

FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

FOTOGRAFIA E PINTURA:
A ENCENAÇÃO DO PERSONAGEM

LÍGIA CABRAL

2544

MESTRADO EM PINTURA

ORIENTADOR: PROFESSOR AUXILIAR JOSÉ CARLOS PEREIRA

CO-ORIENTADOR: PROFESSORA CATEDRÁTICA ISABEL SABINO

DEZEMBRO DE 2013

Resumo:

A presente dissertação visa o questionamento da progressiva inclusão da encenação do personagem no discurso fotográfico, e o modo como a sua relação com a pintura contribuiu e contribui para este mesmo questionamento. Para tal, irão ser apresentadas, num primeiro capítulo, as duas correntes eminentemente fotográficas, a saber, a Nova Objetividade Alemã e uma outra, mais recente, de natureza interdisciplinar, na qual as possibilidades da encenação são fortemente ampliadas, a partir da relação com o cinema.

Ambas serão apresentadas ainda dentro do primeiro capítulo, através da análise de seis casos artísticos selecionados para esta investigação; todos procuram refletir, de uma maneira muito particular, acerca do problema da representação na linguagem fotográfica, assim como a forma como esta se articula com a Pintura, dentro de outros possíveis territórios, sem perder a sua especificidade.

A Nova Objetividade Alemã surge aqui por intermédio do estudo de algumas singularidades que estruturam os processos artísticos desenvolvidas por artistas como Andreas Gursky, (a Cenografia), Thomas Struth (o Espetador) e Thomas Demand (a Evocação do Personagem). A segunda corrente artística referente à crescente relação com a encenação, e proveniente dos Estados Unidos da América, aposta na capacidade interdisciplinar que a fotografia sempre implicou e, simultaneamente, possibilitou, abrindo vários espaços para a representação, originando o que denomino de um verdadeiro “sentido cinematográfico”; será a partir do estudo de artistas como Jeff Wall, Nan Goldin e Sanches Brothers, que procuraremos justificar o horizonte em que se afirma o imaginário/ realidade desta segunda corrente, através das noções de Acontecimento, de Encenação, de Manifesto sobre o Indivíduo, e de Simulacro, inerentes respetivamente às obras dos artistas citados.

No segundo capítulo serão analisadas algumas propriedades do que podemos considerar ser a ontologia dos valores fotográficos. Neste sentido, será focada a importância do casal Becher na desconstrução da fotografia, a partir do seu valor documental e empírico, mas também no que se refere à escala, e à sua relação com o espectador, construídas sobre uma nova noção de frontalidade, assim como o distanciamento proporcionado pelo discurso artístico na imagem fotográfica, a saber, a encenação para além do teatro e da performance, a qual parece procurar o entendimento de uma natureza única na fotografia, enquanto momento de pose, que encaramos

durante a captação da imagem, e também das novas potencialidades da encenação no contexto fotográfico, e enquanto contexto fotográfico.

No último capítulo, intitulado Encenação do personagem, e em cumprimento do estatuto teórico-prático do Mestrado de Pintura, apresentaremos, enquanto manifestação artística, o resultado da investigação feita acerca do que consideramos poder ser a encenação do personagem. Para lograr tal desiderato, serão apresentadas três imagens fotográficas: uma, referente ao posicionamento da encenação, enquanto estratégia de construção de novas realidades; nessa medida será igualmente exposta a dicotomia entre personagem e *persona*; uma segunda e terceira imagens serão referentes aos discursos situados entre pintura e fotografia, através do eixo assente na relação entre instante e *Vanitas*, a partir do fator temporal nas duas práticas artísticas.

Palavras-chave: Fotografia; Pintura; Encenação; Personagem; Realidade

Zusammenfassung:

Diese Abhandlung zielt auf die Frage nach der wachsender Einschliessung der Inszenierung der Figur in der photographische Sprache, und auf die Art wie ihre Beziehung zur Malerei hat bis heute dazu beigetragen ab. Dafür, werden wir im ersten Kapitel die zwei bevorstehenden photographischen Strömen darstellen, nämlich die Neue Deutsche Objektivität und eine letztere, die man als interdisziplinär bezeichnen könnte, wo die Inszenierungsmöglichkeiten werden sehr stark erweitert, durch ihre Beziehung zum Kino.

