Final Frame. In *Passages de l'Image*. Barcelona: Fundación "La Caixa".

Darrah, W. C. (1981). *Cartes de Visite in Nineteenth-Century Photography*. Gettysburg: W. C. Darrah.

Daudet, L. (1900). Préface. In Nadar, F. *Quand j'étais photographe*. Paris: Flammarion.

Daumier, H. (1862). Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'art. In *Le Boulevard*, 25 Mai.

Day, A. (1996). *Romanticism*. Londres: Routledge.

De Duve, T. (ed.) (2002). *Jeff Wall*. Londres: Phaidon.

Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel.

Debord, G. (1970). *The Society of Spectacle*. Detroit: Black & Red.

Debord, G. (1992). *La société du spectacle*. Paris: Editions Gallimard.

Debord, G. (2006). Détournement as Negation and Prelude. In Knabb, K. (ed.), *Situationist International Anthology (revised and expanded edition)*. Berkeley: Bureau of Public Secrets.

Defonds, E. (1859). De la photographie au point de vue de l'art. In *L'Artiste*, 17 de Abril.

Delacroix, E. & Durieu, E. (1854). *Album Delacroix*. Paris: s.i., c.

Delacroix, E. (1850). De l'enseignement du dessin. In *Revue des Deux Mondes*, vol. 7, Paris, 15 de Setembro.

Delacroix, E., Flat, P. & Piot, R. (1893). *Journal de Eugène Delacroix, vol. 2 (1850-1854)*. Paris: Plon.

Demos, T. J. (ed.) (2006). *New Perspectives in Photography*. Nova Iorque: Phaidon.

Dexter, E. & Campany, D. (2003). *Cruel and Tender. The Real in the Twentieth-century Photograph*. Londres: Tate Publishing.

Dickerman, L. (2006). *Dada*. Washington/ Nova Iorque: National Gallery of Art / D.A.P.

Dickerman, L., Bergdoll, B. & Buchloh, B. (2017). *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. Nova Iorque: D.A.P./MoMA.

Dicorcia, P.-L. (2003). *A Storybook Life*. Santa Fé, Novo México: Twin Palms.

Dicorcia, P.-L. (2007). *Thousand*. Gottingen e Nova Iorque: Steidldangin.

Disdéri, A. (1853). *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantané*. Paris: Alexis Gaudin.

Döblin, A. (1994). Faces, Images, and Their Truth. In Sander, A., *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twenty-Century Germans*. Munique: Schirmer's Visual Library.

Doswald, C. (2000). *Missing Link. The Image of Man in Contemporary Photography*. Zurique / Nova Iorque: Stemmle.

Douglas, S. (2003). Philip-Lorca diCorcia: a Storybook Life. In *The Art Newspaper*, nº39.

Droste, M. (2002). *Bauhaus, 1919-1933*. Berlim / Colónia: Bauhaus-Archiv / Taschen.

Dubus, P. (2006). *Qu'est-ce qu'un portrait?* Paris: L'Insolite.

Dunstan, W. E. (2011). *Ancient Rome*. Nova Iorque: Rowman & Littlefield.

Dupont, D. (1990). *Florence Henri: Artist-Photographer of the Avant-Garde*. São Francisco: San Francisco Museum of Art.

Durand, M., et al. (2015). *De l'image fixe à l'image animée (1820-1910)*. Paris: Archives nationales.

Durand, R. (1990). *La Part de l'ombre. Essais sur l'expérience Photographique*. Paris: La Différence.

Durand, R. (1995). *Le Temps de l'image. Essais sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris: La Différence.

Durieu, E. & Delacroix, E. (1854). *Album Delacroix*. Paris: s.i., c.

Ellison, R. (1952). *Invisible Man*. Nova Iorque: Penguin books.

Elsner, J. (2007). The Changing Nature of Roman Art and the Art Historical Problem of Style. In Hoffman, E. (ed.) *Late Antique and Medieval Art of the Medieval World*. Oxford: Blackwell Publishing.

Éluard, P. & Breton, A. (1938). *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris: Galerie des Beaux-Arts.

Ernst, M. (1948). *Beyond Painting*. Nova Iorque: Wittenborn.

Eskildsen, U. (ed.) (2008). *De lo Humano. Fotografía Internacional 1900-1950*. Madrid: Turner.

Evans, W. (1931). The Reappearence of Photography. In *Hound and Horn*, vol. V, nº1, Outubro-Dezembro.

Ewing, W. A. (1996). *El Cuerpo. Fotografia de la configuración humana*. Madrid: Siruela.

Ewing, W. A. (2008). *Face. The New Photographic Portrait*. Londres: Thames & Hudson.

Export, V. (1977). Statement. In NEUSÜSS, F., *Photography as Art. Art as Photography*. Kassel: Schanze.

Faccioli, D. (2000). *100 for 2000. The Century of Photoart*. Milão: Photology.

Fahy, E. (ed.) (2005). *The Wrightsman Pictures*. Nova Iorque e New Haven / Londres: The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press.

Falconer, M. (2005). Philip-Lorca diCorcia at Gagosian Gallery. In *Modern Painters*, Abril.

Falomir, M. (ed.) (2008). *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museu del Prado.

Farrely, L. (1998). *Tibor Kalman: Design and Undesign*. Londres: Thames and Hudson.

Felix, Z., Köhler, M. & Vowinckel, A. (1995). *Constructed realities: the art of staged photography*. Zurique: Edition Stemmle.

Figuier, L. (1854). La Photographie au point de vue des arts. In Figuier, Louis, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, vol. IV (Photographie. Télégraphie aérienne et electrique. Galvanoplastie et dorure chimique. Planète Le Verrier – Neptune), cap. V. Bruxelas: Delevingne & Callewaert.

Figuier, L. (1869). *Les Merveilles de la Science*, vol. III (Photographie). Paris, Furne: Jouvet et Cie.

Fineman, M. (2012). *Faking it: Manipulated Photography Before Photoshop*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.

Fisher, H. H. (1955). *The Communist Revolution: An Outline of Strategy and Tactics*. Califórnia: Stanford University Press.

Flat, P., Piot, R. & Delacroix, E. (1893). *Journal de Eugène Delacroix*, vol. 2 (1850-1854). Paris: Plon.

Foccroulle, B., Legros, R. & Todorov, T. (2006). *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Ford, C. (1975). *The Cameron Collection: an album of photographs*. Wokingham: Van Nostrand Reinhold for the National Portrait Gallery.

Ford, C. (2008). Cameron, Julia Margaret, 1815-1879. In Hannavy, J. (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Londres: Routledge.

Foster, H. (1999). *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Massachusetts e Londres: MIT Press.

Foster, H. (2001). Violation and Veiling in Surrealist Photography: Woman as Fetish, as Shattered Object, as Phallus. In Mundy, J. (ed.), *Surrealism: Desire Unbound*. Londres: Tate Modern.

Foster, H. (ed.) (1988). *Vision and Visuality (discussions in contemporary culture)*. Seattle: Bay Press.

Foucault, M. (2006). A Pintura Fotogénica. In Motta, M. B. (org.), *Michel Foucault: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro e São Paulo: Forense Universitária.

Foucault, M. (2008). *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.

Fournel, V. (1884). *Les artistes français contemporains: peintres, sculpteurs*. Tours: Alfred Mame et fils.

França, J.-A. (1981). *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Francastel, P. & Francastel, G. (1995). *El retrato*. Madrid: Cátedra.

Freedman, D. (ed.) (2011). *Philip-Lorca diCorcia: Eleven*. Bolonha: Freedman Damiani.

Fréger, C. (2001). *Portraits photographiques et uniformes*. Paris: éd. 779 / Société française de photographie.

Fréger, C. (2002a). *Légionnaires*. Paris: Éditions 779 / Château d'eau.

Fréger, C. (2002b). *Majorettes*. Paris: Éditions Léo Scheer.

Fréger, C. (2002c). *Steps*. Rouen / Cherbourg-en-Cotentin: POC / Le point du jour.

Fréger, C. (2003a). *Palio*. Ferrara: Palazzo Massari.

Fréger, C. (2003b). *Bleus de travail*. Rouen: PoC.

Fréger, C. (2004). *Rikishi*. Rouen: POC.

Fréger, C. (2005). *2Nelson*. Rouen: POC.

Fréger, C. (2006). *Lux*. Luxembourg: MUDAM.

Fréger, C. (2010). *Empire*. Heidelberg / Londres: Kerher Verlag / Thames & Hudson.

Fréger, C. (2015). *Bretonnes*. Arles: Actes Sud Editions.

Freund, G. (1995). *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega.

Fried, M. (2004). Being There. In *Artforum*, vol. 43, nº 1, Setembro.

Fried, M. (2007). Jeff Wall Wittgenstein, and the Everyday. In *Critical Enquiry*, nº33, Primavera.

Fried, M. (2008). *Why Photography Matters As Art As Never Before*. New Haven: Yale University Press.

Frizot, M. (ed.) (1998). *A New History of Photography*. Colónia: Konemann.

Fry, R. & Woolf, V. (1926). *Victorian Photographs of Famous Men & Women*. Nova Iorque: Harcourt Brace & Co.

Gaines, S. (2005). *The Sky's the Limit: Passion and Property in Manhattan*. Nova Iorque: Little, Brown & Co.

Galassi, P. (2007). *Jeff Wall: selected essays and interviews*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

Galassi, P. (ed.) (1995). *Philip-Lorca diCorcia*. Nova Iorque: Museum of Modern Art.

Garcia, E. (2011). *Man Ray in Paris*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Garner, G. (2003). *Disappearing Witness. Change in Twentieth-Century American Photography*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press.

Gasparini, P. (2005). *Nan Goldin. Soeurs, Saintes et Sibylles*. Paris: Editions du Regard.

Gernsheim, H. (1948). *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*. Londres: Fountain Press.

Giannetti, C. (1997). *Arte en la Era Electrónica*. Barcelona: L´Angelot.

Goldberg, V. (ed.) (1981). *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Nova Iorque: Simon & Shuster.

Goldin, N. & Araki, N. (1994). *Tokyo Love*. Tóquio: Hon don do.

Goldin, N. & Costa, G. (1998). *Ten Years After: Naples, 1986-1996*. Zurique: Scalo.

Goldin, N. & Kertess, K. (1994). *Desire by Numbers*. São Francisco: Artspace.

Goldin, N. (1991). *Cookie Mueller*. Nova Iorque: Pace / Mac Gill Gallery.

Goldin, N. (1993). *The Other Side*. Nova Iorque: Perseus.

Goldin, N. (1994). *A double life*. Zurique: Scalo.

Goldin, N. (1995). *The Golden Years*. Paris: Yvon Lambert.

Goldin, N. (1996). *I'll be Your Mirror*. Zurique: Scalo.

Goldin, N. (1997). *Love Streams*. Paris: Yvon Lambert.

Goldin, N. (1998). *Couples and Loneliness*. Tóquio: Korinsha.

Goldin, N. (2001). *Le Feu Follet*. Paris: Centre Pompidou.

Goldin, N. (2003). *The Devil's Playground*. Londres: Phaidon.

Goldin, N. (2014). *Eden and After*. Londres: Phaidon.

Goldin, N., Heiferman, M., Holborn, M. & Fletcher, S. (1986). *The ballad of sexual dependency*. Nova Iorque: Aperture.

Goldstein, G. & Herskowitz, S. (2000). *Major Intersections*. Nova Iorque: Yeshiva University Museum.

Gombrich, E. (1998). *Tête à Tête: Portraits by Henri Cartier-Bresson*. Londres: Thames & Hudson.

Gombrich, E. (2003). *The Story of Art*. Londres: Phaidon.

Goodyear, A. & Mcmanus, J. (eds.) (2014). *Aka Marcel Duchamp: Meditations on the Identities of an Artist*. Washington D.C.: Smithsonian Scholarly Press.

Goysdotter, M. (2013). *Impure Vision: American Staged Photography of the 1970s*. Lund: Nordic Academic Press.

Gräff, W. (1929). *Es kommt der neue Fotograf!* Berlim: Hermann Reckendorf.

Graham, D. & Wall, J. (1989). The Children's Pavilion. In *Parkett*, nº22.

Graham, R. (1999). *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*. Londres / Nova iorque: I. B. Tauris.

Grant, M. (1994). *The Roman Empire in Transition*. Londres & Nova Iorque: Routledge.

Griffin, J. & Bazin, G. (1985). *Baroque and Rococo*. Londres: Thames & Hudson.

Grosenick, U. (2007). *Photo Art: Photography in the 21st Century*. Nova Iorque: Aperture.

Grundberg, A. (1988). Looking at Television. In Laster, P. & Riccardo, R. (eds.), *Acceptable Entertainment*. Nova Iorque: Independent Curators.

Grundlach, F. C. (1998). *Emotions and Relations. Photographs by David Armstrong, Nan Goldin, Philip Lorca DiCorcia, Mark Morrisroe and Jack Pierson*. Nova Iorque: Taschen.

Guerrin, M. (1991). Rencontre avec Cartier-Bresson. La jouissance de l'oeil. In *Le Monde*, 21 de Novembro.

Guillot, C. (2013). Chasseur tribal. In *Le Monde*, 1 de Março.

Gunthert, A. G. & Poivert, M. (dirs.) (2007). *L'art de la photographie des origines à nos jours*. Paris: Citadelles et Mazenod.

Hagen, C. (1996). When Bland Plus Bland Equals More Than Bland. In *The New York Times*, 23 de Fevereiro.

Hambourg, M. M. et al. (1995). *Nadar*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Modern Art.

Hamilton, C. & Ostendorf, L. (1963). *Lincoln in Photographs. An Album of Every Known Pose*. Norman: University of Oklahoma Press.

Hamilton, V. (1996). *Annals of my glass house. Photographs by Julia Margaret Cameron*. Claremont, Califórnia: Ruth Chandler Williamson Gallery.

Hannavy, J. (ed.) (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Londres: Routledge.

Hausmann, R. (1958). Peinture nouvelle et photomontage. In Hausmann, R., *Courrier Dada*. Paris: Terrain Vague.

Hausmann, R. (1965). Definition of Photomontage. In Richter, H., *Dada: Art and Anti-Art*. Londres: Thames and Hudson.

Heinrich, C. (1998). *Emotions and Relations*. Colónia: Taschen.

Herskowitz, S. & Goldstein, G. (2000). *Major Intersections*. Nova Iorque: Yeshiva University Museum.

Hess, E. (1993). The Family of Nan. In *The Village Voice*, 18 de Maio.

Hill, P. & Cooper, T. (1994). *Dialogue with Photography*. Manchester: Cornerhouse Publications. (1ª edição: Thames & Hudson, 1979).

Hill, P. & Cooper, T. (2001). *Diálogo con la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hoël, P. et. al. (2006). *Réinventer le visible: 1985-2005. Vingts ans de photographie contemporaine en France*. Berlim / Paris: Kerber Verlag / Maison Européene de la Photographie.

Hoffman, E. (ed.) (2007). *Late Antique and Medieval Art of the Medieval World*. Oxford: Blackwell Publishing.

Holzwarth, H. (2009). *100 Contemporary Artists A-Z*. Colónia: Taschen.

Hopkins, D. (ed.) (2016). *A Companion to Dada and Surrealism*. West Sussex: John Wiley & Sons.

Hopkins, K. & Burton, G. (2006). *Death and Renewal. Sociological Studies in Roman History*, vol. 2. Nova Iorque: Cambridge University Press.

Hourihane, C. P. (ed.) (2012). *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press.

Hoy, A. (1988). *Fabrications: Staged, Altered, and Appropriated Photographs*. Nova Iorque: Abbeville Press.

Hulten, P. (1977). *Paul Strand*. Paris: Pompidou.

Hulten, P. (ed.) (1980). *Les Réalismes 1919-1939. Entre revolution et reaction*. Paris: Centre Pompidou.

Huxley, A. (1932). *Brave New World*. Londres: Chatto & Windus.

Iglhaut, S., Amelunxen, H. & Rötzer, F. (eds.) (1996). *Photography After Photography. Memory and Representation in the Digital Age*. Amsterdão: G+B Arts.

Isenring, J. (1840). *Kunstausstellung, enthaltend eine Sammlung von Lichtbildern, meistens Porträts nach dem Leben. / Gefertigt im Mai, Juni und Juli 1840, von J B Isenring, Maler, aus St. Gallen*. St. Gallen: n.i.

Isla, J. G. (2005). *Fotografía de Creación*. San Sebastián: Nerea.

Jacob, J. P. (2018). *A box of ten photographs*. Nova Iorque: Aperture.

Jaeger, A.-C. (2007). *Image Makers, Images Takers. The Essencial Guide to Photography by those in the Know*. Londres: Thames & Hudson.

Janin, J. (1839). Le daguerotype. In *L'Artiste*, 27 de Janeiro.

Jauréguiberry, F. (2004). Hypermodernité et manipulation de soi. In Aubert, N. (org.), *L'individu hypermoderne*. Ramonville Saint-Agne: Érès.

Jay, M. (1988). Scopic Regimes of Modernity. In Foster, H. (ed.), *Vision and Visuality (discussions in contemporary culture)*. Seattle: Bay Press.

Jay, M. (1994). *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.

Jeffrey, I. (1996). *Photography. A Concise History*. Londres: Thames & Hudson.

Jennings, M. W. & Bullock, M. (eds.) (1996). *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. 1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press / Belknap Press.

Johnson, D. (2011). *David to Delacroix: The Rise of Romantic Mythology*. Chapel Hill, Carolina do Norte: University of North Carolina.

Kaufmann, J.-C. (2005). *A Invenção de Si. Uma Teoria da Identidade*. Lisboa: Instituto Piaget.

Kemp, W. (1996). *Jahresring: Zeitgenössische Kunst und Ihre Betrachter*. Colónia: Oktagon Verlag.

Kerckhove, D. (1997). *A Pele da Cultura. Uma Investigação Sobre a Nova Realidade Electrónica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Kertess, K. (2002). *Photography transformed: the Metropolitan Bank & Trust collection*. Nova Iorque: Harry Abrams.

Kimmelman, M. (1997). Assignment Time Square. In *New York Times Magazine*, 18 Maio.

Kimmelman, M. (2001). Philip Lorca diCorcia: 'Heads'. In *The New York Times*, 14 Setembro.

King, D. (2015). *John Heartfield: Laughter is a Devastating Weapon*. Nova Iorque: Harry N. Abrams.

Knabb, K. (ed.) (2006). *Situationist International Anthology (revised and expanded edition)*. Berkeley: Bureau of Public Secrets.

Köhler, M., Felix, Z. & Vowinckel, A. (1995). *Constructed realities: the art of staged photography*. Zurique: Edition Stemmle.

Konrath-Scholl, G. & Lange, S. (2002). *August Sander, Hommes du xx^e siècle*. Paris: La Martinière.

Kotz, L. (1993). The Other Side. In *World Art*, vol.1, nº1.

Kouwenhoven, B. (2005). Double Nelson by Charles Fréger, An Appreciation. In Fréger, C., *2Nelson*. Rouen: POC.

Kozloff, M. (1967). Photography. In *The Nation*, nº204, 1 de Maio.

Kozloff, M. (1989). The Etherealized Figure and the Dream of Wisdom. In Weinberg, A. (ed.), *Vanishing Presence*. Nova Iorque: Rizzoli.

Krauss, R. & Bois, Y.-A. (1997). *Formless: A User's Guide*. Nova Iorque / Cambridge, Massachusetts: Zone Books / MIT Press.

Krauss, R. (2002). *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.

Kravets, T. (1949). *Документы по Истории Изобретения Фотографии – Dokumenti po Istorii Izobreteniya fotografii* [Documentos sobre a História da Invenção da Fotografia], Publicação de Arquivos nº7, documento nº148. Leninegrado: Soviet Academy of Sciences.

Kunz, A., Schmid, F. C. & Boerner C. G. (2013). *Neoclassicism to Late Romanticism. A Selection of Drawings and Paintings, 1780-1900*. Nova Iorque: C. G. Boerner.

Kuspit, D. (ed.) (2006). *Arte Digital y Videoarte. Transgrediendo los limites de la representation*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.

Laclotte, M. (2003). Sienne à l'origine de la peinture. In *Connaissance des Arts*, nº607, Julho-Agosto.

Lalvani, S. (1996). *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*. Albany: Suny Press.

Lanchner, C., Boswell, P. & Makela, M. (eds.) (1996). *The photomontages of Hannah Höch*. Minneapolis: Walker Art Center.

Lane, A. (2013). Names and Faces; the portraits of Julia Margaret Cameron. In *The New Yorker*, 2 de Setembro.

Lange, D. (1939). *An American Exodus. A Record of Human Erosion*. Nova Iorque: Reynal & Hitchcock.

Lange, S. & Konrath-Scholl, G. (2002). *August Sander, Hommes du xx$^{e}$ siècle*. Paris: La Martinière.

Langford, M. (2014). *Michael Snow: Life & Work*. Toronto: Art Canada Institute.

Larson, Z. (2007). Ambiguous Truth. In *Insight*, Outono.

Lavin, M. (1990). Androgyny, Spectatorship, and the Weimar Photomontages of Hannah Höch. In *New German Critique*, nº51, Outono.

Le Bon, L. (2005). *Dada*. Paris: Centre Pompidou.

Legros, R., Todorov, T. & Foccroulle, B. (2006). *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lemagny, J.-C. & Rouillé, A. (1998). *Histoire de la photographie*. Paris: Larousse-Bordas.