Beide werden noch im ersten Kapitel dargestellt durch die Analyse von sechs künstlerischen Fallen die für diese Forschung ausgewählt wurden; in alle diesen Fallen wird versucht, auf sehr persönliche Weise, über das Problem der Darstellung in der photographische Sprache, so wie über die Art wie sich diese mit der Malerei bezieht nachzudenken, so wie mit anderen Felden, ohne dass sie ihre Eigenschaften verliert.

Die Neue Deutsche Objektivität erscheint hier durch die Untersuchung einige Besonderheiten die künstlerischen Verfahren entwickelt durch Künstler wie Andreas Gursky, (Bühnenbild), Thomas Struth (der Zuschauer) und Thomas Demand (die Vergegenwärtigung der Figur). Der zweite künstlerischen Strom der sich auf einem wachsenden Verhältnis zum Inszenierung kennzeichnet kommt aus der USA her, und investiert in der interdisziplinäre Fähigkeit schon immer in Photographie enthalten, die aber auch ermöglichte gleichzeitig die Eröffnung neue Räume für die Darstellung, dabei verursachend was ich eben nenne als ein wahren "kinematographischen Sinn"; aufgrund der Analyse von Künstler wie Jeff Wall, Nan Goldin und Sanches Brothers werden wir die Grenzen des Feldes wo sich ausdrückt die Vorstellungskraft / Wirklichkeit diese zweite Strom versuchen festzusetzen, durch Begriffe wie Ereignis, Inszenierung, Bekundigung auf den Einzelnen, und Verstellung, die unlösbar sind der erwähnten Künstler.

Im zweiten Kapitel werden einige Eigenschaften, die wir betrachten könnten als die Ontologie der photographischen Werte analysiert. In diesen Zusammenhang wird die wichtige Rolle der Paar Becher im Abbau der Photographie hervorgehoben, aufgrund ihrer dokumentarischen und empirischen Wert, aber auch im Bezug auf Skala und ihre Verhältnis zum Zuschauer. Diese werden auf einem neuen Begriff von Frontalität, so wie auf der Entfernung geleistet durch die Kunstsprache in Photobild gebaut, nämlich die Inszenierung jenseits von Theater und Performance, die scheint ein Verständnis für eine einheitliche Natur der Photographie zu suchen, als ein Augenblick der Pose, den wir beim Bildaufnahme ansehen, und auch für die neuen Möglichkeiten des Inszenierens im photographischen Zusammenhang und als photographischen Zusammenhang.

Im letzten Kapitel, "Inszenierung der Figur" genannt, zur Erfüllung der theoretischen und praktischen Bedingungen im Abschluss des Masterstudiums, werden wir, als künstlerische Darstellung, die Ergebnisse der unternommene Forschung zum Thema was die Inszenierung der Figur sein könnte. Um unsere Ziel zu erreichen werden drei photographische Bilder dargestellt: Eine bezieht sich auf die Stellung der Inszenierung als eine Strategie für den Aufbau von neuen Wirklichkeiten; insofern wird auch die Zweiteilung zwischen Figur und *persona*; die zweite und dritte Bilder beziehen sich auf die Reden über Malerei und Photographie durch die Achse die sich auf der Beziehung zwischen Augenblick und *Vanitas* gründet, aufgrund der Zeitfaktor im beiden künstlerischen Tätigkeiten.

Schlüsselwörter: Photographie; Malerei; Inszenierung; Figur; Wirklichkeit.

Agradecimentos:

Um profundo obrigado a todos os que me ajudaram a concretizar esta investigação.

Ao meu sobrinho Ricardo, minha cunhada Paula, minha amiga Rute, todos os que ajudaram nos “bastidores”, e um especial agradecimento à minha querida amiga avó Lúcia, à paixão humana atribuída aos meus personagens, que interpretaram cada papel com toda a honestidade, dando, todos eles, no seu modo original, os seus contributos mais sinceros.