Lévy, P. (2003). *Ciberdemocracia*. Lisboa: Instituto Piaget.

Lingwood, J. & Chévrier, J.-F. (1989). *Une Autre Objectivité / Another Objectivity*. Milão, Paris e Prato: Idea Books for Centre Nationals des Arts Plastiques / Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci.

Lipkin, J. (2005). *Photography Reborn. Image Making in the Digital Era*. Nova Iorque: Harry A. Abrams.

Lipovetsky, G. (2005). *El Imperio de lo Efímero*. Barcelona: Anagrama.

Lippard, L. (1973). *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. Nova Iorque: Praeger.

Lippard, L. (ed.) (1971). *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp, and Others*. Nova Iorque: Dover.

Lissitzky, E. & Arp, H. (1925). *Die Kunstismen / Les ismes de l'Art / The Isms of Art, 1914-1924*. Zurique: Eugen Rentsch Verlag.

Lissitzky, E. & Selvinky, I. (1928). *Zapiski Poeta*. Moscovo: GIZ.

Lissitzky-Küppers, S. (ed.) (1967). *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Dresden: Verlag derKunst.

Lista, G. (1979). *Fotografia e Futurismo*. Milão: Multhipla Edizioni.

López-Petit, S. (2010). *A Mobilização Global seguida de O Estado-Guerra e outros textos*. Porto: Deriva Editores.

Loureiro, L. M. (2011). *O Ecrã da Identificação*. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação. Braga: Universidade do Minho.

Lugon, O. (1997). *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes 1919-1939*. Paris: Jacqueline Chambon.

Lugon, O. (2001). *Le style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Macula.

Lugon, O. (2007). 1890-2000. Le réel sous toutes ses forms. In Gunthert, A. G. & Poivert, M. (dirs.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*. Paris: Citadelles et Mazenod.

Lütticken, S. (2005). The Story of Art According to Jeff Wall. In Lütticken, S., *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*. Roterdão: NAi.

Lyford, A. (2007). *Surrealist masculinities: gender anxiety and the aesthetics of post-World War I reconstruction in France*. Califórnia: University of California Press.

Lyotard, J.-F. (1989). *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa: Gradiva.

Macé, G. (2004). A mais leve bagagem. In Cartier-Bresson, H., *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gili.

Maddow, B. (1977). *Faces: A Narrative History of Portrait in Photographic Faces*. Nova Iorque: Graphic Society.

Maffesoli, M. (2004). De l'identité aux identifications. In Aubert, N. (org.), *L'individu hypermoderne*. Ramonville Saint-Agne: Érès.

Magid, M. (1967). Diane Arbus in New Documents. In *Arts Magazine*, 1 de Abril.

Mah, S. (2003). *A fotografia e o previlégio de um olhar moderno*. Lisboa: Colibri.

Makela, M. (1996). By Design: The Early Work of Hannah Höch in Context. In Boswell, P., Makela, M. & Lanchner, C. (eds.), *The photomontages of Hannah Höch*. Minneapolis: Walker Art Center.

Makholm, K. (1997). Strange Beauty: Hannah Höch and the Photomontage. In *MoMA*, nº24.

Marcelin, E. (1856). À bas la photographie. In *Journal amusant*, nº36, Paris, 6 de Setembro.

Marcelin, E. (1863). Nadar Ballon. In *La Vie parisienne*, 24 de Outubro.

Marchand, B. (2007). Documento: Projecto: Ficção. In Nicolau, R. (ed.), *Antena 1*. Porto / Évora: Fundação de Serralves / Fundação Eugénio de Almeida.

Maresca, S. (1996). *La photographie. Un miroir des sciences sociales*. Paris: Harmattan.

Margaret, C. J., Janis, E. P. & Mulligan, T. (1994). *For my best beloved Sister Mia. An Album Of Photographs by Julia Margaret Cameron*. Albuquerque, Novo México: The University of New Mexico Art Museum.

Marien, M. W. (2002). *Photography. A Cultural History*. Londres: Laurence King.

Marques, L. & Pires-Vieira, V. (2007). *Outras Zonas de Contacto*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa/ Assírio & Alvim.

Martins, C. (2005). Fotografia e objectividade. In *Expresso*, 12 de Março.

Marvin, I. & Arbus, D. (1972). *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. Nova Iorque: Aperture.

Mccauley, E. A. (1994). *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*. New Haven e Londres: Yale University Press.

Mcluhan, M. (2003). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Corte Madera: Ginkgo Press.

Mellor, D. (1998). *Chemical Traces: Photography and Conceptual Art, 1968-1998*. Kingston upon Hull: Ferens Art Gallery.

Metken, G. (1980). Un art démocratique: le portrait de la 'Neue Sachlichkeit'. In Hulten, P. (ed.), *Les Réalismes 1919-1939. Entre revolution et reaction*. Paris: Centre Pompidou.

Metzger, R., Bonnet, A. M. & Wall, J. (2007). A Democratic, A Bourgeois Tradition of Art: A Conversation with Jeff Wall by Anne-Marie Bonnet and Rainer Metzger. In Galassi, P., *Jeff Wall: selected essays and interviews*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

Meyer, R. (1993). Philip-Lorca diCorcia: MOMA. In *Flash Art*, vol. 26, nº172, Outubro.

Miranda, J. B. (1998). *Real vs. Virtual*. Lisboa: Edições Cosmos.

Mißelbeck, R. (2001). *La photographie du xx^e siècle, Museum Ludwig Cologne*. Colónia: Taschen.

Mitchell, W. J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge, Massachusets: The MIT Press.

Mitchell, W. J. (2001). *E-topia*. Barcelona: Gustavo Gili.

Modigliani, L. (2018). *Engendering an avant-garde: The unsettled landscapes of Vancouver photo-conceptualism*. Manchester: Manchester University Press.

Moholy, L. (1939). *A Hundred Years of Photography, 1839-1939*. Londres: Penguin.

Moholy-Nagy, L. (1925). *Malerei, Fotografie, Film*. Munique: Bauhaus Bücher.

Moholy-Nagy, L. (1927). Diskussion über Ernst Kallai's artikel 'Malerei und Fotografie'. In *i 10*, nº6, 1 Junho.

Moholy-Nagy, L. (1928). Zu den Fotografien von Florence Henri. In *i10*, Nº 17-18, 20 Dezembro.

Molderings, H. (2008). Florence Henri. Der 'Esprit Nouveau' in der Fotografie. In Molderings, H., *Die Moderne der Fotografie*. Hamburgo: Philo Fine Arts.

Montebello, P. D. (2002). *Richard Avedon Portraits*. Nova Iorque: Harry N. Abrahams.

Morgan, S. (1996). Deliberate Fictions. In *Frieze*, nº31, Novembro-Dezembro.

Morris, L. & Wall, J. (2002). A conversation between Jeff Wall and Lynda Morris (October 4, 2000) in his studio in Vancouver. In Morris, L. (ed.), *Jeff Wall: Landscapes*. Norwich / Birmingham: Norwich School of Art and Design / Article Press University.

Motta, M. B. (org.) (2006). *Michel Foucault: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro e São Paulo: Forense Universitária.

Mouchel, D. (2004). Introduction. In Fréger, C., *Rikishi*. Rouen: POC.

Mouchel, D. (2014). À propôs des Oeuvres de Charles Fréger. Les modèles. In VV.AA., *Wilder Mann et Compagnie*. Rouen: Pôle Image Haute-Normandie.

Mozley, A. V. (1974). *Mrs. Cameron's photographs from the life*. Palo Alto, Califórnia: Stanford University Museum of Art.

Mundy, J. (ed.) (2001). *Surrealism: Desire Unbound*. Londres: Tate Modern.

Nadar, F. & Nadar, P. (1886). L'art de vivre cent ans. Trois entretiens avec Monsieur Chevreul, photographiés a la veille de sa cent et unième année. In *Le Journal illustré*, nº36, 4 de Setembro.

Nadar, F. (1856). Une théorie photographique. In *Petit Journal pour rire*, nº20.

Nadar, F. (1900). *Quand j'étais photographe*. Paris: Flammarion.

Nancy, J.-L. (2000). *Le Regard du Portrait*. Paris: Galilée.

Nancy, J.-L. (2006). *Um silêncio interior: os retratos de Henri Cartier-Bresson*. Lisboa: Dinalivro.

Nascimento, C. (2015). Francisco de Holanda e a imitação da Antiguidade. In *Diálogos Mediterrânicos*, nº8, Junho.

Neusüss, F. (1977). *Photography as Art. Art as Photography*. Kassel: Schanze.

Newhall, B. (1976). *The daguerreotype in America*. Nova Iorque: Dover.

Newhall, B. (2002). *Historia de la Fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Newman, M. (2007a). *Jeff Wall: Works and Collected Writings*. Barcelona: Poligrafa.

Newman, M. (2007b). Towards the Reinvigoration of the 'Western Tableau': Some Notes on Jeff Wall and Duchamp. In *Oxford Art Journal*, nº30, Janeiro.

Nicolau, R. (ed.) (2006). *Fotografia na Arte. De Ferramenta a Paradigma*. Porto: Fundação de Serralves / Público.

Nicolau, R. (ed.) (2007). *Antena 1*. Porto / Évora: Fundação de Serralves / Fundação Eugénio de Almeida.

O'Neill, A. (2008). A Young Woman, N.Y.C. In *Photography & Culture*, vol. 1, nº1, Julho.

Otto, E. (2005). *Tempo, Tempo! The Bauhaus Photomontages of Marianne Brandt*. Berlim: Jovis Verlag.

Parr, M. & Badger, G. (2006). *The Photobook: A History*, vol. 2. Londres: Phaidon.

Perich, S. T. (2011). *The Changing Face of Portrait Photography: From Daguerreotype to Digital*. Washington D.C.: Smithsonian Press.

Perl, J. (1997). Impersonal Enchantment. In *The New Republic*, nº17, Abril.

Perloff, N., et al. (2003). *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles, Califórnia: Getty Research Institute.

Perniola, M. (1993). *Do Sentir*. Lisboa: Editorial Presença.

Petrarca, F. (1470). *Rerum vulgarium fragmenta*. Veneza: Vindelino da Spira.

Petrarca, F. (2001). *Rerum vulgarium fragmenta*, reedição facsimile da edição de 1472 (Padova: Valdezoco). Veneza: Marsilio.

Pinto, J. G. (2004). O estético como compensação. In Fidalgo, A. & Serra, P., *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã. Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO, vol. 1: Estética e Tecnologias da Imagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

Poinsot, J.-M., et al. (2004). *Les Artistes Contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire à l`ere de la numerisation*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Poivert, M. & Gunthert, A. G. (dirs.) (2007). *L'art de la photographie des origines à nos jours*. Paris: Citadelles et Mazenod.

Poivert, M. (2001). Charles Fréger, la photographie néoclassique. In *Bulletin de la Société française de photographie*, n°11, Julho.

Pollack, B. (2006). Nan Goldin. In *ARTnews*, Verão.

Poster, M. (2000). *A Segunda Era dos Media*. Oeiras: Celta Editora.

Pothey, A., Bataille, C. & Carjat, E. (1856). Nadar. Le seul, Nadar, le vrai, Nadar, Rue St Lazare 113 !!!. In *Diogene*, nº17, 30 de Novembro.

Poulette, C. (2001). *Sartre ou les aventures du sujet: essai sur les paradoxes de l'identité dans l'oeuvre philosophique du premier Sartre*. Paris: Harmattan.

Prendergast, C. (2019). *Counterfactuals: Paths of the Might have Been*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury Academic.

Preuschoft, S. (2000). Primate Faces and Facial Expressions. In *Social Research*, vol. 67, nº1.

Pulz, J. (2003). *La fotografia y el cuerpo*. Madrid: Akal.

Ribalta, J. (2004). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Richter, H. (1965). *Dada: Art and Anti-Art*. Londres: Thames and Hudson.

Ritchey, J., Keller, W. & Steidl, G. (2007). *Nan Goldin. The Beautiful Smile*. Göttingen: Steidl.

Robbins, L. (1995). Lightbox, Camera, Action. In A*rtNews*, nº94, 1 Novembro.

Rochlitz, R. (2002). L'autoréflexion de la société dans le médium de l'art. In *Magazine littéraire*, nº408, Abril.

Roegiers, P. (2005). *Magritte and Photography*. Londres: Lund Humphries Publishers.

Roh, F. (1929). *Foto-Auge / Oeil et Photo / Photo-Eye*. Estugarda: Akademischer Verlag dr. Fritz Wedekind & Co.

Rosemblum, N. (2010). *A History of Women Photographers*. Nova Iorque: Abbeville Press.

Rosenblum, N. (2000). *Une Histoire Mondiale de la Photographie*. Paris, Nova Iorque e Londres: Éditions Abbeville.

Rosenblum, N. (2010). *A History of Women Photographers*. Nova Iorque, Londres e Paris: Abbeville Press.

Rosenfeld, A. (ed.) (1999). *Defining Russian Graphic Arts: From Diaghilev to Stalin, 1898-1934*. New Brunswick / New Jersey / Londres: Rutgers University Press / The Jane Voorhees Zimmerly Art Museum.

Rötzer, F., Iglhaut, S. & Amelunxen, H. (eds.) (1996). *Photography After Photography. Memory and Representation in the Digital Age*. Amsterdão: G+B Arts.

Rouillé, A. & Lemagny, J.-C. (1998). *Histoire de la photographie*. Paris: Larousse-Bordas.

Rouillé, A. (1989). *La Photographie en France. Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871*. Paris: Macula.

Rouillé, A. (2005). *La Photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.

Rubinfien, L. (2005). Where Diane Arbus Went. In *Art in America*, vol. 93, nº9, Outubro.

Sabau, L. (ed.) (1998). *The Promise of Photography*. Munique, Londres e Nova Iorque: Prestel Verlag.

Sachsse, R. (1995). *Lucia Moholy Bauhaus Fotograjin*. Berlim: Bauhaus-Archiv.

Sander, A. & Döblin, A. (1929). *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen Des 20. Jahrhunderts*. Munique: Transmare Verlag.

Sander, A. (1994). *Face of Our Time. Sixty Portraits of Twenty-Century Germans*. Munique: Schirmer's Visual Library.

Sander, G. (1985). *August Sander. Hommes du xx^e siècle*. Paris: Chêne.

Sante, L. (2001). *Heads*. Göttingen: Steidl / Pace-MacGill.

Sass, L. (2005). 'Hyped on Clarity': Diane Arbus and the Postmodern Condition. In *Raritan*, vol. 25, nº1, Verão.

Sayag, A. (1989). *De la Photographie comme un des beaux-arts*. Paris: Centre Nacional de la Photographie.

Sayag, A. (ed.) (2000). *Brassai: The Monograph*. Boston: Little, Brown and Co.

Schaaf, L. & Taylor, R. (2007). *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.

Scheunemann, D. (ed.) (2000). *European Avant-garde: New Perspectives: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*. Amsterdão & Atlanta: Rodopi.

Schnapp, J. T. & Tiews, M. (eds.) (2006). *Crowds*. Stanford, Califórnia: Stanford University Press.

Schuldenfrei, R. (2013). Images in Exile: Lucia Moholy's Bauhaus Negatives and the Construction of the Bauhaus. In *History of Photography*, vol. 37, nº2.

Schwander, M. & Wall, J. (2009). Restoration: Interview with Martin Schwander, 1994. In De Duve, T., et al., *Jeff Wall*. Londres: Phaidon Press.

Sekula, A. (1986). The Body and the Archive. In *October*, nº39, Inverno.

Selvinky, I. (1928). *Zapiski Poeta*. Moscovo: GIZ.

Sena, A. (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1939 – 1997*. Porto: Porto Editora.

Shachtman, N. (2006). Putting intelligence in the surveillance box. In *International Herald Tribune*, 27 de Janeiro.

Short, R. & Webb, P. (1985). *Hans Bellmer*. Londres: Quartet Books.

Sire, A. (2006). Silêncios. In Nancy, J.-L., *Um silêncio interior: os retratos de Henri Cartier-Bresson*. Lisboa: Dinalivro.

Sloterdijk, P. (2004). *A Mobilização Infinita. Para Uma Crítica da Cinética Política*. Lisboa: Relógio d'Água.

Smith, R. (2003). Philip Lorca diCorcia: A Storybook Life. In *The New York Times*, 19 September.

Smith, S. (2017). *Russia in Revolution: An Empire in Crisis, 1890 to 1928*. Oxford: Oxford University Press.

Sobieszek, R. A. (1999). *Ghost in the Shell. Photography and the Human Soul, 1980-2000. Essays on Camera Portraiture*. Cambridge e Londres: MIT Press/ Los Angeles County Museum of Art.

Somers-Davis, L. M. (2006). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Nova Iorque: Routledge.

Sontag, S. (1986). *Ensaios Sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

Sorlin, P. (2000). *Persona. Du portrait en peinture*. Paris: PUV.

Sousa, J. P. (2004). *História crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Griphos.

Spivey, N. (2002). *Enduring Creation: Art, Pain, and Fortitude*. California: University of California Press.

Spivey, N. (2013). *Greek Sculpture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Steidl, G., Ritchey, J. & Keller, W. (2007). *Nan Goldin. The Beautiful Smile*. Göttingen: Steidl.

Stenger, E. (1931). *Der Daguerreotypist J.B. Isenring : seine Verdienste um Einführung und Ausgestaltung der Daguerreotypie 1839-1842*. Berlim: Selbstverlag des Verfassers.

Stephen, J. (1886). Cameron, Julia Margaret. In Stephen, L. (ed.), *Dictionary of National Biography*, vol. VIII. Londres: Smith, Elder & Co.

Stiegler, B. (2004). La fourmilière: L'epoque hyperindustrielle de la perte d'individuation. In Aubert, N. (org.), *L'individu hypermoderne*. Ramonville Saint-Agne: Érès.

Stils, K. & Selz, P. (eds.) (1996). *Theories and documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists Writings*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Stopin, R. (2002). Faire corps. In Fréger, C., *Legionnaires*. Paris: 779 / Le Château d'Eau.

Stotz, G. (1929). Werbund Ausstellung 'Film und Foto' Stuttgart 1929. In *Das Kunstblatt 13*, nº5.

Szarkowsky, J. (1973). *From the Picture Press*. Nova Iorque: Museum of Modern Art.

Tausk, P. (1980). *Photography in the 20th Century*. Londres: Focal Press.

Taylor, R. & Schaaf, L. (2007). *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.

Todorov, T. (2004). *Éloge de l'individu Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*. Paris: Seuil.

Todorov, T., Foccroulle, B. & Legros, R. (2006). *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Tomkins, C. (2013). *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Nova Iorque: Artbook / D.A.P.

Trachtenberg, A. (ed.) (1980). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Islands Books.

Trindade, L. (ed.) (2013). *The Making of Modern Portugal*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Tupitsyn, M. (2004). *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina: Photography and Montage After Constructivism*. Nova Iorque / Göttingen: ICP / Steidl.

Turkle, S. (1997). *A Vida no Ecrã. A identidade na era da Internet*. Lisboa: Relógio d'Água.

Turner, M. (2014). Transforming Human and Beast: Hybridization and Diasporic Identities in Daniel Lee's Art. In *Journal of Contemporary Chinese Art*, n.ºs 2-3, Setembro.

Van Den Oever, A. (ed.) (2010). *Ostrannenie: On "strangeness" and the Moving Image: the History, Reception, and Relevance of a Concept*. Amsterdão: Amsterdam University Press.

Van Tujl, G. et.al (1996). *Landscapes and Other Pictures*. Wolfsburgo: Kunstmuseum Wolfsburg.

Van Winkel, C. (1996). Figure Goes to Ground. In Van Tujl, G., et.al, *Landscapes and Other Pictures*. Wolfsburgo: Kunstmuseum Wolfsburg.

Vidal, C. (2002). *Imagens sem Disciplina. Meios e arte nas últimas décadas*. Lisboa: Vendaval.

Visser, H. (2012). Pose and Let Go. In *Foam*, nº30, Primavera.

Von Ankum, K. (ed.) (1997). *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*. Berkeley: University of California Press.

Vowinckel, A., Felix, Z. & Köhler, M. (1995). *Constructed realities: the art of staged photography*. Zurique: Edition Stemmle.

VV.AA. (1839). Revolução nas Artes do Desenho. In *O Panorama*, nº94, Lisboa, 16 de Fevereiro.

VV.AA. (1850). *The Daguerreian Journal: devoted to the Daguerreian and Photogenic Arts*, nº1, Nova Iorque, Novembro.

VV.AA. (1860). Nouvelle installation de Nadar. In *Revue anecdotique des excentricités contemporaines / Curiosités littéraires de Paris et de la Province*, vol. II, nº8, 2ª quinzena de Outubro.

VV.AA. (1861). Triolet Charentois. In *Revue anecdotique des excentricités contemporaines / Curiosités littéraires de Paris et de la Province*, vol. IV, nº21, 1ª quinzena de Outubro.

VV.AA. (1874). *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs... Première Exposition*. Paris: Alcan-Lévy.

VV.AA. (1910). Nadar. In *Dimanche Illustré*, nº14, 3 de Abril.

VV.AA. (1979). *Fabricated to Be Photographed*. São Francisco: San Francisco Museum of Art.

VV.AA. (1986). Retro: Günter Forg / Jeff Wall. In *Perspektief*, nº23.