Ao meu grande pai, pois sem ele não poderia concluir esta dissertação, ao meu companheiro Ricardo, ao meu querido irmão Armando, e à minha mais que tudo amiga Rita Castro, que me ajudaram a suplantar as dificuldades ao longo desta jornada.

Aos técnicos de fotografia, Daniel Pinheiro e Ana Cária da FBAUL.

Aos amigos e colegas de Mestrado, Priscila e Edu, pelo companheirismo e pela amizade, e também pelos livros que me trouxeram do Brasil, enriquecendo a bibliografia da minha investigação de forma muito considerável.

Agradeço a todos os professores que se cruzaram no meu caminho, e contribuíram para aprimorar as minhas interpretações imaginárias, particularmente ao professor Manuel Botelho, pelo constante incentivo do meu trabalho, desde a licenciatura.

Muito agradeço também à Co-orientação da Professora Isabel Sabino, pela sua sábia e certa ajuda nos momentos certos, e pela oportunidade de poder usufruir da sua larga experiência, apoio e amizade sinceros, prestados ao longo da minha caminhada artística.

Ao Professor José Carlos Pereira, pela excelente orientação, apoio incondicional, opiniões críticas, e sabedoria transmitida, amizade e dedicação que sempre demonstrou, assim como pela ajuda constante em ultrapassar as dificuldades, e a compreensão dos meus momentos mais difíceis, todas as palavras serão poucas para demonstrar a minha gratidão.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
 CAPÍTULO 1- CENÁRIO, PERSONAGEM E AÇÃO: ESTUDO DE CASOS	10
1.1. ANDREAS GURSKY: A CENOGRRAFIA	13
1.2. THOMAS STRUTH: O ESPETADOR	17
1.3. THOMAS DEMAND: A EVOCAÇÃO DO PERSONAGEM	21
1.4. JEFF WALL: ACONTECIMENTO E ENCENAÇÃO.....	24
1.5. NAN GOLDIN: MANIFESTO SOBRE O INDIVÍDUO	28
1.6. CARLOS & JASON SANCHES: O SIMULACRO	33
 CAPÍTULO 2- ESPECIFICIDADES DA IMAGEM FOTOGRÁFICA	36
2.1. BERND E HILLA BECHER. A FOTOGRAFIA: DE DOCUMENTO A OBJETO.....	36
2.2. A ESCALA	41
2.3. A ENCENAÇÃO: PARA ALÉM DO TEATRO E DA PERFORMANCE	43
 CAPÍTULO 3- A ENCENAÇÃO DO PERSONAGEM	46
3.1 A AVÓLÍGIA	47
3.2 <i>VANITAS</i>	50
 4.CONCLUSÃO.....	53
ÍNDICE DE IMAGENS	55
 BIBLIOGRAFIA	58
LIVROS	58
PERIÓDICOS	62
BIBLIOGRAFIA ELETRÓNICA	62
FILMES	63

Introdução

Remetida desde o seu aparecimento ao silêncio da sua objetividade, a fotografia flutuou dissimulada de documento e auxiliadora nas mais variadas vertentes criativas, identificando e, simultaneamente, autenticando a representação para si própria. Em conformidade com o seu universo formal e conceptual, dá-se o confronto com o real, e na coerência entre facto e ficção a fotografia assimila as diversas práticas artísticas (Pintura, Escultura, Artes Cénicas, entre outras), assim como os cruzamentos e as metalinguagens que essas práticas originaram; porém, num universo de traços, linhas, manchas e outros elementos formais, estabeleceu uma cumplicidade com outros domínios artísticos que a antecederam, não raro subvertendo essa mesma cumplicidade, ganhando paulatinamente uma identidade que a conduziu a uma inevitável autonomia.

A questão que se levanta com a Fotografia parece prender-se com o facto de, quando olhamos para uma imagem fotográfica, não questionarmos a sua veracidade, já que, à partida, se assume que pode ser encenada, ou seja, constituir-se um simulacro, na qual os elementos que a “figuram” nos dão uma certeza - a sua existência é real. Poderá ser essa a aproximação que o espetador tem com a imagem, isto é, a semelhança, o reconhecimento do outro, que resulta numa redução da aura; como consequência desse facto, podemos sentir-nos convidados a participar, porque, quem sabe, reconhecemos o objeto que temos diante de nós, ou pelo menos, parece inevitável uma considerável aderência do referente.

No caso concreto do retrato, e mesmo que possa haver o distanciamento dos retratados, a fotografia não deixará de conquistar também a sua autonomia neste género artístico, contradizendo, de algum modo, a sentença de Diderot de que a pintura demonstraria para o género citado uma vocação mais verdadeira. A atitude dos retratados, ou seja, a pose mais ou menos encenada, tornou-se um dos aspetos fundamentais para a formulação de um discurso artístico no âmbito da fotografia, surgindo várias questões pertinentes como, por exemplo, no campo das emoções, a ideia de verdade, o que acabou por implicar a tarefa de converter em subjetividade a “objetividade” da imagem fotográfica.

Esta foi uma das primeiras questões que coloquei a mim mesma, a partir do momento que decidi a minha incursão pela fotografia, questionando-me permanentemente acerca do que é e o que há para além da realidade fotográfica? Se a imagem fotográfica já é objetiva, ou parece ser, em si, objetiva, como ultrapassar essa objetividade, ou seja, em que contexto, com que propósitos, suportes técnicos e conceptuais; trata-se, na verdade, de saber como ilidir a relativa

aderência dos referentes, e fazer a ponte para um discurso artístico? Como evocar a sua presença, como se torna possível igualar, em estatuto e autonomia, a fotografia à pintura, não esquecendo que, em alguns casos, a especificidade dos dois *media* se esbate, a partir justamente de um estatuto de imagem que aparentemente as aproxima e distancia.

A resposta, a meu ver, está largamente assente na metodologia, o que significa que devemos concentrar-nos nas especificidades da fotografia, a saber, na dimensão do visível (na sua objetividade, na sua importância quanto à sua identificação, significados na nossa memória, entre outros); na dimensão temporal (contemporaneidade social, quotidiano, aparência e semelhança com o realidade); na sua dimensão documental, na qual, e ao contrário da Pintura e da Escultura, não promove um discurso artístico a partir de objetos ou pessoas, mas, sim, a partir de situações e/ou de representações cuja fidelidade ao objeto se esconde e se ilide na sua própria encenação.

Será a partir deste contexto, que procurarei fazer uma abordagem à linguagem fotográfica, recuperando as duas perspetivas que considero terem sido determinantes para a fotografia artística contemporânea: a primeira, apresenta-se intrinsecamente ligada à denominada “Nova objetividade Alemã”, com forte herança dos Becher, particularmente assente nas noções de tipologia e de documento, os quais dão corpo a um novo paradigma na fotografia, que terá desenvolvimento em alguns dos seus discípulos, como veremos; deste modo, o casal Becher apostou no registo de imagens sob uma perspetiva de documento, as quais parecem refletir, num olhar distanciado, uma espécie de inventário, tanto das sociedades contemporâneas, como dos seus vestígios materiais e civilizacionais, reforçando, de modo inequívoco, a dimensão conceptual do seu trabalho artístico. A outra abordagem provém dos Estados Unidos da América, assumindo forte influência do expressionismo abstrato norte-americano, e desenvolveu-se na sequência de uma atitude heterogênea, que incitou à contaminação de vários campos artísticos (as artes plásticas, a literatura, a música, a dança, o teatro, o cinema, a arquitetura, a fotografia, entre outros). Dessa atitude, emergem as novas práticas artísticas que desenvolvem uma relação a partir do corpo e dos seus movimentos, assim como do quotidiano, valorizando, de modo interdisciplinar, uma dimensão preponderantemente individual e autoral, e surge o questionamento acerca de um novo e possível papel da encenação a partir da sua deslocação para a linguagem fotográfica.