VV.AA. (1991). *A Portrait is not a likeness*. Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona.

VV.AA. (1991). The Other Side of Diane Arbus. In *Society*, vol. 28, nº2, Janeiro-Fevereiro.

VV.AA. (1994). *Nadar, les années créatrices: 1854-1860*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux / Diffusion Seuil.

VV.AA. (1997). *Hollywood Pictures, 1990-92*. Los Angeles: PaceWildenstein.

VV.AA. (1997). *Philip-Lorca diCorcia. Hollywood Pictures, 1990-92*. Los Angeles: PaceWildenstein.

VV.AA. (2003a). *Diane Arbus: Revelations*. Nova Iorque: Random House.

VV.AA. (2003b). *Michèle Sylvander*. Marselha: MAC, Galeries contemporaines des musées de Marseille.

VV.AA. (2004a). *About Face: photography and the death of the portrait*. Londres: Hayward Gallery Publications.

VV.AA. (2004b). *El retrato*. Madrid & Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado e Círculo de Lectores.

VV.AA. (2005). *Charles Fréger & August Sander*. Berlim: Galerie Kicken.

VV.AA. (2008). *Minutes et répertoires du notaire Gabriel Jean Tandeau de Marsac, 2 février 1858 - juin 1890 (étude XCVII)*. Pierrefitte-sur-Seine: Archives nationales de France.

VV.AA. (2013). *Charles Fréger. Seconde peau*. Cherbourg-Octeville: Le Point du Jour.

VV.AA. (2014). *Wilder Mann et Compagnie*. Rouen: Pôle Image Haute-Normandie.

VV.AA. (2015). *Diego Vélazquez*. East Sussex: Delphi Classics.

VV.AA. (2017). *Dossier pédagogique: Charles Fréger. Fabula.* Saint-Pierre-de-Varengeville: CAC MATMUT.

Wagenbach, K. (1989). *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*. Berlim: Verlag K. Wagenbach.

Wagstaff, S. (2005). *Jeff Wall Photographs 1978–2004*. Londres: Tate.

Wall, J. & Graham, D. (1989). The Children's Pavilion. In *Parkett*, nº22.

Wall, J. & Morris, L. (2002). A conversation between Jeff Wall and Lynda Morris (October 4, 2000), in his studio in Vancouver. In Morris, L. (ed.), *Jeff Wall: Landscapes*. Norwich / Birmingham: Norwich School of Art and Design / Article Press University.

Wall, J. & Schwander, M. (2009). Restoration: Interview with Martin Schwander, 1994. In De Duve, T., et al., *Jeff Wall*. Londres: Phaidon Press.

Wall, J. (1969). Vancouver: Concrete Poetry. In *Artforum*, vol. 7, nº10.

Wall, J. (1970). *Landscape Manual.* Vancouver: Vancouver Art Gallery, University of British Columbia.

Wall, J. (1973). Cine Text. In Lippard, L., *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. Nova Iorque: Praeger.

Wall, J. (1979). To the Spectator. In VV.AA., *Jeff Wall: Installation of Faking Death (1977), The Destroyed Room (1978), Young Workers (1978), Picture for Women (1979)*. Victoria, BC: Art Gallery of Greater Victoria.

Wall, J. (1989). Photographie et intelligence / Photography and Liquid Intelligence. In Chévrier, J.-F. & Lingwood, J., *Une Autre Objectivité / Another Objectivity*. Milão, Paris e Prato: Idea Books for Centre Nationals des Arts Plastiques / Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci.

Wall, J. (1990). My photographic production. In AA.VV., *Symposium: Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst. Eine Veranstaltung der Akademie Schoss 6./7. Dezember 1989*. Estugarda, Bad Cannstatt: Cantz.

Wall, J. (2003). Frames of Reference. In *Artforum*, vol. 42, nº1, Setembro.

Wallace, I. (1981). Revisionism and its Discontents. In *Vanguard,* nº10, Setembro.

Walton, K. (1990). *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Massachusetts / Londres: Harvard University Press.

Warnke, M. (2001). *O Artista da Corte. Os Antecedentes dos Artistas Modernos*. S. Paulo: Edusp.

Watten, B. (2003). *The Constructivist Moment: From Material Text to Cultural Poetics*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Weaver, M. (1986). *Whisper of the muse: the Overstone album & other photographs*. Malibu: J. Paul Getty Museum.

Weinberg, A. (ed.) (1989). *Vanishing Presence*. Nova Iorque: Rizzoli.

Weinberg, J. (2005). *Fantastic Tales. The Photography of Nan Goldin*. Londres: Tate Publishing.

Welchman, J. (2001). *Art After Appropriation*. Nova Iorque: Routledge.

Wells, L. (2001). *Photography: A Critical Introduction*. Nova Iorque: Routledge.

Weski, T. (2000). *Philip-Lorca diCorcia: Streetwork*. Hannover: Sprengel Museum.

West, S. (2004). *Portraiture*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Westfall, S. (1991). The Ballad of Nan Goldin. In *BOMB*, nº37, Outono.

Wey, F. (1851a). De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts. In *La Lumière*, 9 de Fevereiro.

Wey, F. (1851b). Théorie du portrait I, nº12. In *La Lumière*, 27 de Abril.

Wey, F. (1851c). Théorie du portrait II, nº13. In *La Lumière*, 4 de Maio.

Wey, F. (1853). Histoire du Daguerréotype & de la Photographie, Comment le Soleil est Devenu Peintre. In *Le Musée des familles*, vol. 20, Junho.

Wiehager, R. (2007). *Moving Pictures: Photography and Film in Contemporary Art*. Berlim: Hatje Cantz.

Wilensky, S. (1981). The Men, The Camera and their Factory. In *Photographica*, nº8, Outubro.

Winckelmann, J. (1764). *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden: Waltherische Hof-Buchhandlung.

Wolf, M. (2006). Nan Goldin at Matthew Marks Gallery. In *Flash Art*, Maio-Junho.

Wolton, D. (2000). *E Depois da Internet? Para uma Teoria Crítica dos Novos Médias*. Algés: Difel.

Woolf, V. & Fry, R. (1926). *Victorian Photographs of Famous Men & Women*. Nova Iorque: Harcourt Brace & Co.

Wylie, C. (1999). Streets of Paradox: The Photographs of Philip-Lorca diCorcia. In *Art on Paper*, Março-Abril.

Yamagishi, K. (1993). Philip-Lorca diCorcia: Portraits of Contemporary Americans. In *Deja-vu*, n°15.

Zamponi, B. (2015). La donna moltipliticata: Un portfolio di Philip-Lorca diCorcia. In *Flaire*, nº15, Março.

Zerner, H. (1992). Delacroix, la photographie, le dessin. In *Quarante-huit / Quatorze*, nº4.

Zieler, U. (2013). Philip-Lorca diCorcia: East of Eden. In *Monopol*, Junho.

# ANEXOS

# LISTA DE FIGURAS

Figura 1



Akhenaton, c.1350

Figura 2



Zeus, escultura grega em bronze, c. 460 A.C.

Figura 3



César Augusto, escultura romana, c. 19 A.C.

Figura 4



Simone Martini, *Saint Louis de Toulouse a coroar o seu irmão Robert d'Anjou*, c. 1317

Figura 5



Rafael, *Retrato de Baldassare Castiglione*, 1514-15

Figura 6



Bronzino, *Retrato de um jovem*, c. 1530

Figura 7



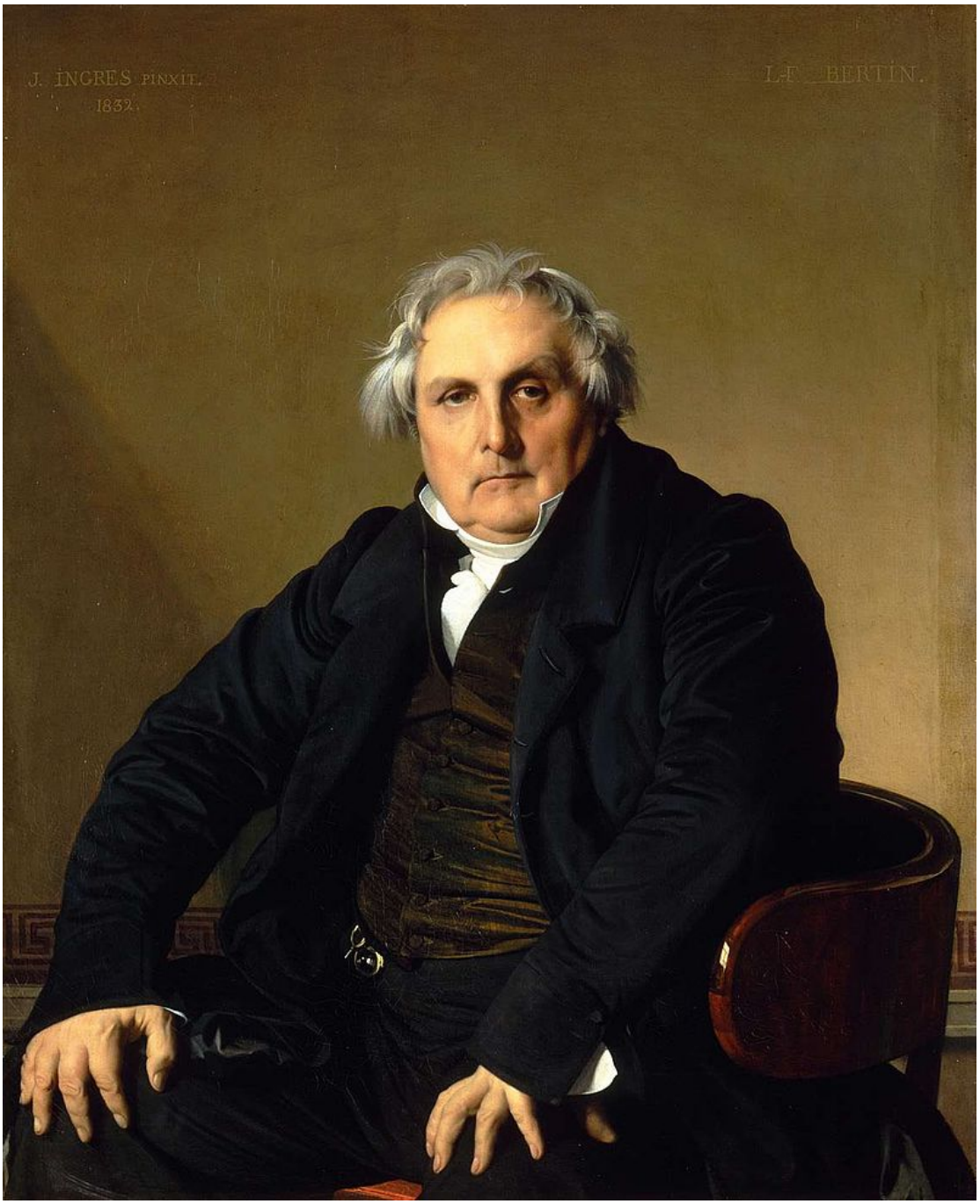
Rembrandt, *Herman Doomer*, 1640

Figura 8



Gustave Lundberg, *Retrato de François Boucher*, 1741

Figura 9



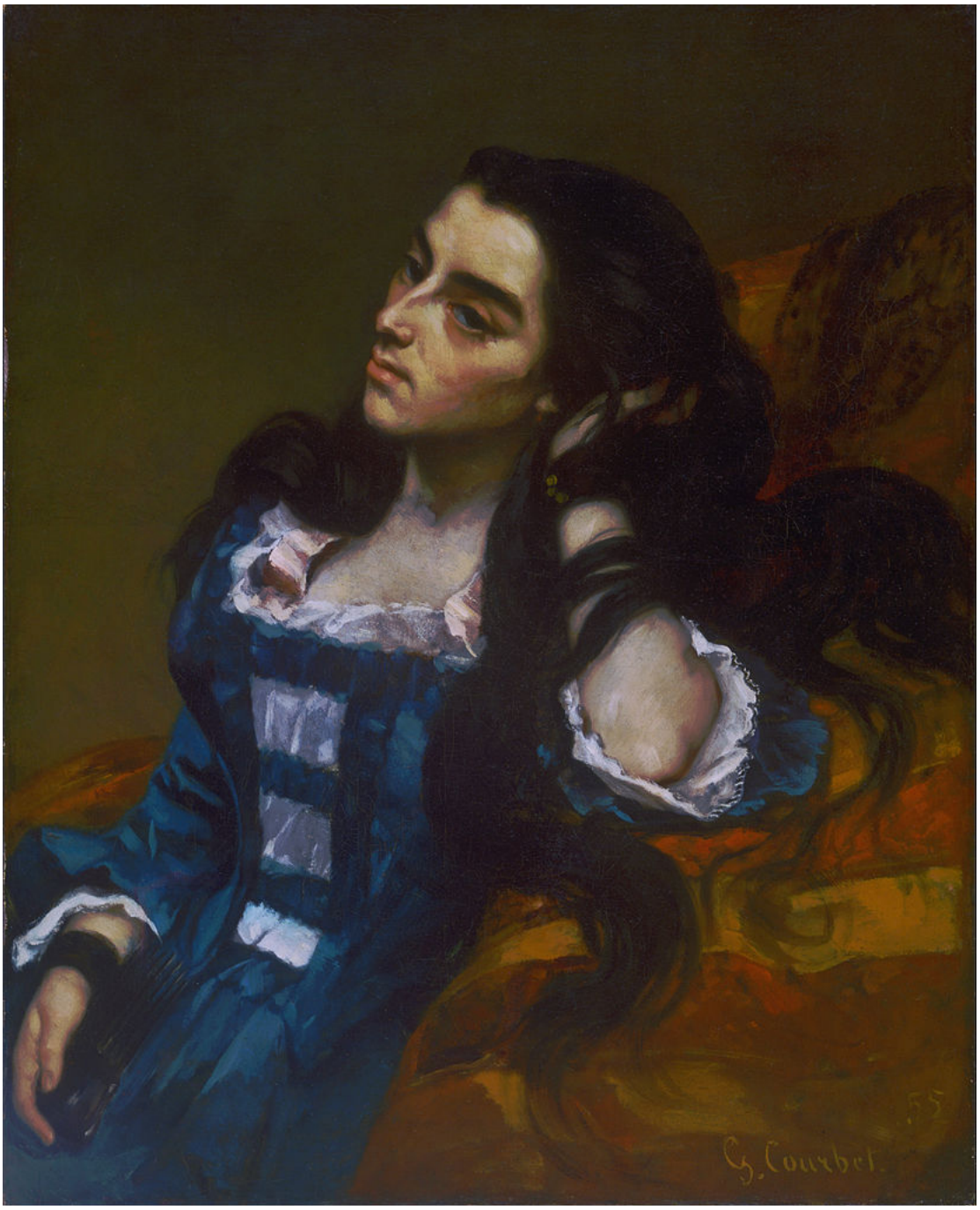

Ingres, *Retrato de Louis-François Berton*, 1832

Figura 10



Eugène Delacroix, *Auto-retrato com colete verde*, 1837

Figura 11




Gustave Courbet, *Uma dama espanhola*, 1855

Figura 12




Charles Reutlinger, *Ingres*, c. 1860

Figuras 13 e 14



André Disderi, *carte de visite*, c. 1860

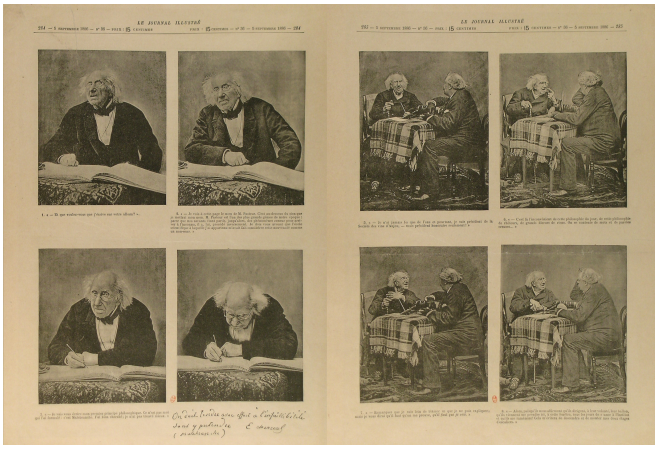



André Disderi, “mosaico” fotográfico composto por retratos de celebridades, c. 1860

Figuras 15 e 16



Félix Nadar, *Charles Baudelaire*, c. 1855



Félix e Paul Nadar, retratos de Eugène Chevreuil para o *Le Journal illustré*, 1886

Figura 17



Paul Strand, *Young Boy, Gondeville, Charente, France*, 1951

Figura 18



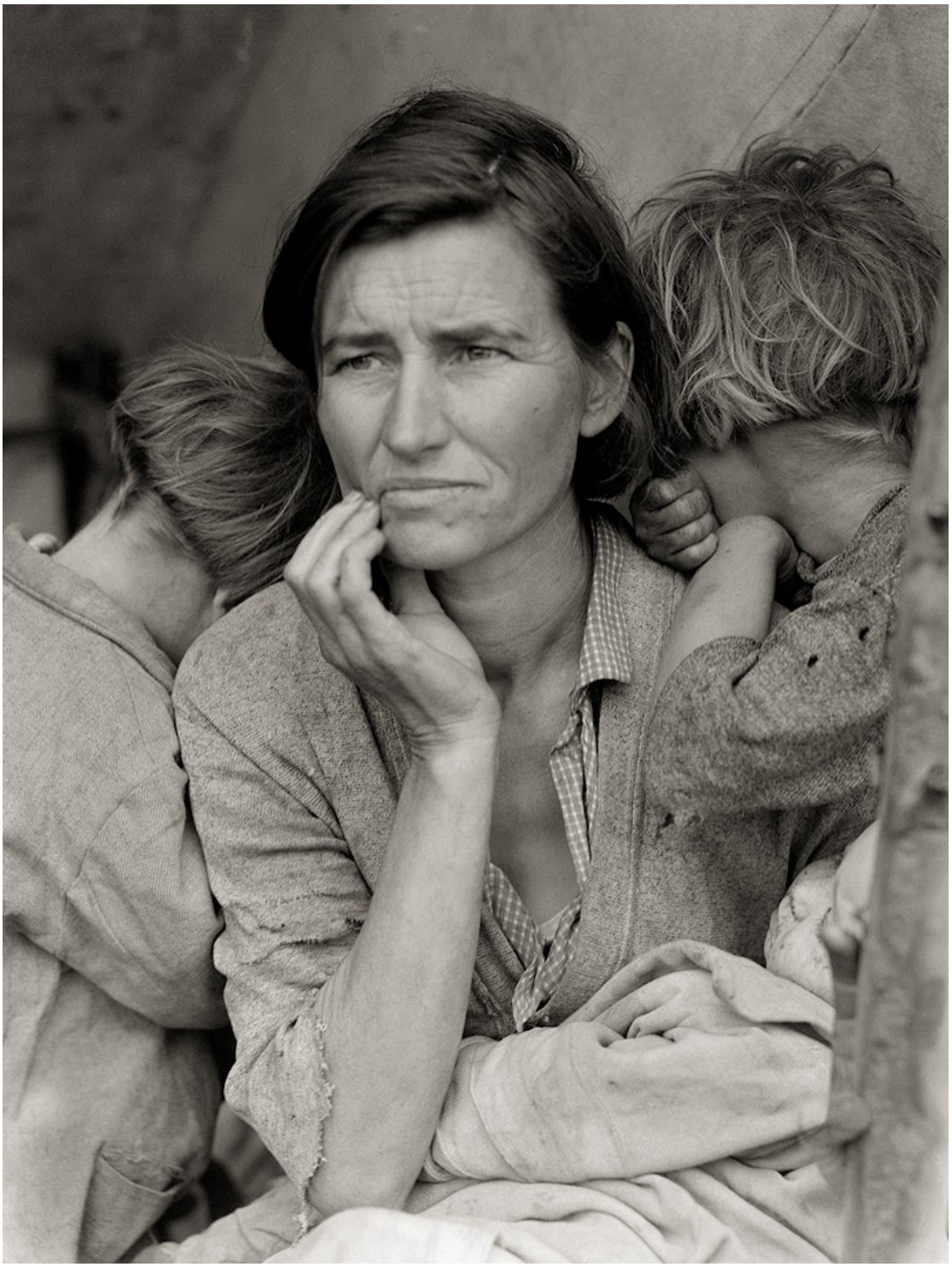

Paul Strand, *Blind Woman*, 1916

Figura 19



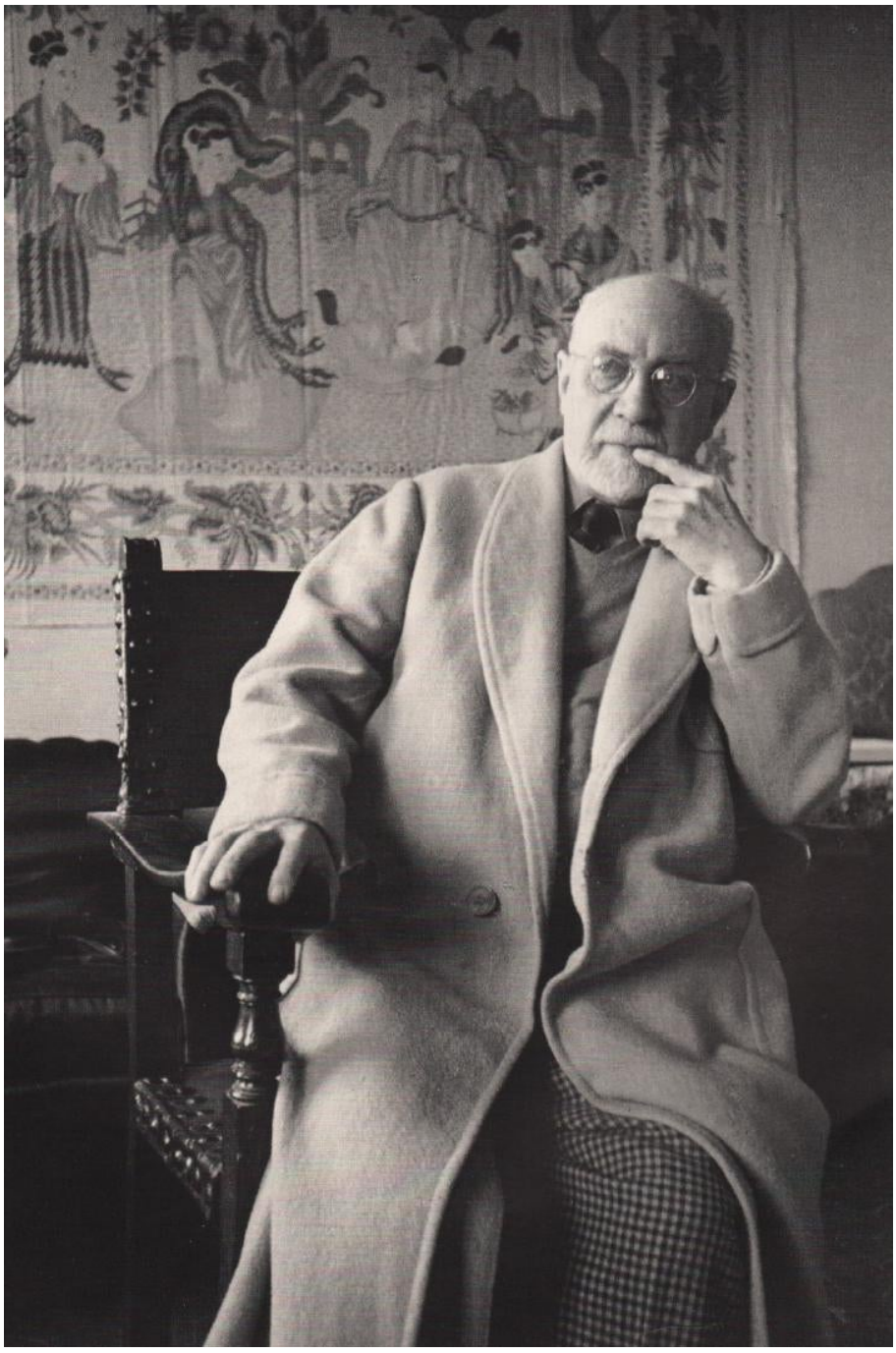
August Sander, *Konditormeister [Mestre pasteleiro]*, 1928