Estas duas perspetivas desenvolvidas na e pela fotografia parecem constituir o enunciado do que podemos considerar ser a primeira corrente artística eminentemente fotográfica. De certa

maneira, marca a direção que a imagem fotográfica tomará doravante, partindo do problema da semelhança para a “desconstrução” e, nesse sentido, proponho-me, a partir deste processo, não só rastrear as obras fotográficas dos autores mais significativos, como estabelecer o intercâmbio entre algumas das suas particularidades (que cada artista desenvolve) como objeto de estudo, ensaiando uma aproximação progressiva às questões teóricas, articulando-as com a metodologia prática por mim realizada no âmbito do meu trabalho fotográfico. Neste contexto, será importante compreender os modos como chegam à Fotografia Contemporânea os «códigos visuais»¹, que partem de uma transposição da verosimilhança enquanto «a imitação mais perfeita da realidade»², e se lançaram para um deslocamento empírico por via de uma “autenticidade” que revela a verdade na visão de quem a produz.

Os códigos do princípio da realidade fotográfica parecem transcender os limites do próprio realismo, sobretudo a partir de várias propostas que ora “convocam” aquilo a que vulgarmente chamamos vida ora apostam preponderantemente na prática da plasticidade da imagem, fazendo vários cruzamentos que marcarão, através da criação de novas matrizes para as mensagens visuais, uma posição ideológica para a fotografia.

Cenário, Personagem, Ação: Estudo de casos

A razão que determina a evolução cénica na Fotografia acaba por coincidir com aquela que aconteceu na prática teatral, ou seja, a ultrapassagem da submissão ao texto. A reorientação da imagem fotográfica, para questões de interpretação, deve-se à sua capacidade sincrética, no que se refere às realidades que pode representar. Assim, desenvolve múltiplas possibilidades que conduzem à interpretação cénica, o que lhe permite abordagens complexas, além da possibilidade de se mover de modo a posicionar-se num território de extensão que vai desde a pintura à escultura, passando pelo cinema e pela performance, entre outras práticas artísticas.

Este novo ponto de vista, do qual a fotografia passa a ser olhada, significa que a noção de realismo assume novas configurações, a partir justamente da imagem fotográfica, agindo como cúmplice de novas atitudes artísticas que emergiram na década de 1970; nessa altura, os artistas

¹ Philippe Dubois, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, Campinas, Papirus Editora, 1999, p. 27.

² *Ibid.*.

perceberam que não tinham apenas o instrumento, mas tinham, também, uma nova forma de fazer arte; a sua capacidade objetiva e de imitação passou ao domínio do reconhecimento, isto é, mostrar outros pontos de vista, seja com base em estados emocionais, seja a partir de um enfoque de maior incidência sociológica, admitindo que todas essas “construções” podem erigir-se como um instrumento de interpretação.

Como espaço de representação, a fotografia traz consigo uma série de dispositivos, que vêm do mundo real, daquilo que é captado ao vivo, ou seja, por intermédio das aparências, a imagem fotográfica vai trazer a intensidade do *aqui e agora*, ou da marca do acontecimento — *do isto aconteceu* — de Roland Barthes. Na sua aparente naturalidade, a imagem fotográfica começa por revelar uma possível dimensão ideológica; este deslocamento do exterior para o interior, realizado através de uma encenação cada vez mais complexa, acabará por confundir o espectador, isto é, a fotografia ao evocar (substituir) o verdadeiro pelo falso, o facto pela ficção, o modelo ou a pessoa pelo sujeito ou o personagem, dá origem a um *simulacro de memória coletiva*, como refere Dubois³. Todo este processo parece assentar em diversos pontos de partida, como o reconhecimento da dimensão ontológica da fotografia, como veremos adiante, e o seu carácter multidisciplinar, fruto de convívio com a pintura e com a sua própria teoria. Aliás, talvez seja por esta razão que o pictoralismo haja sido uma lição bem aprendida, já que o que provoca o desvio numa imagem fotográfica é a neutralidade da sua representação, a qual abre para uma variedade e conjugação de mensagens visuais, que ultrapassam o efeito mimético.