Figura 20



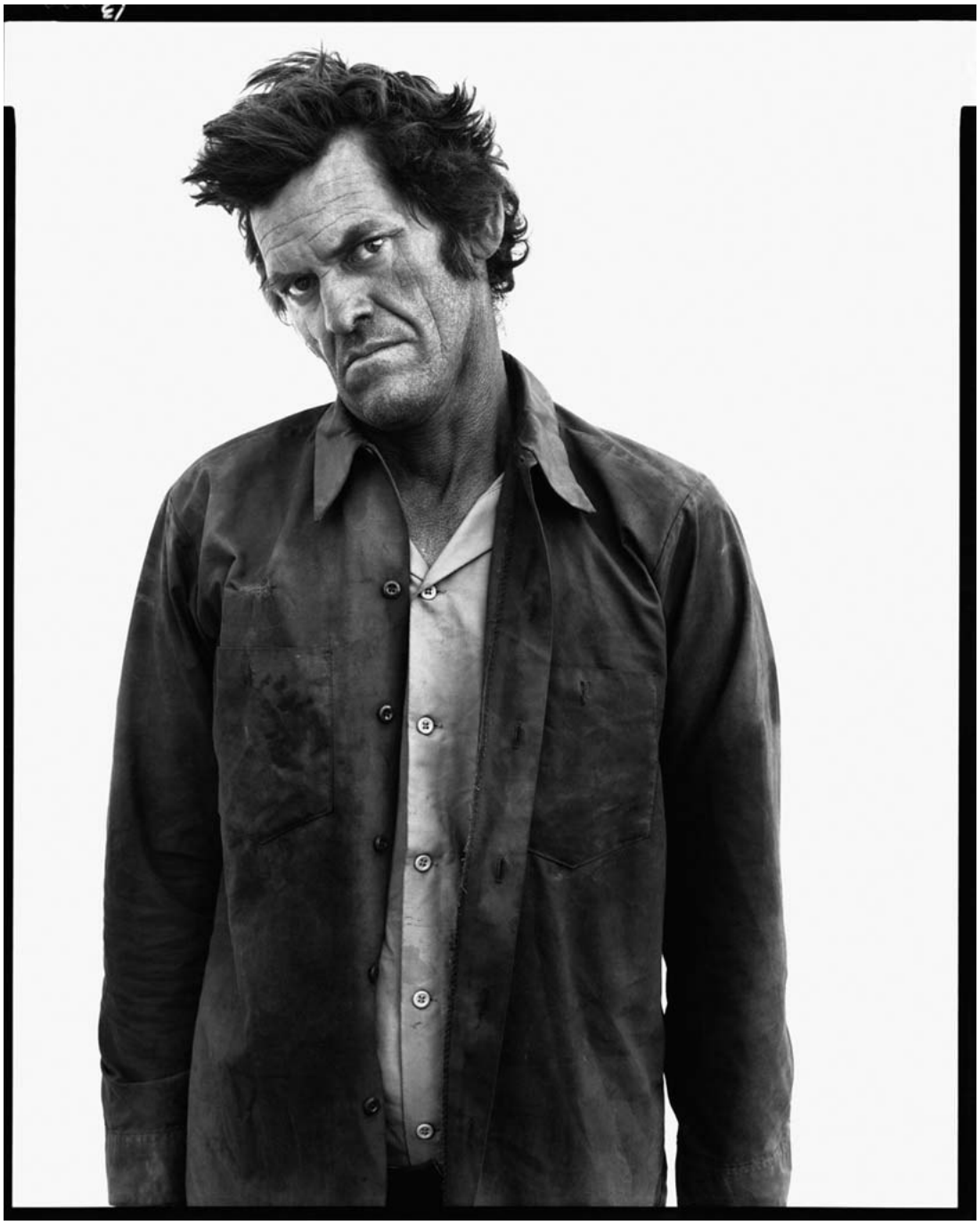
Dorothea Langue, *Mãe Migrante*, 1936

Figura 21



Henri Cartier-Bresson, *Henri Matisse*, 1944

Figura 22



Richard Avedon, retrato de 1980, da série *In the American West*

Figura 23



Diane Arbus, *Child with a Toy Hand Grenade in Central Park, N.Y.C.*, 1962

Figura 24




Nan Goldin, *Variety #7*, 1983

Figura 25



Thomas Ruff, *Porträt (J. Röing)*, 1988

Figura 26



Rineke Dijkstra, retrato da série *Toureiros*, 1996

Figura 27



Charles Fréger, retrato da série *Pólo Aquático*, 2000

Figura 28



Julia Margaret Cameron, *O girassol*, c. 1866

Figura 29



Gertrude Käsebier, *Stieglitz*, goma bicromatada, 1902

Figura 30



Edward Steichen, *Henri Matisse*, 1909, fotogravura, in *Camera Work*, nº 42-43, 1913

Figuras 31 e 32

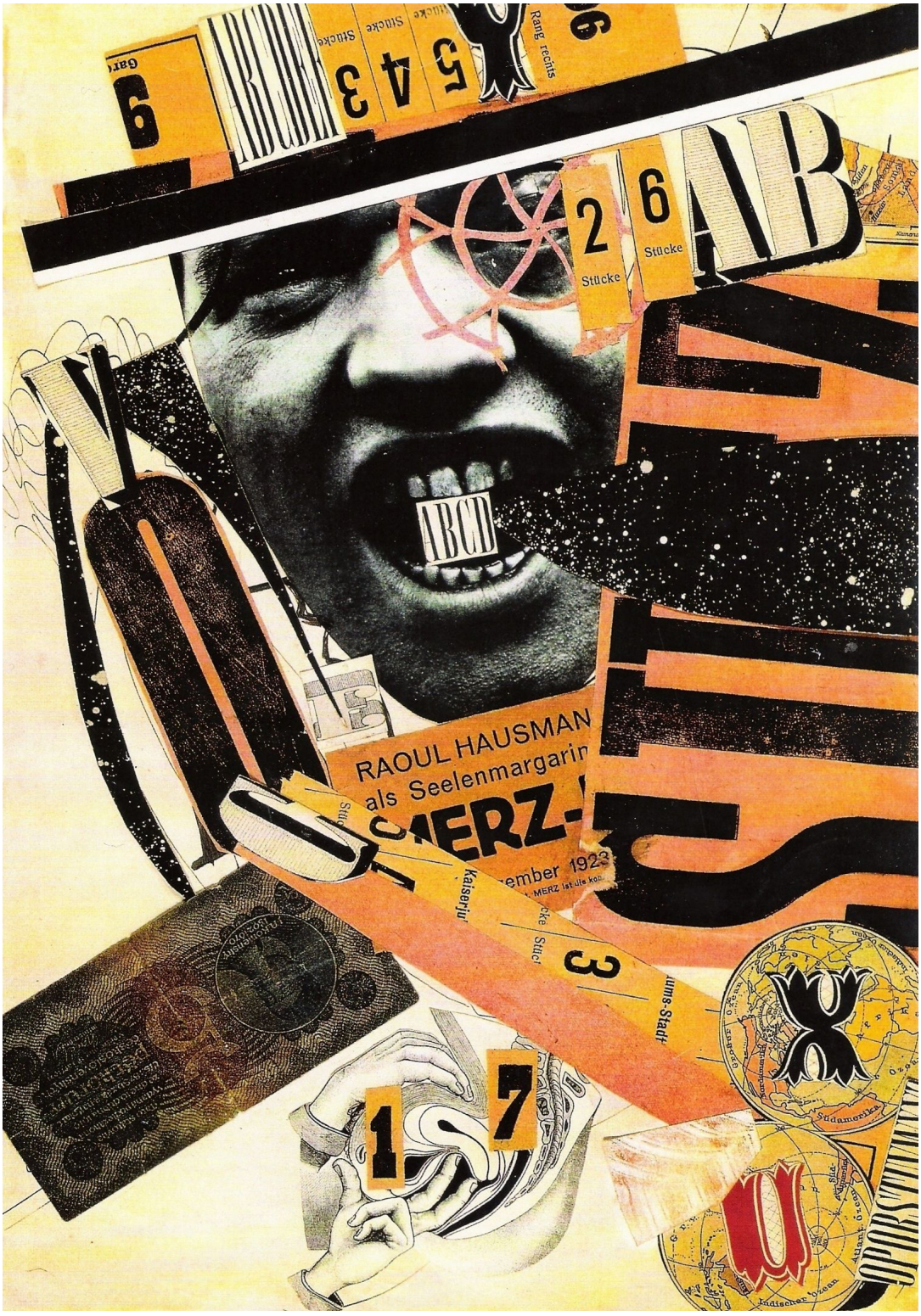


E. Steichen, *Rodin*, fotogravura, c. 1902, in *Camera Work*, 1903



R. Demachy*, Severity*, 1903, halftone, in *Camera Work*, 1904

Figura 33




Raoul Hausmann, *ABCD (Self-portrait)*, 1923-24

Figura 34



Anton Giulio Bragalia & Arturo Bragalia, *L'inchino [A vénia]*, 1911

Figura 35




Guglielmo Sansoni [Tato], *Fotoritratto Futurista*, 1934

Figuras 36 e 37

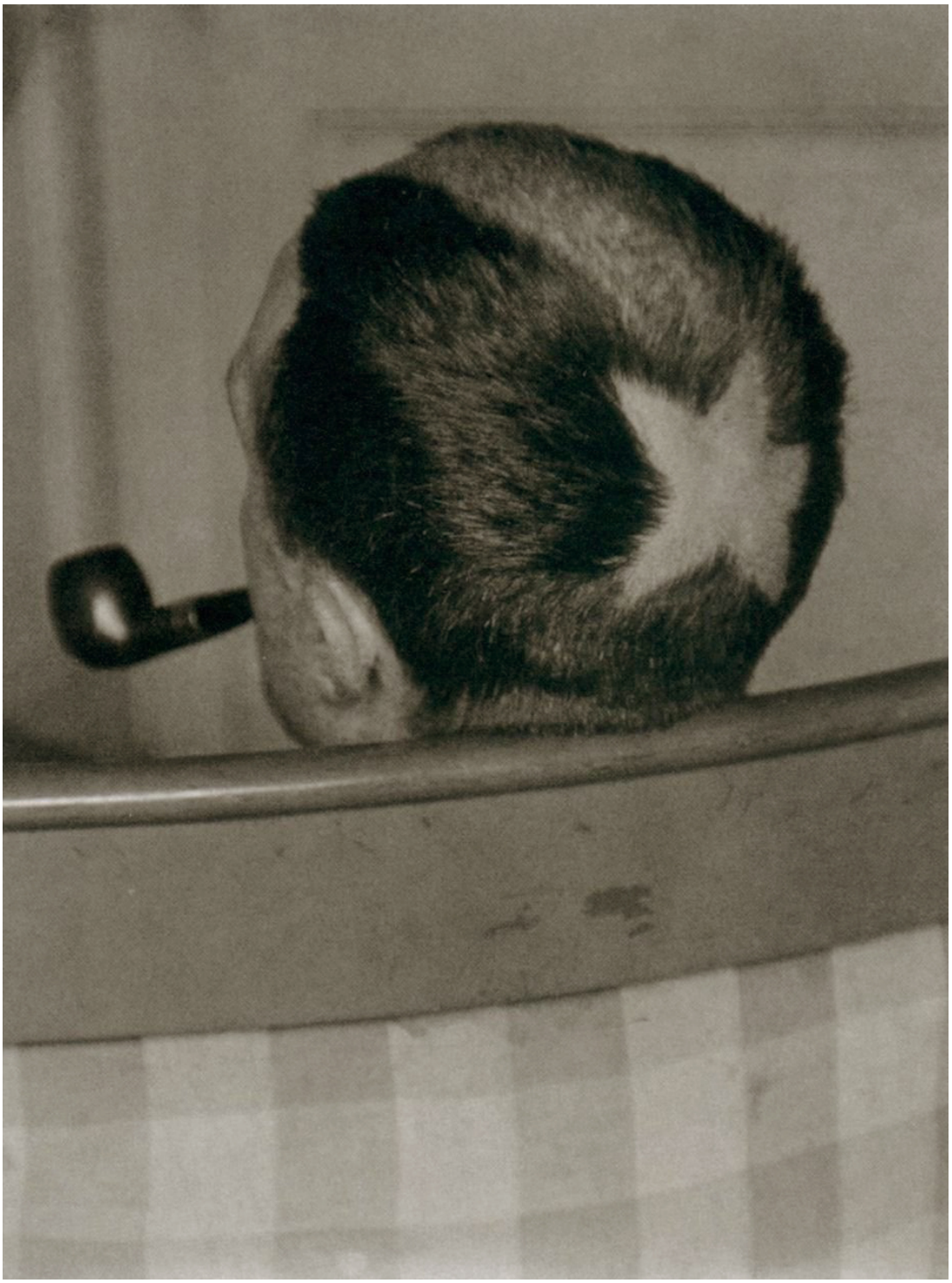


Autor desconhecido, *Five-Way Portrait of Marcel Duchamp*, 1917



Man Ray e Marcel Duchamp, *Rrose Sélavy*, 1921

Figura 38



Man Ray e Marcel Duchamp, *Tonsure*, 1921

Figura 39



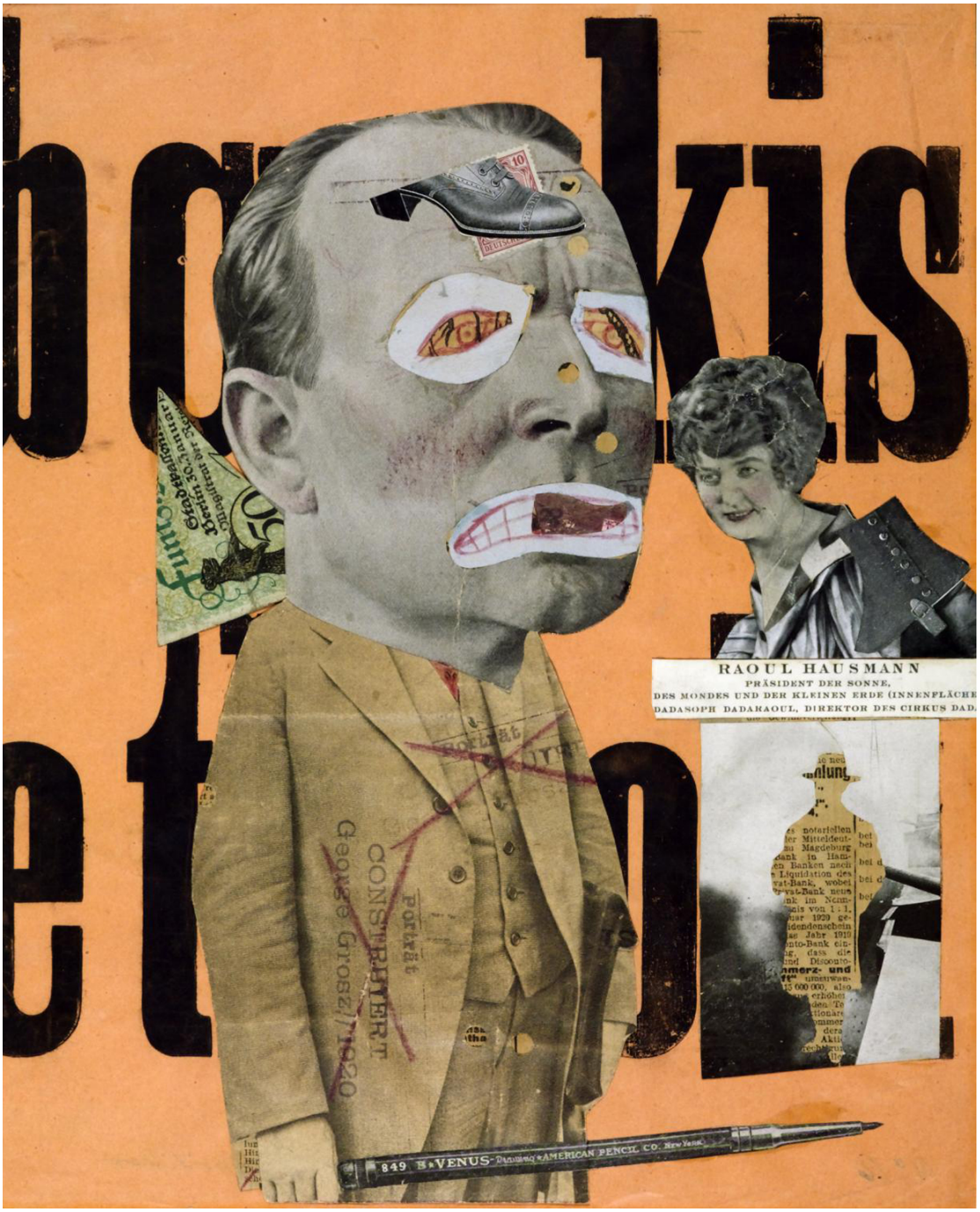

Marcel Duchamp, *Wanted: $ 2,000 Reward*, 1923

Figura 40




Marcel Duchamp, *Monte Carlo Bond*, 1924

Figura 41




Raoul Hausmann, *O crítico de Arte*, 1919

Figura 42



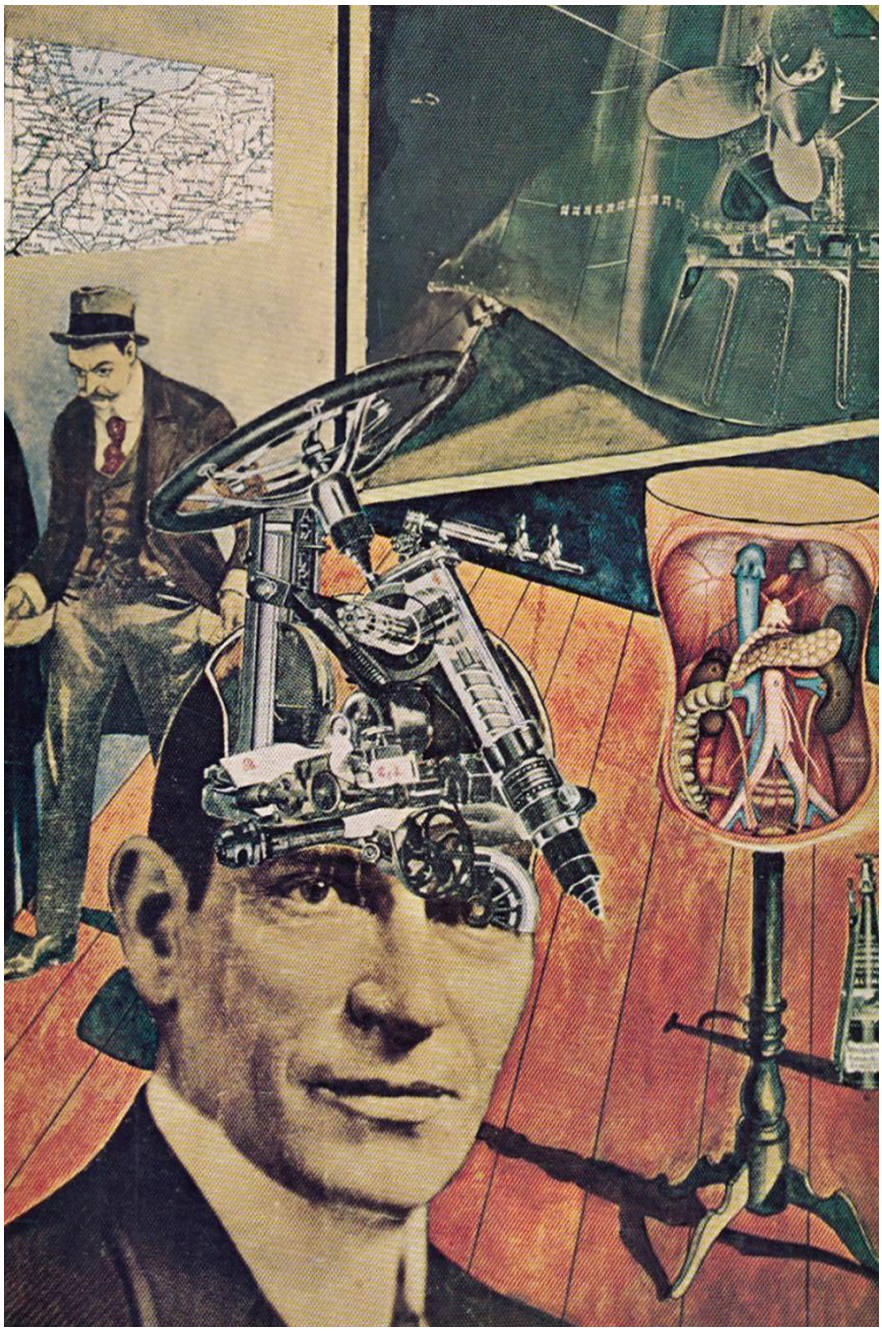

John Heartfield, capa do livro de K. Tucholsky, *Deutschland, Deutschland, über alles*, 1929

Figura 43




Hannah Höch, *A Bela Rapariga*, 1920

Figura 44



Raoul Hausmann, *Tatlin em Casa*, 1920

Figura 45




Gustav Klutsis - *Não poderá haver qualquer movimento revolucionário sem uma teoria revolucionária*, cartaz, 1927.

Figura 46



Alexander Rodchenko, contra-capa de livro: Vladimir Mayakovsky, *Razgovor c fininspektorom o poesii* [*Conversas com um inspector de finanças sobre poesia*], Tiblissi, 1926

Figura 47
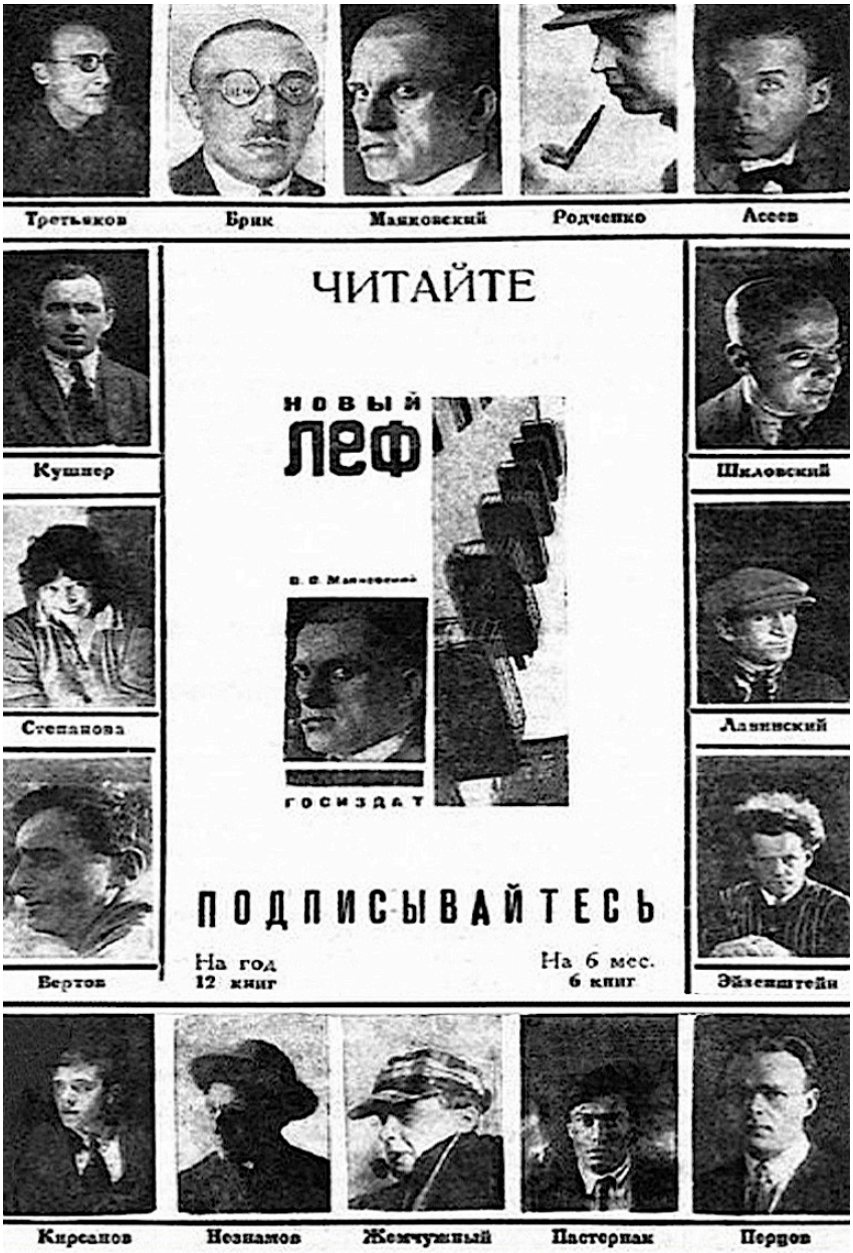



Alexander Rodchenko, *Knigi* [*Livros*], cartaz, 1924

Figura 48




Alexander Rodchenko, *Osip Brik*, 1924, retrato para capa da revista *Lef*, 1923-25

Figura 49



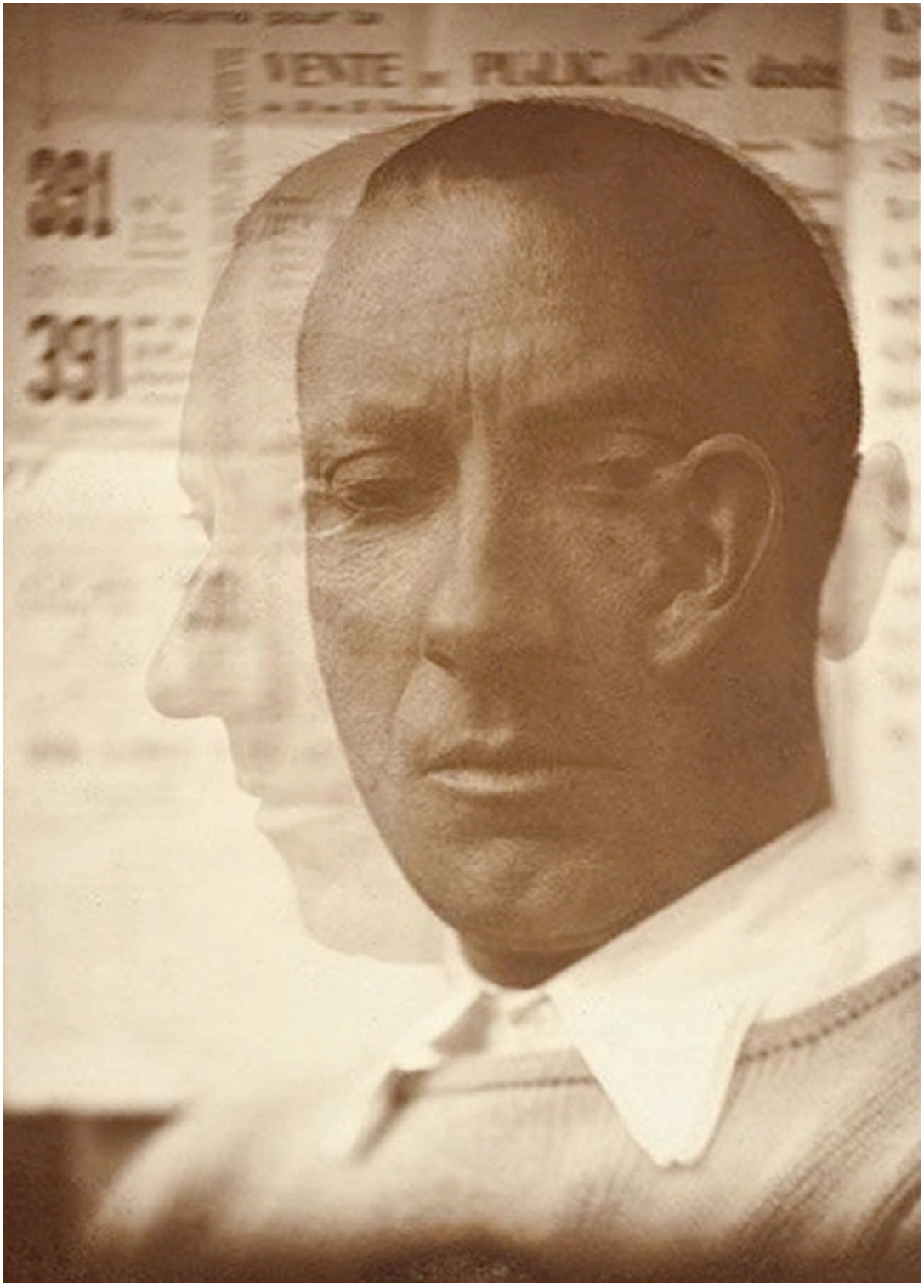

Alexander Rodchenko, “Leia / Novy Lef / Subscreva”, retratos em anúncio da revista *Novy Lef* [*Nova Esquerda*], in revista *подписчик* [*Subscritor*], 1927

Figura 50



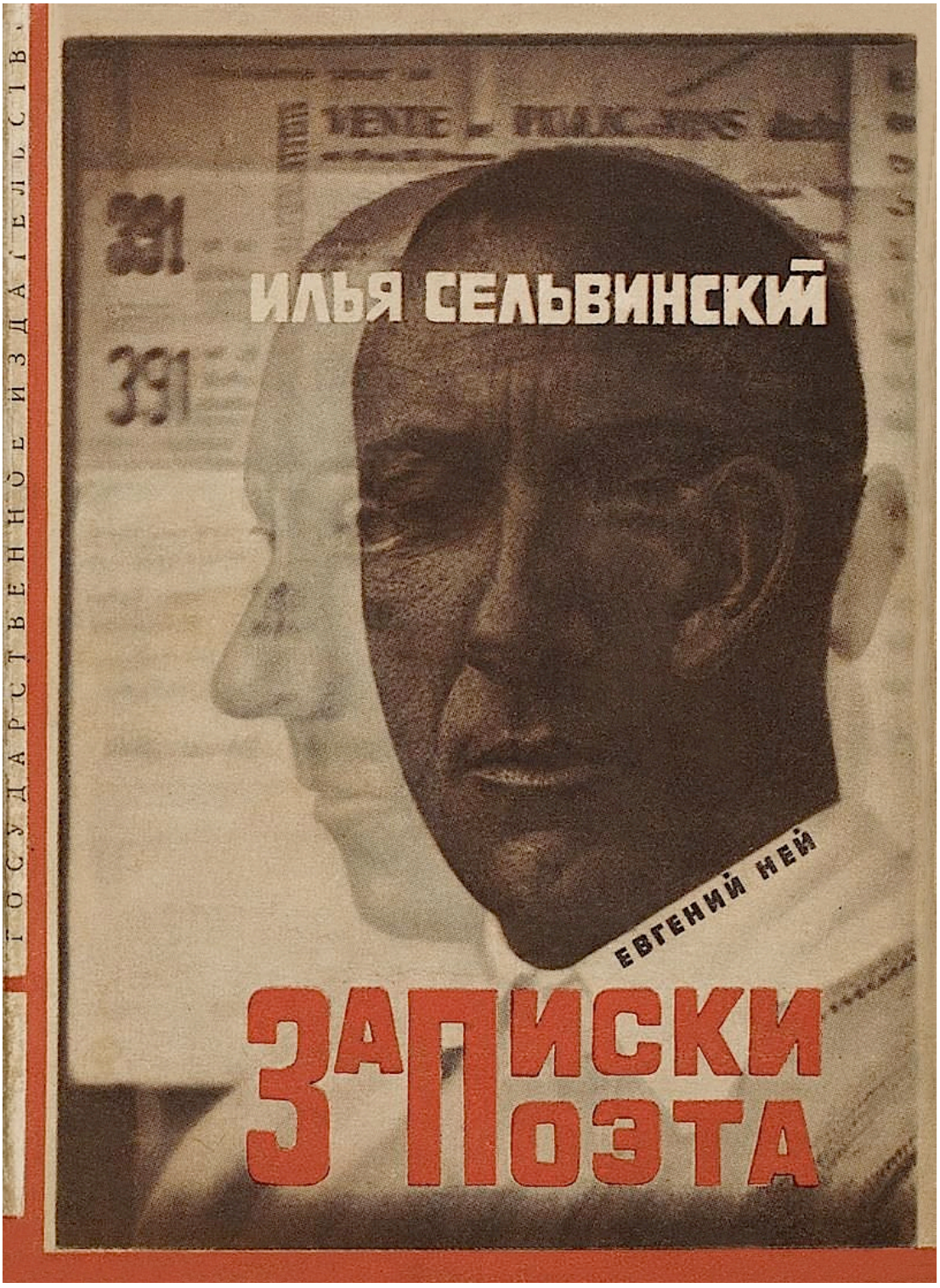
Alexander Rodchenko, *Jovem pioneiro*, 1928

Figura 51



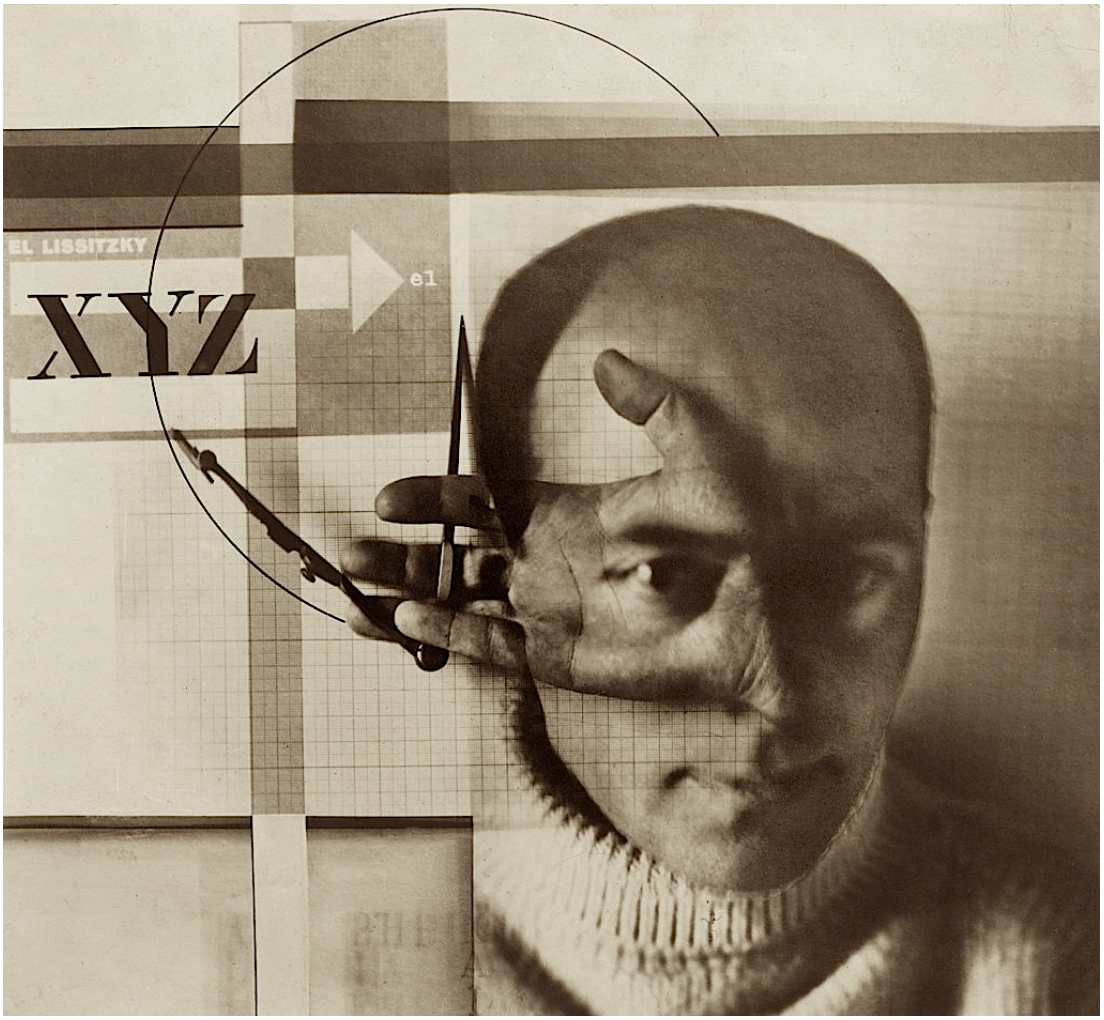

El Lissitzky, *Hans Arp*, 1924

Figura 52




El Lissitzky, capa de livro: Ilya Selvinsky, *Zapiski Poeta* [*Notas de Poeta*]. Moscovo: GIZ 1928

Figura 53




El Lissitzky, *O Construtor*, 1924

Figura 54




El Lissitzky, *Kurt Schwitters*, 1924

Figura 55



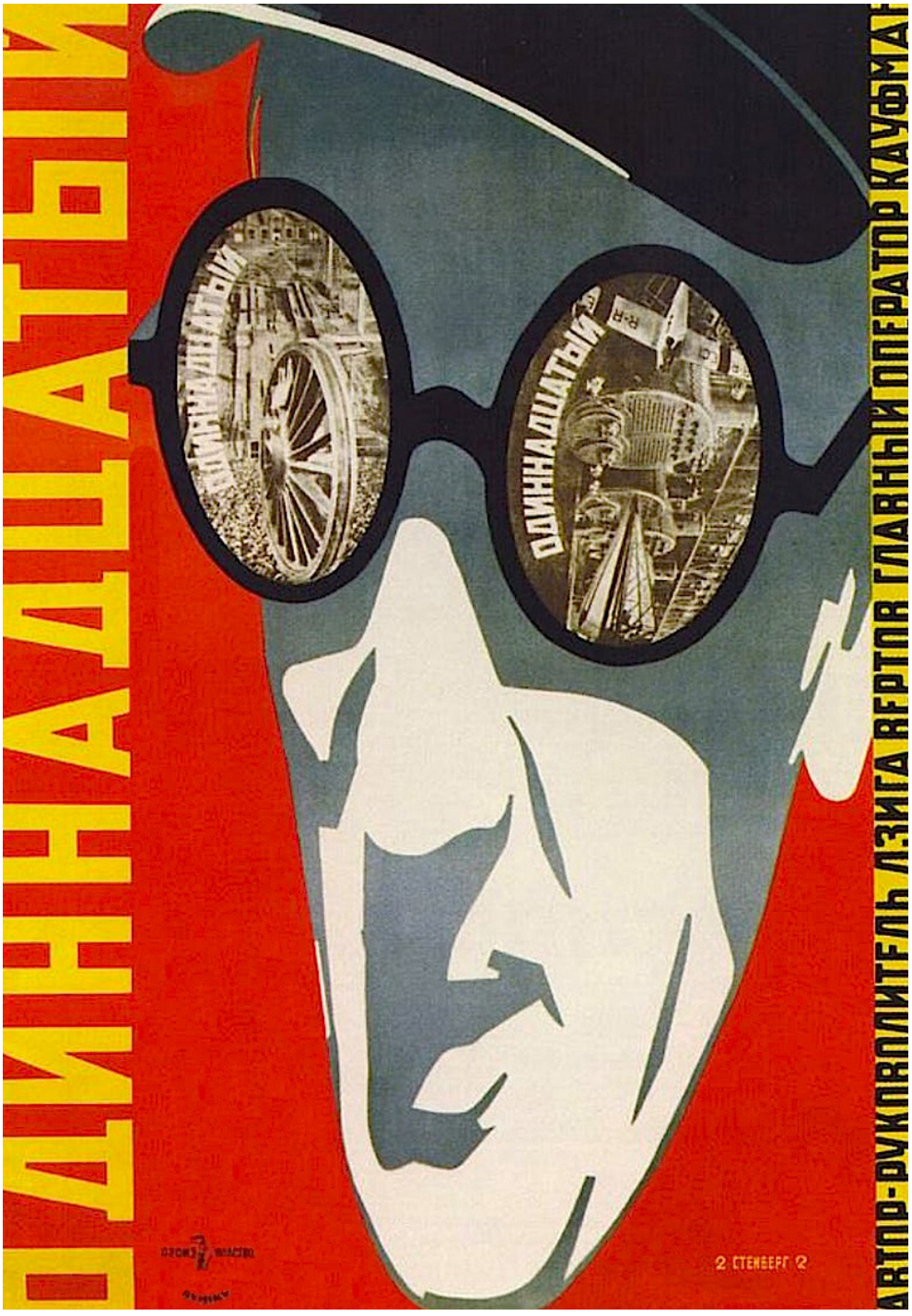

Varvara Stepanova, *Estejam prontos!*, 1932

Figura 56




Varvara Stepanova, capa da revista *Sovetskoe Foto* [*Fotografia Soviética*], Janeiro de 1927

Figura 57




Irmãos Stenberg, cartaz do filme *O Décimo Primeiro Ano* (1928), dirigido por Dziga Vertov

Figura 58

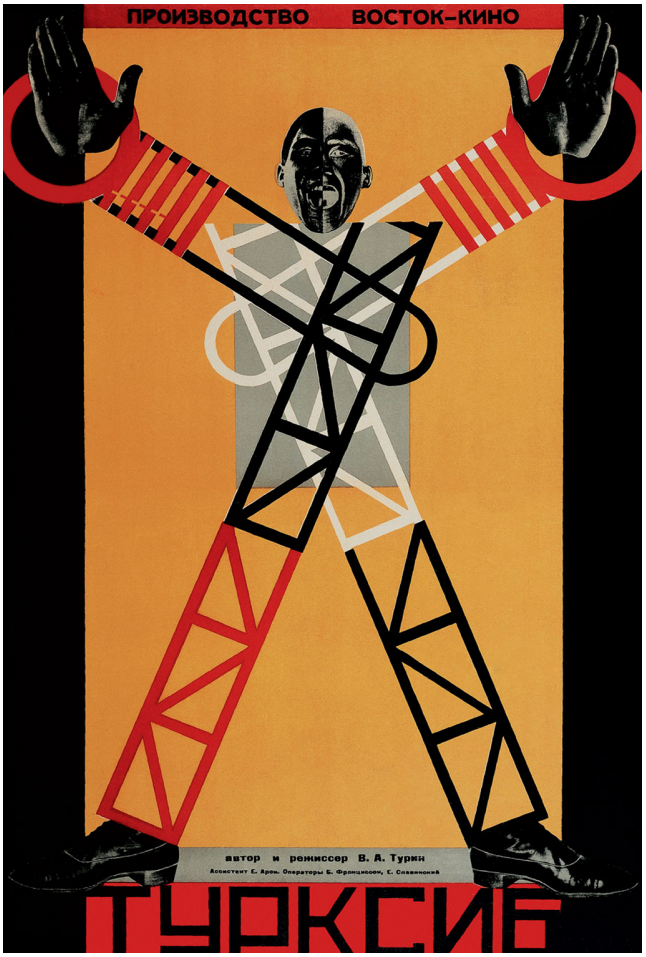



Irmãos Stenberg, capa da revista *Campo Vermelho*, nº 19, 1928

Figuras 59 e 60




Irmãos Stenberg, imagem de capa de revista apresentada no catálogo de El Lissitzy da exposição *Pressa* (1928)




Semen Semenov-Menes, cartaz do filme *Turksib* (1929), do cineasta Viktor Turin

Figura 61




Petr Galadzhev, estudo para capa de *Motalka* (1927), de Viktor Shklovskii

Figura 62




Solomon Telingater, capa do livro de Semyon Kirsakov: *Kirsanov tem direito à palavra*, 1930

Figura 63




Valentina Kulagina, *Dia internacional da mulher trabalhadora*, 1931

Figura 64




Valentina Kulagina, capa da revista *Campo Vermelho*, nº 12, 1930

Figura 65



Gustav Klutsis, *Reconstrução Socialista*, 1927

Figura 66




Gustav Klutsis, *Sob a bandeira de Lenine para a Construção Socialista*, 1930

Figura 67




Gustav Klutsis, *A victória do Socialismo está garantida*, 1932

Figura 68



László Moholy-Nagy, *A Lei das Séries*, 1925

Figura 69




László Moholy-Nagy, *Bauhausbucher 11*. Munique: Albert Langen Verlag, 1927

Figura 70




Willi Ruge, cartaz da exposição *Film und Foto*, 1929

Figura 71



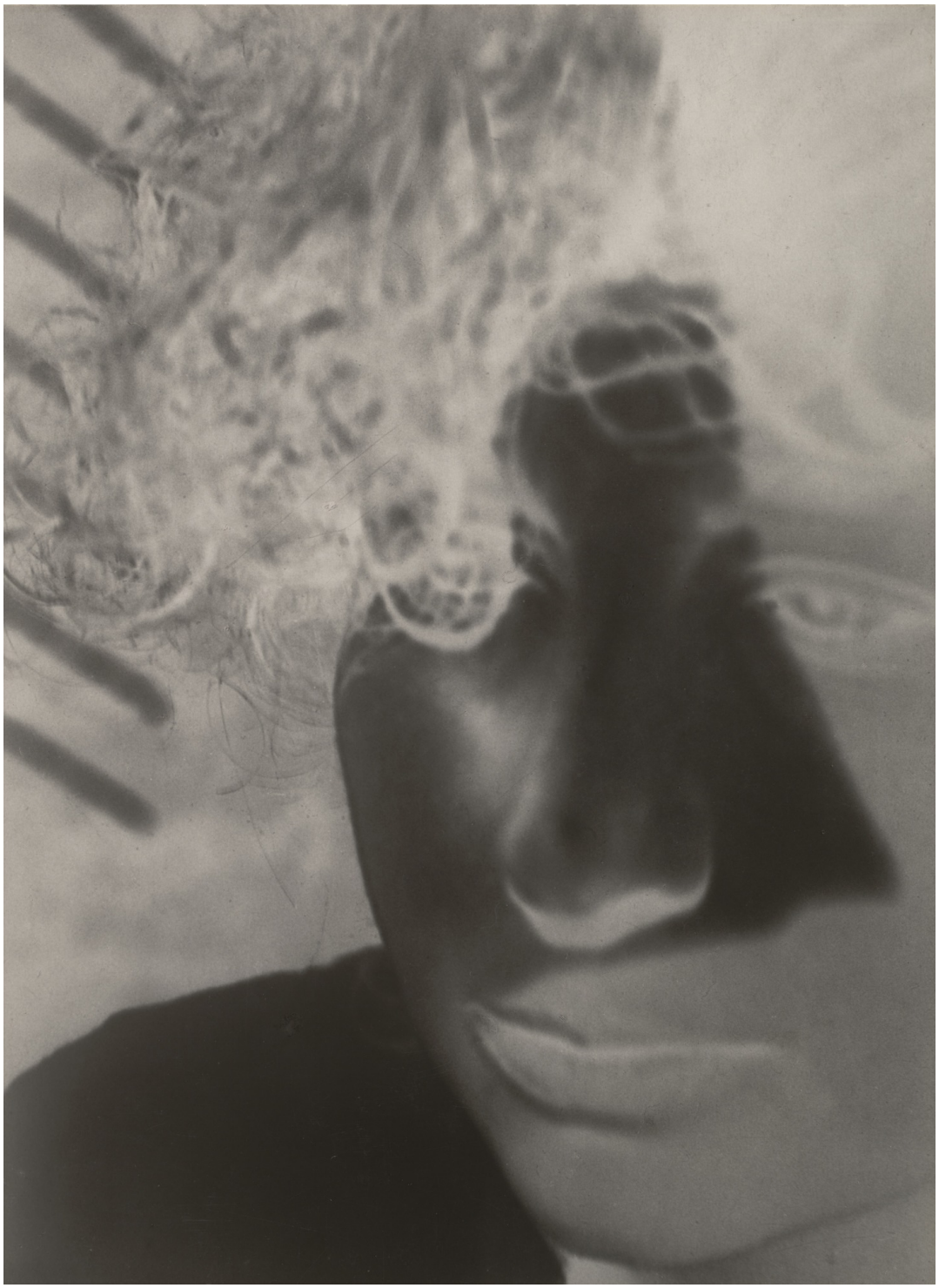

Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!* [*Eis o novo Fotógrafo!*], 1929

Figura 72



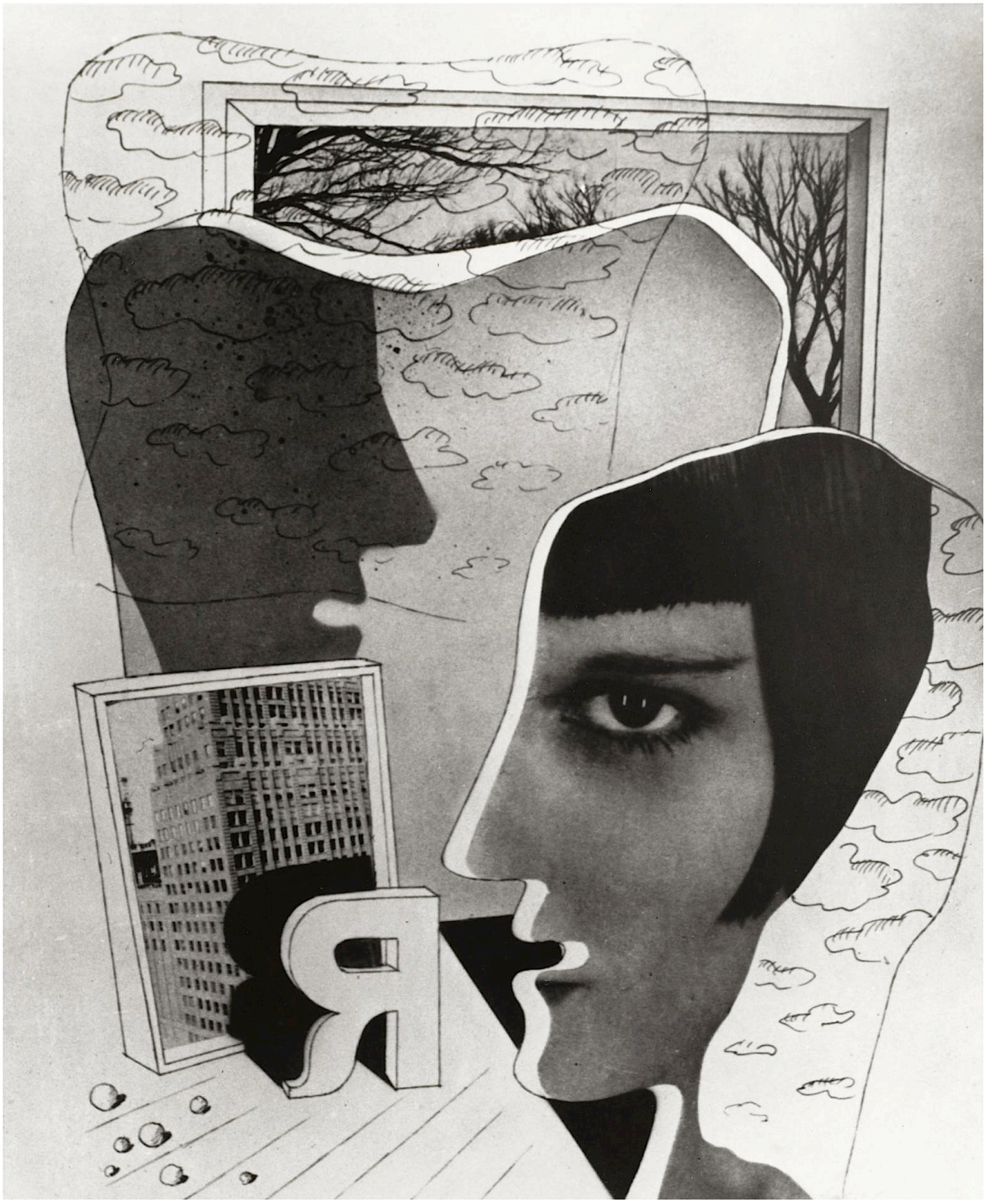
László Moholy-Nagy, *Cabeça*, impressão positiva, c. 1926

Figura 73



László Moholy-Nagy, Cabeça, impressão negativa, c. 1926

Figura 74



Herbert Bayer, *Perfil frontal*, 1929

Figura 75



Herbert Bayer, *A linguagem das cartas*, 1931

Figura 76




Herbert Bayer, *Humanamente impossível*, 1932

Figura 77



Paul Citröen, retrato do portfólio *Alannah*, 1928

Figura 78



Marianne Brandt, *Sem título (com Anna May Wong)*, 1929

Figura 79



Lucia Moholy, *László Moholy-Nagy*, 1925-26

Figura 80



Florence Henri, *Composição de retrato (Margarete Schall)*, 1928

Figura 81



Georg Muche, *Auto-retrato*, 1921-22

Figura 82




René Magritte, *Je ne vois pas la cachée dans la forêt*, fotomontagem para a revista *Revolution Surrealiste*, nº 12, 15 Dezembro 1929

Figura 83



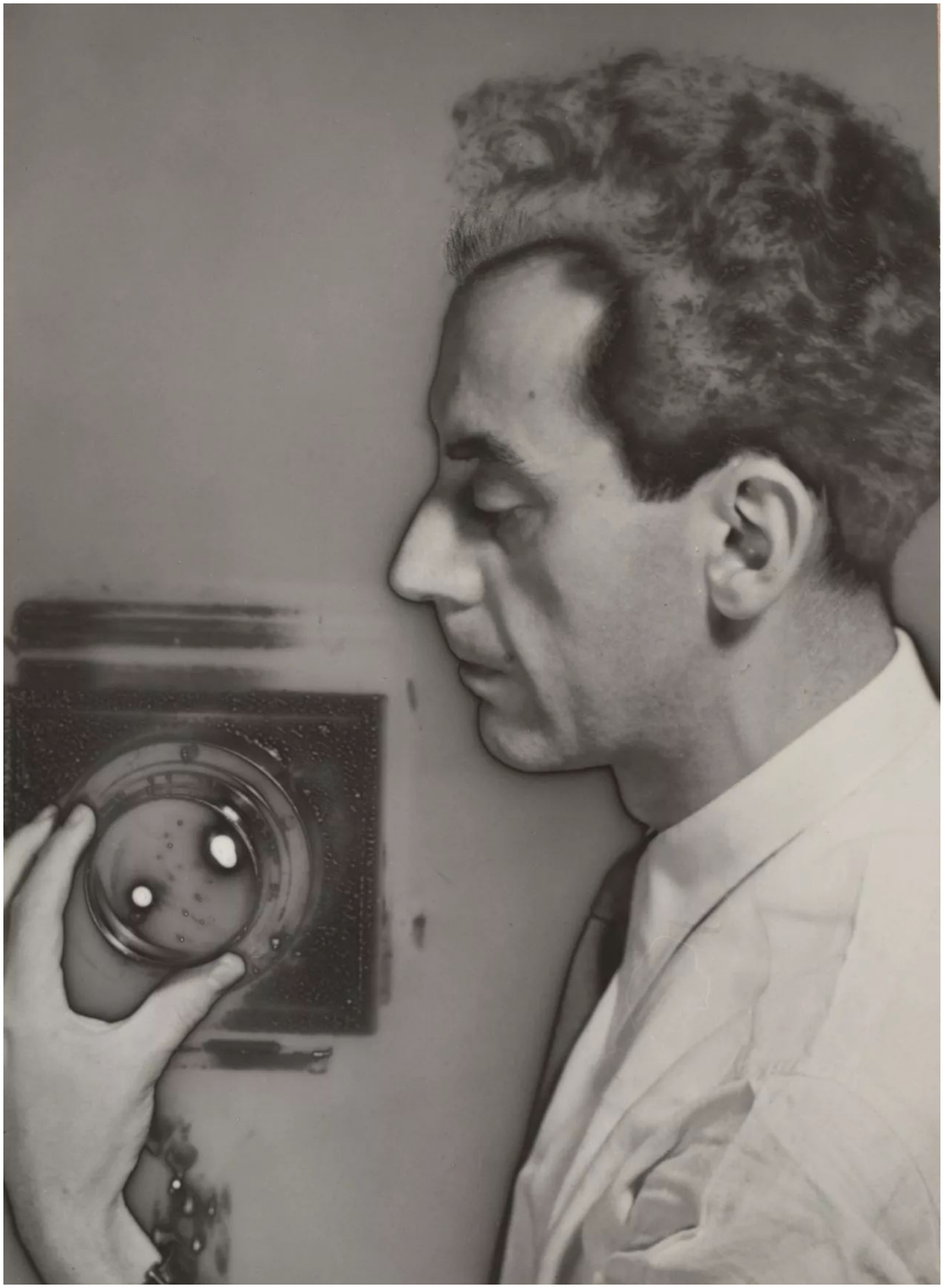
Man Ray, *André Breton*, c. 1930

Figura 84



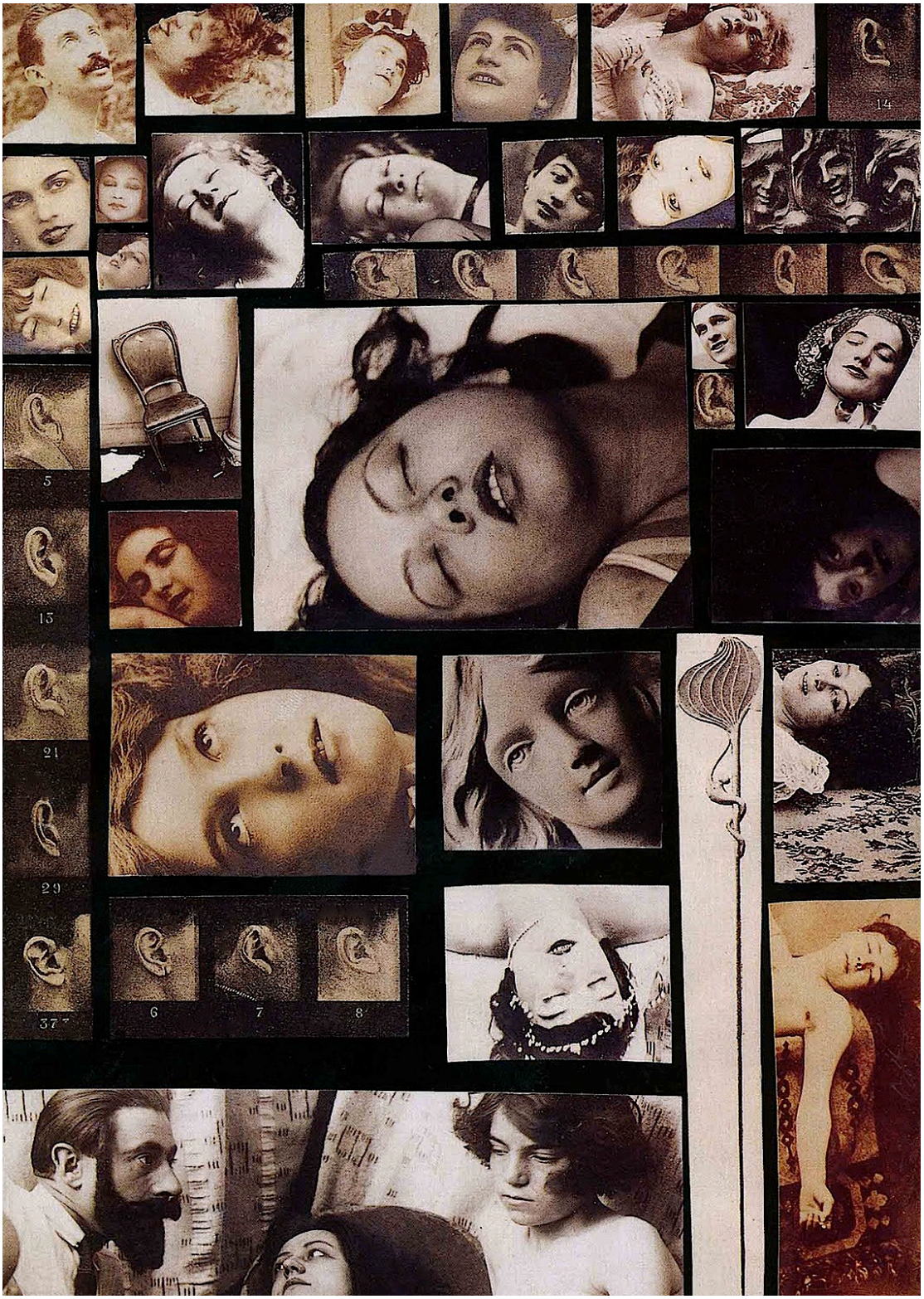

André Breton, *O amo das estrelas*, 1938

Figura 85



Man Ray, *Auto-retrato com uma câmara fotográfica*, 1931

Figura 86



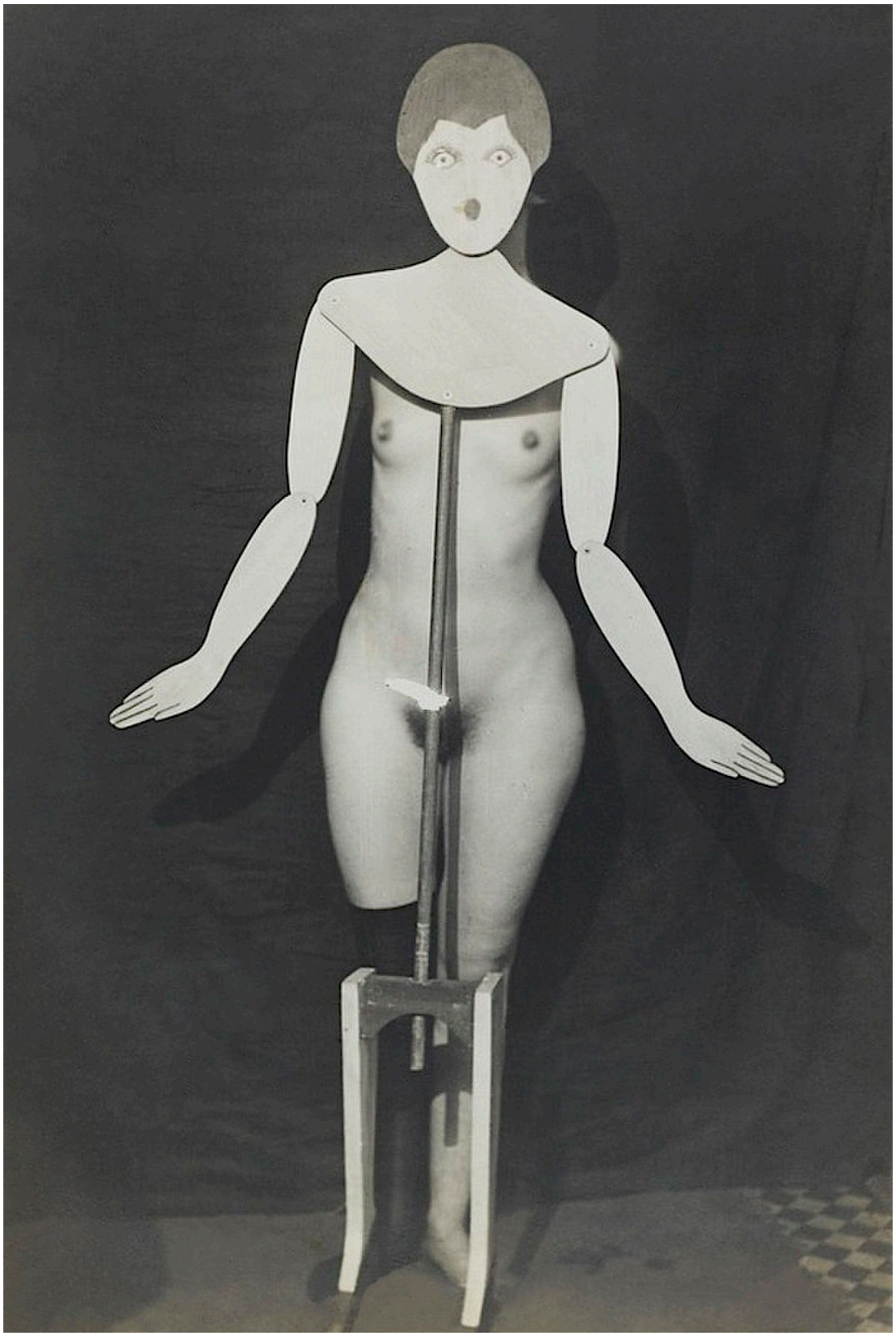

Salvador Dalí, *O fenómeno da êxtase*, 1933

Figura 87



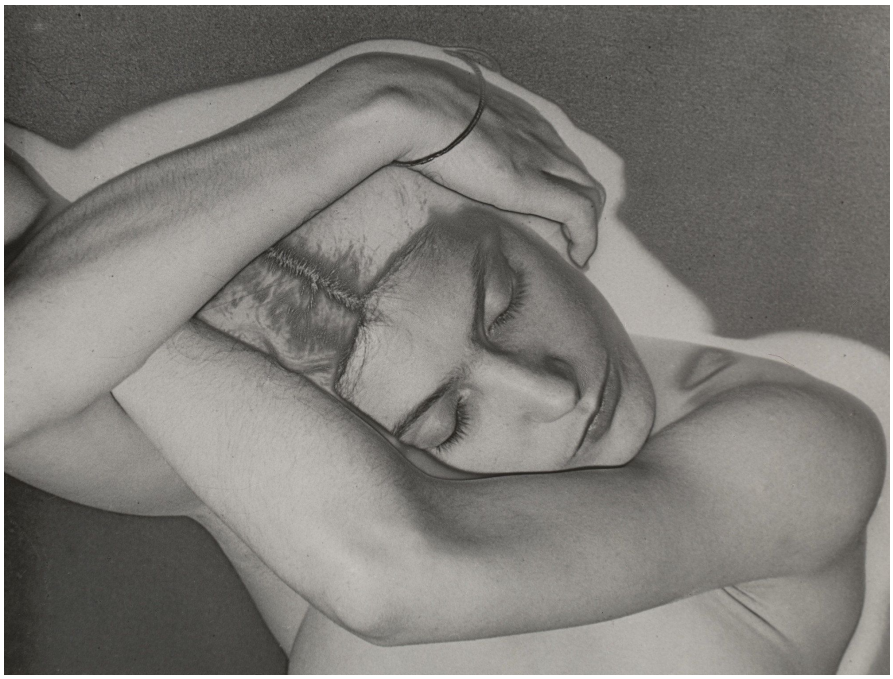
Hans Bellmer, *A boneca*, 1934

Figura 88



Man Ray, *O Cabide*, 1920

Figuras 89 e 90



Man Ray, *Mulher Adormecida*, 1929



Man Ray, *Dora Maar*, 1936

Figura 91



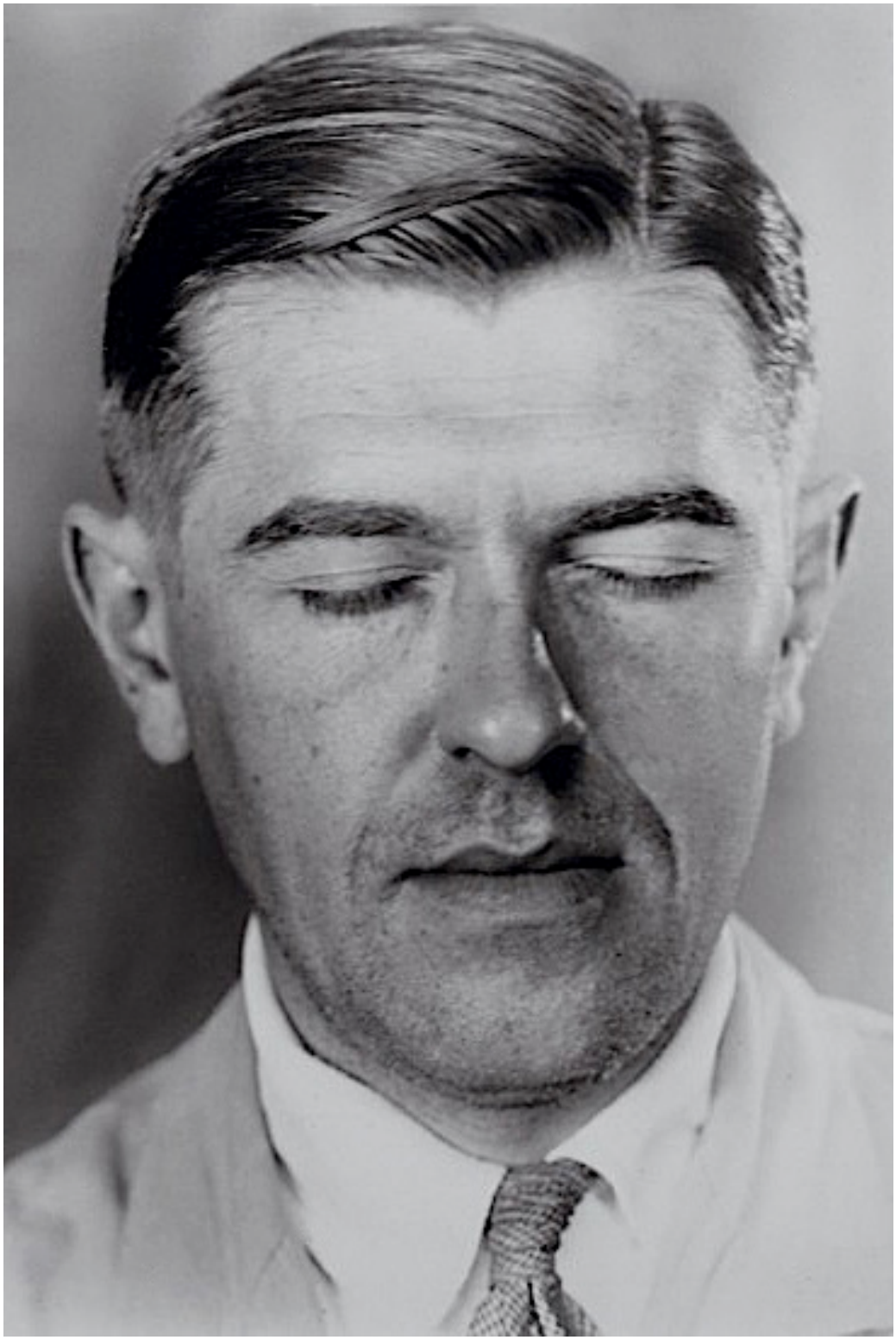
André Kertész, *Distorção* nº 51, 1933

Figura 92



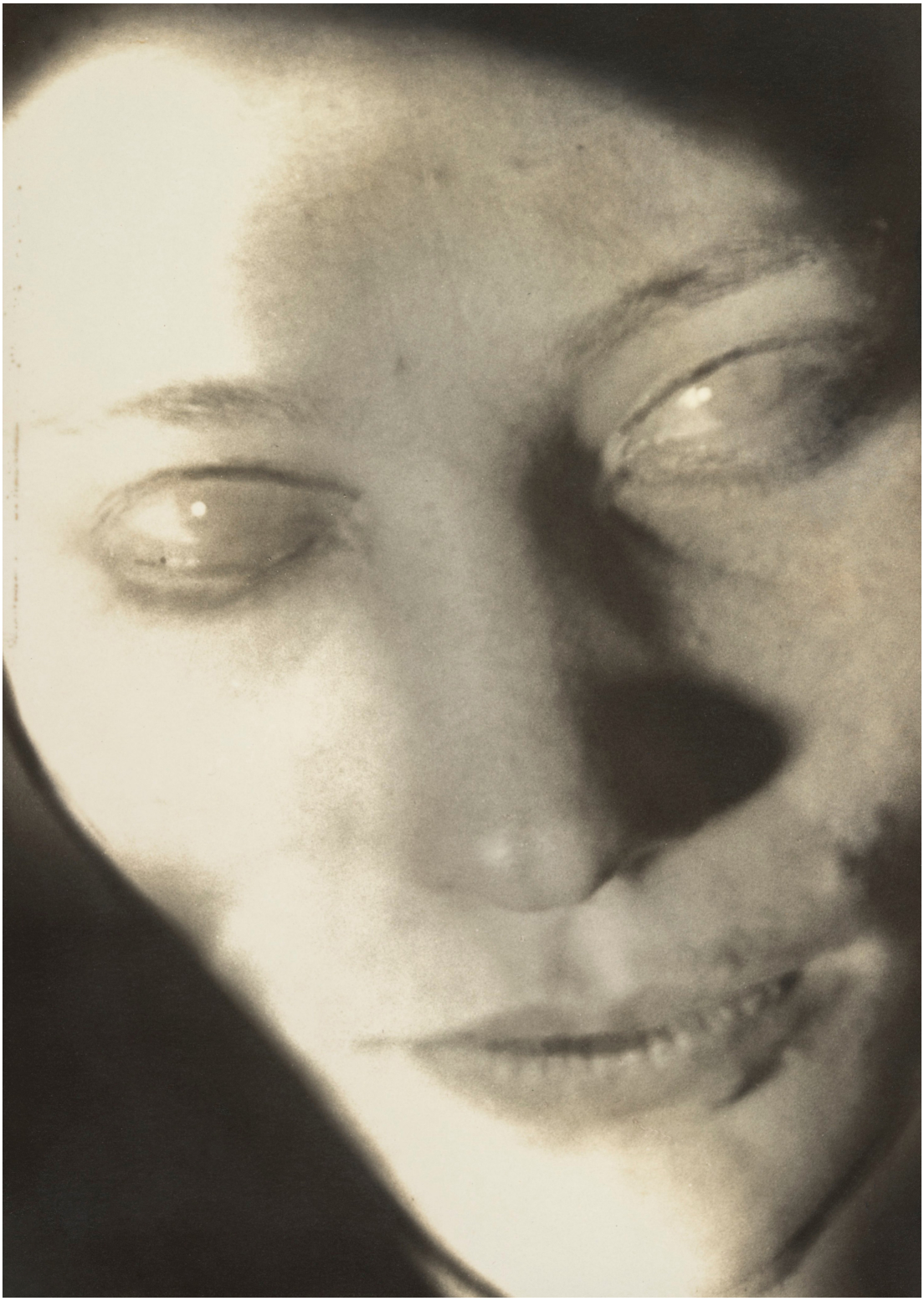
Brassaï, *A madame Bijou, Bar de la Lune*, Paris, 1932

Figura 93



René Magritte, *Sem título*, 1928

Figura 94



Raoul Ubac, *Retrato de uma mulher*, 1933

Figuras 95 e 96

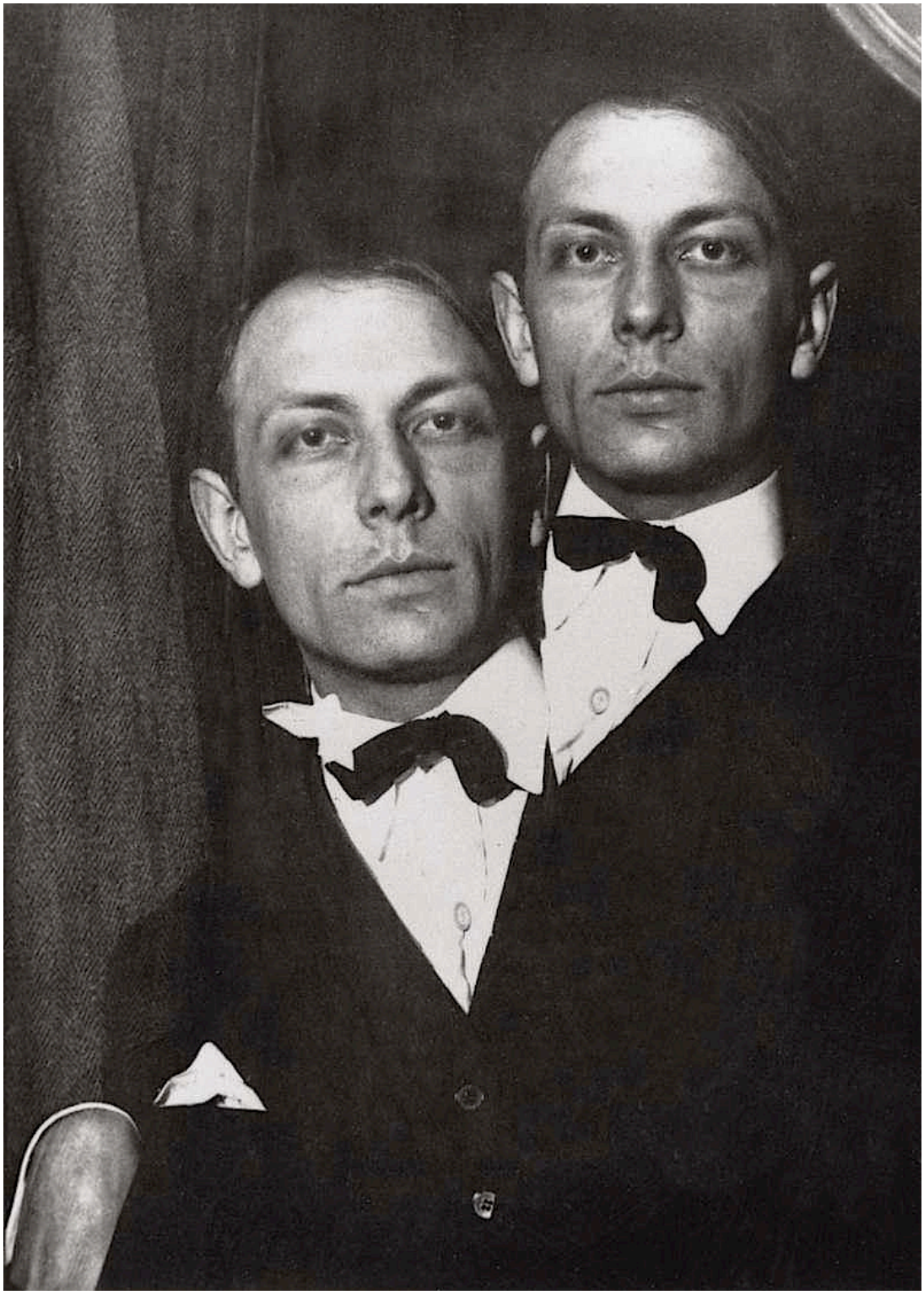


Maurice Tabard, *Solarização nº 1*, 1932



Jacques-André Boiffard, *Máscara de Carnaval*, 1930

Figura 97



Claude Cahun, *Henri Michaux*, 1925

Figura 98




Keith Arnatt, *A Arte como acto de retracção*, 1971

Figuras 99 e 100



Andy Warhol, *Marilyn Laranja*, 1964



Andy Warhol, *Ethel Scull 36 vezes*, 1963

Figura 101




Andy Warhol, *Os treze homens mais procurados*, 1964

Figura 102



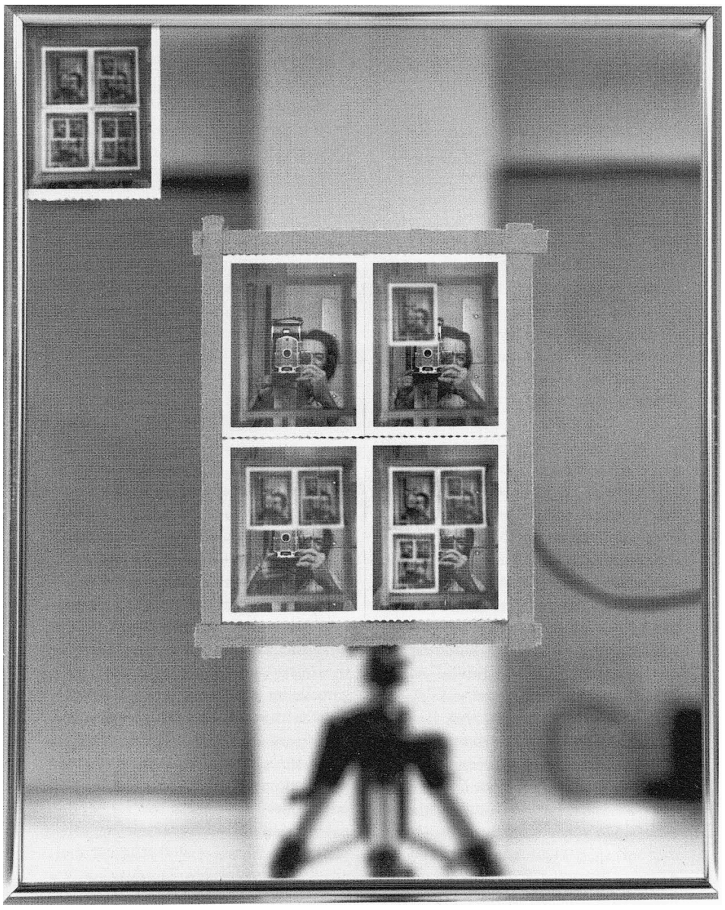
Chuck Close, *Phil*, 1969

Figura 103



Bruce Nauman, *Auto-retrato como uma fonte*, 1966-67

Figura 104

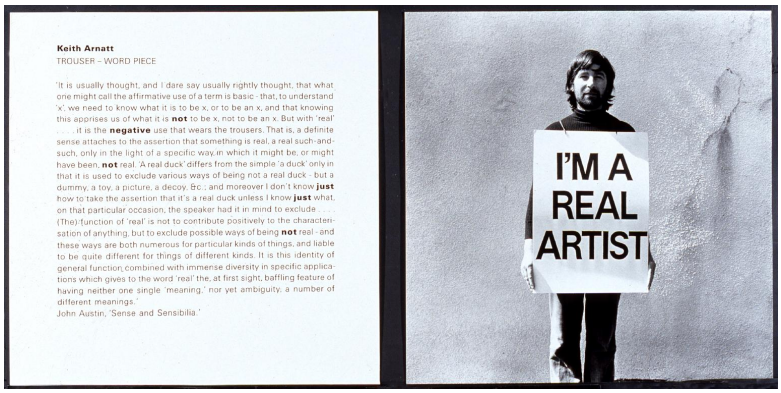


Michael Snow, *Autorização*, 1969

Figuras 105 e 106




Douglas Huebler, *Obra variável nº 44*, 1971



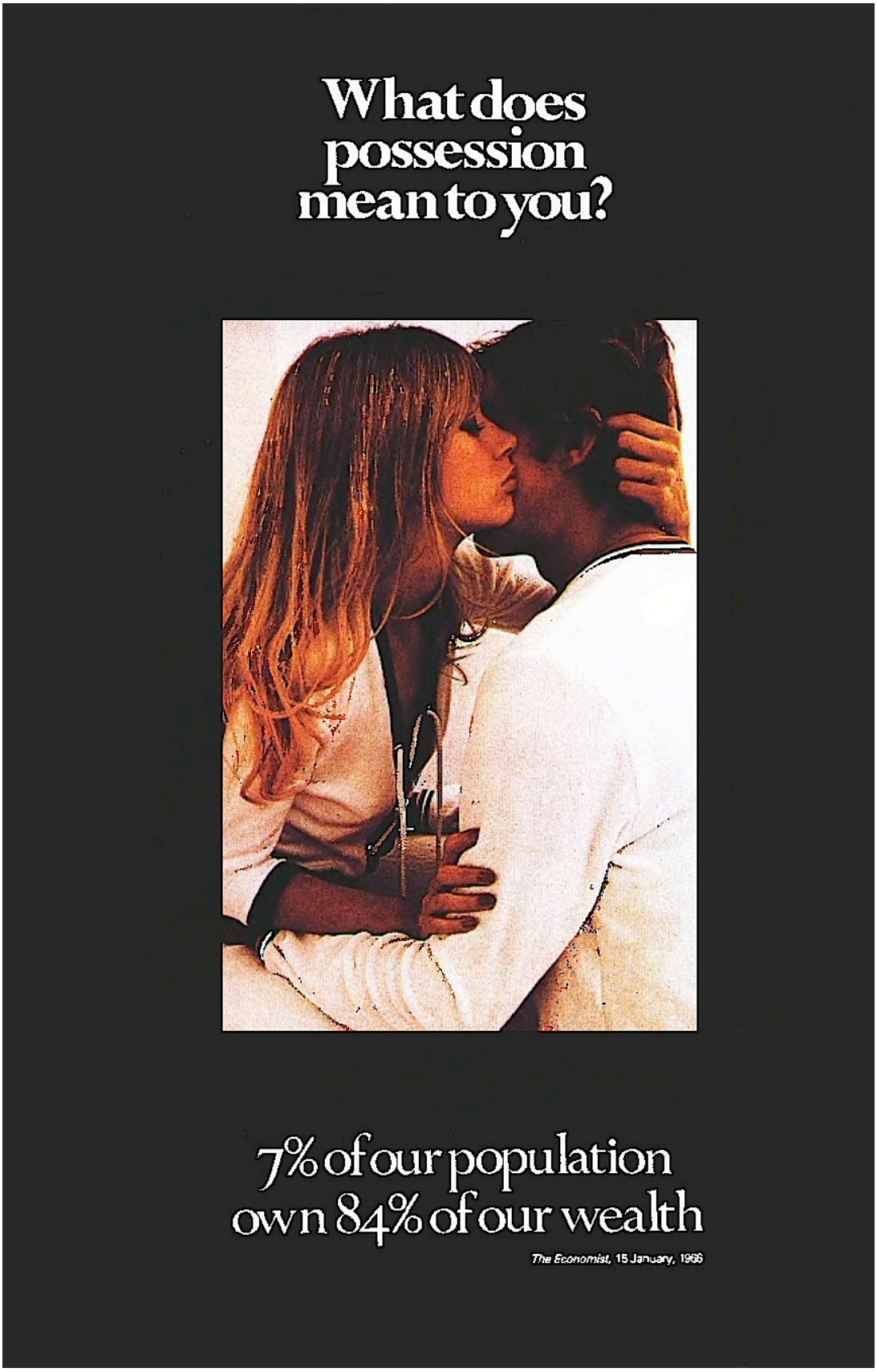

Keith Arnatt, *Trouser-Word Piece*, 1972

Figura 107



Lucas Samaras, *Foto-transformação*, 1973

Figura 108




Victor Burgin, *Posse*, 1976

Figuras 109 e 110



Dieter Appelt, *Mancha no espelho*, 1978



John Stezaker, *O Voyeur*, 1979

Figuras 111 e 113




Jeff Wall, *Boy on TV (from Eviction Struggle)*, 1989



Jeff Wall, *Movie Audience*, 1979

Figura 112



Jeff Wall, *Young Workers*, 1978-83

Figuras 114 e 115



Jeff Wall, *Picture For Woman*, 1979



Jeff Wall, *Double Self-Portrait*, 1979

Figuras 116 e 117



Jeff Wall, *Stereo*, 1980



Jeff Wall, *Woman and Her Doctor*, 1980-81

Figuras 118 e 119

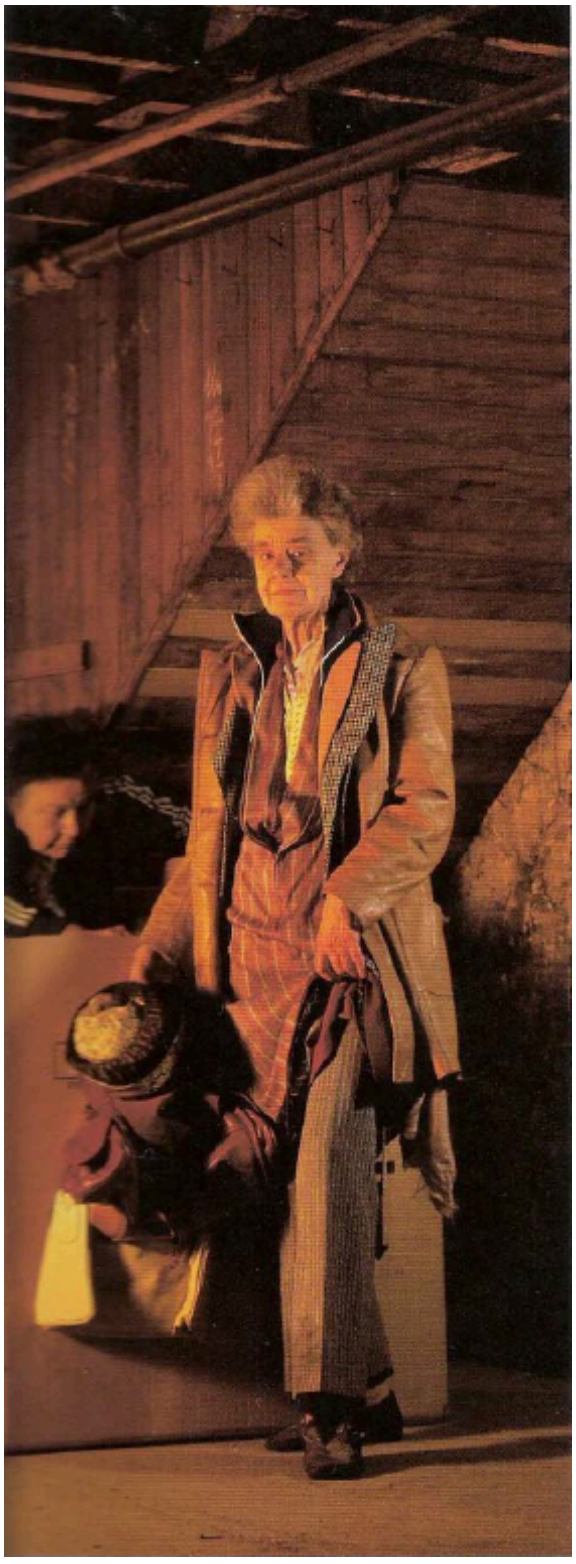


Jeff Wall, *Backpack*, 1981-82



Jeff Wall, *Milk*, 1984

Figura 120



Jeff Wall, *Abundance*, vista parcial, 1985

Figura 121 e 122



Jeff Wall, *The Smoker*, 1986




Jeff Wall, *The Thinker*, 1986

Figuras 123 e 124




Jeff Wall, *The Guitarist*, 1987



Jeff Wall, *The Quarrel*, 1988

Figura 125



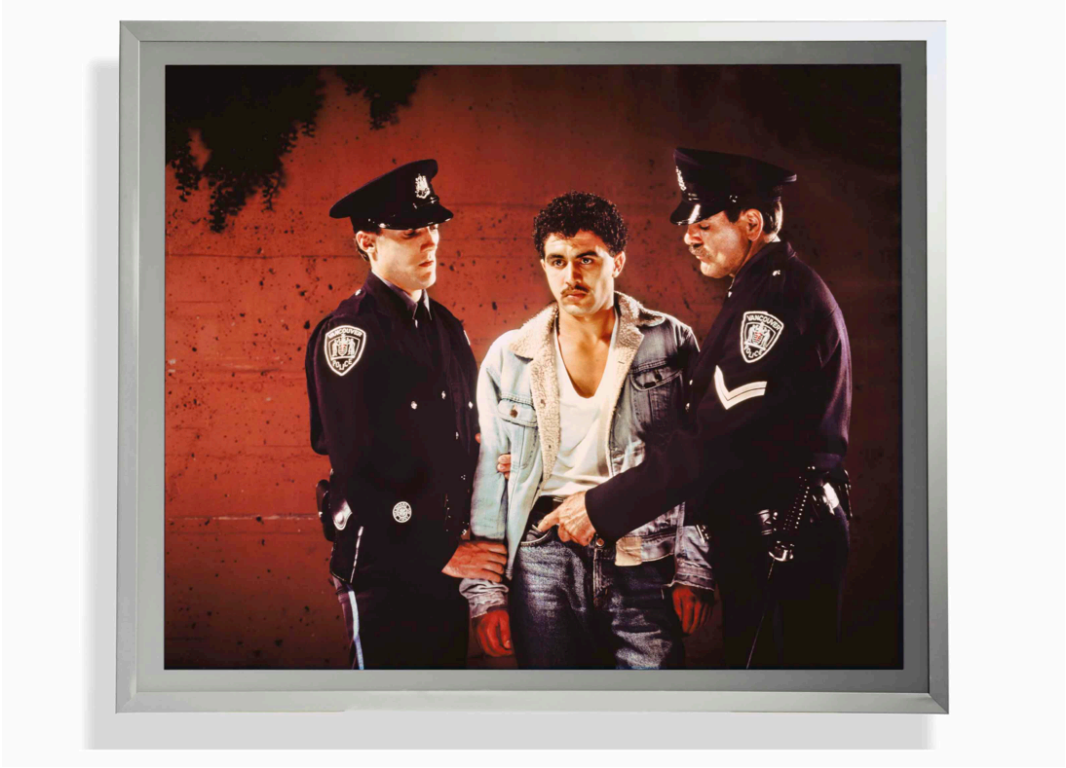
Jeff Wall, *Children*, 1989

Figura 126



Jeff Wall, *The drain*, 1989

Figuras 127 e 128



Jeff Wall, *The Arrest*, 1989



Jeff Wall, *Adrian Walker*, 1992

Figuras 129 e 130



Jeff Wall, *In the Public Garden*, 1993



Jeff Wall, *Insomnia*, 1994

Figuras 131 e 132



Jeff Wall, *Untangling*, 1994




Jeff Wall, *Man in Street*, 1995

Figura 133



Jeff Wall, *Torso*, 1997

Figura 134




Jeff Wall, *Volunteer*, 1996

Figuras 135 e 136



Jeff Wall, *After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue*, 1999-2000



Jeff Wall, *Tattoos and Shadows*, 2000

Figura 137



Jeff Wall, *Young Men Wet with Rain*, 2011

Figuras 138 e 139

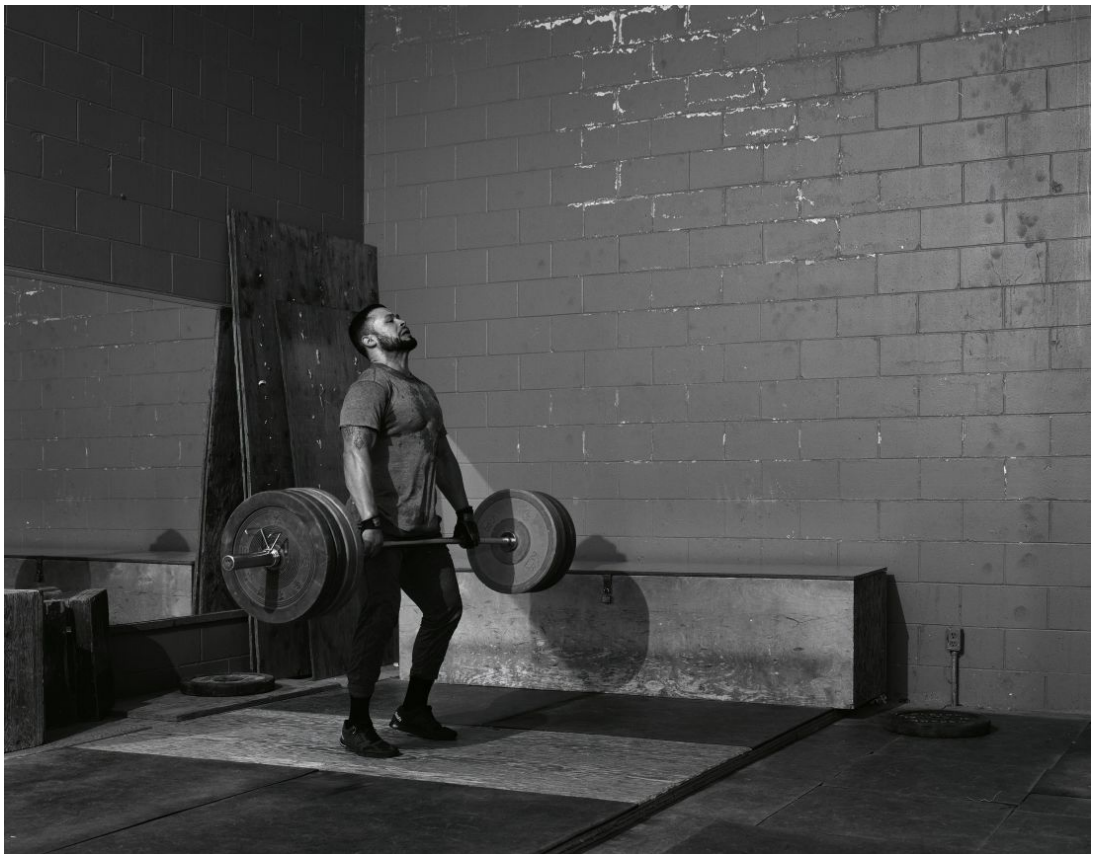


Jeff Wall, *Summer Afternoons*, 2013



Jeff Wall, *Monologue*, 2013

Figura 140



Jeff Wall, *Weightlifter*, 2015

Figuras 141 e 142



Jeff Wall, *Mother of pearl*, 2016



Jeff Wall, *Pair of Interiors*, 2018

Figuras 143 e 144



Philip-Lorca diCorcia, *Marylin; 28 Years Old; Las Vegas, Nevada; $30*, 1990



Philip-Lorca diCorcia, *Mario*, 1981, da série *Family and Friends*

Figuras 145 e 146




Philip-Lorca diCorcia, *Brent Booth; 21 years old; Des Moines, Iowa; $30*, 1991



Philip-Lorca diCorcia, *Roy, "in his twenties", Los Angeles, California, $30*, 1990

Figuras 147 e 148



Philip-Lorca diCorcia, *Eddie Anderson; 21 Years Old; Houston; $20*, 1990




Philip-Lorca diCorcia, *Ralph Smith, 21 years old, Fort Lauderdale, Florida, $25*, 1992

Figuras 149 e 150




Philip-Lorca diCorcia, *New York*, 1993, da série *Streetwork*, 1993-99



Philip-Lorca diCorcia, *Head #4*, 2000

Figuras 151 e 152



Philip-Lorca diCorcia, *Heads*, exposição na galeria Pace/MacGill, 2001



Philip-Lorca diCorcia, *W, September 1997 #9*, 1997, presente na exposição *W*, 1997-2001

Figuras 153 e 154



Philip-Lorca diCorcia, *New York City (Bruce and Ronnie, 1982)*, da série *Storybook Life*, 2003



Philip-Lorca diCorcia, *DeBruce*, 1999, da série *Storybook Life*, 2003

Figura 155



Philip-Lorca diCorcia, *Lucky Thirteen*, 2004

Figuras 156 e 157



Philip-Lorca diCorcia, *W. Everlove; 26 years old; Stockholm; $40*, 1991, série *Thousand*, 2007



Philip-Lorca diCorcia, *W, September 1999, #13*, 1999, série *Eleven*, 1997-2008

Figura 158 e 159



Philip-Lorca diCorcia, *W, March 2000, #3*, 2000, da série *Eleven*, 1997-2008



Philip-Lorca diCorcia, *Lynn and Shirley*, 2008, da série *East of Eden*, 2008-15

Figuras 160 e 161



Philip-Lorca diCorcia, *Abraham*, 2010, da série *East of Eden*, 2008-15



Philip-Lorca diCorcia, *Cain and Abel*, 2013, da série *East of Eden*, 2008-15

Figuras 162 e 163



Philip-Lorca diCorcia, *Genesis*, 2015, da série *East of Eden*, 2008-15

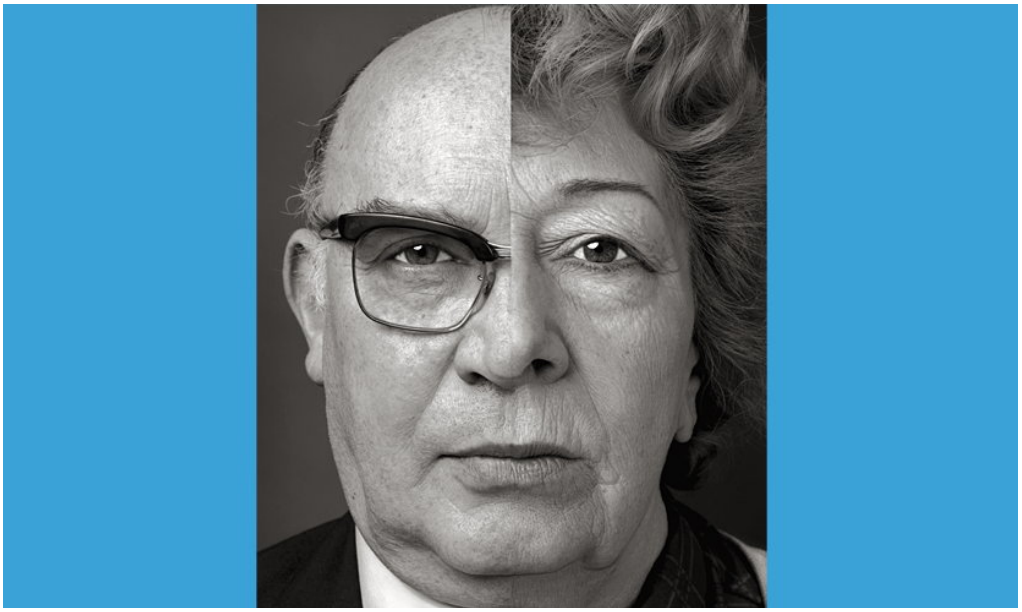


Philip-Lorca diCorcia, *Iolanda*, 2011, da série *East of Eden*, 2008-15

Figuras 164 e 165



Nancy Burson, *Warhead I*, 1982



Pierre Radisic, *Casal 8-5-82*, 1982

Figura 166



Keith Cottingham, *Retratos fictícios*, 1992

Figura 167

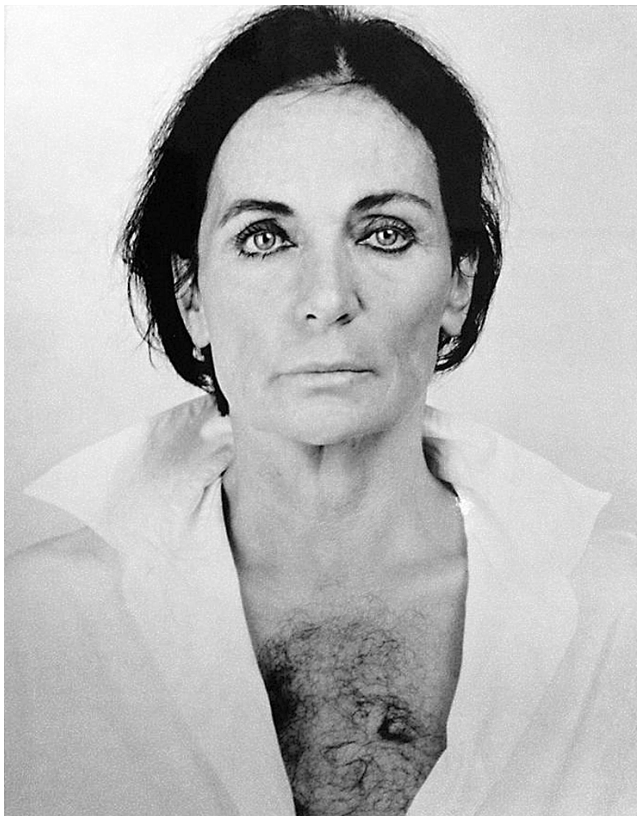



Tibor Kalman, *O que aconteceria se…*, 1993

Figuras 168 e 169



Daniel Lee, *Manimals*, 1993



Michèle Sylvander, *La fautive*, 1995

Figura 170



Aziz + Cucher, *Mary*, 1995