A possibilidade de reinventar o conceito de máscara impõe-se de forma articulada, através de uma reformulação das relações entre espaço, personagem e tempo; este último não só manifesta uma íntima relação com o lugar, mas reflete íntima e profundamente o momento da ação; isto é, o corte temporal e o corte espacial, tal como foram teorizados por Dubois⁴, implicam uma expansão aparente do tempo, já que a ação perdura para além daquilo que vemos, constituindo essa extensão do imediatamente visível, aquilo que denomino de “sentido cinematográfico”. Deste modo, a dimensão seleccionada passa a incluir a sua periferia, gerando-se a categoria de «fora de campo»⁵, na qual os jogos de olhar dos personagens são dirigidos para o espaço off do cinema⁶; porém, se no cinema essa categoria é operada de um modo metafórico,

³ Philippe Dubois, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, Campinas, Papirus Editora, 1999, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁶ *Ibid.*.

na fotografia torna-se literal⁷, já que nesta o corte realmente acontece por força do enquadramento que delimita a imagem fotográfica, deixando todo o resto de existir literalmente como presença viva⁸. Segundo uma vez mais Dubois, esse “deslocamento” existente no cinema é impulsionado pelo movimento no próprio espaço cinematográfico, no qual os personagens existem, levando o espectador para além da própria imagem, seguindo de algum modo os seus movimentos de forma imaginária.

Na fotografia, essa expansão acontece a partir do enquadramento pré-determinado pelo artista, isto é, o espaço de representação é igualmente uma cena, na qual os detalhes, a luz, o posicionamento dos intervenientes (quando estes existem), fazem a ação, servindo essa polivalência de referente para os processos imaginários, tanto do autor como do observador. No entanto, todos nós sabemos que a nossa relação com a fotografia tem que ver com “aquilo que já existiu”, isto é, a ausência, a memória, e parece ser esse o efeito que nos une ao objeto, gerando uma espécie de «beleza melancólica»⁹. Por esta razão, a ideia de narrativa como algo “verdadeiro” também toma lugar no registo das imagens, pois para além de indicar uma consciência de identidade, favorece a possibilidade de nos colocar no lugar do outro e, aos poucos, cria um percurso que parecia remetido à sua finalidade lógica de representação do real, reinventando a função social de documento, assente agora na perspetiva autoral.

As obras dos artistas que servem de objeto ao nosso estudo podem constituir o enunciado para uma discussão aberta, já que, na diversidade da sua produção, levantam questões relativas à própria sociedade, assim como ao contexto artístico vigente da fotografia e à forma como esta se relaciona com as várias esferas do humano. Ao desencadear diversas questões e conceitos na imagem fotográfica, os quais normalmente são remetidos a outros *media*, somos levados a repensar a complexidade da operação fotográfica bem como o lugar da sua dimensão poética, de forma a chegar à questão de fundo que pretendo colocar, a saber, a natureza e as possibilidades fotográficas da *encenação do personagem*. Neste domínio, evocam-se, desde logo, algumas problemáticas, levantadas pela própria capacidade e natureza heterogêneas da fotografia, como seja, o papel da encenação, que se presta a novas finalidades para além do teatro e da performance, mas também o papel do cinema, que influenciou a imagem fotográfica a partir de uma ideia de continuidade e de desdobramento do documentário para uma narrativa estática; a

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 181.

⁹ Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 1939, p. 152, apud Philippe Dubois, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, Campinas, Papirus Editora, 1999, p. 248.

própria importância das novas tecnologias e a existência progressiva da imagem manipulada poderá ser pensada e entendida entre o simulacro e a encenação; a elevação do documento/arquivo ao estatuto de objeto, assim como a sua reorientação para uma linguagem do quotidiano, dentro das artes plásticas, empurraram muitas vezes a fotografia para além de certa uma visão metafísica presente na encenação da pintura, fazendo-a convergir frequentemente com uma poética do real.

Muitas destas propostas introduzem pontos de vista de que a imagem fotográfica se apropriou, obrigando o fotógrafo a repensar o modo de fazer imagens; contudo, todos estes valores adquiridos ou transferidos são apenas os ingredientes, sendo que a questão artística dentro da fotografia parece residir no modo e na forma de os colocar em ação. Provavelmente, o que faz com que tudo funcione parece residir na compreensão do seu *modus operandi* e, ao mesmo tempo, na conciliação com a fonte das suas problemáticas e também das suas soluções, em direção à construção daquilo a que vulgarmente chamamos imagem. Antes de proceder à análise destes casos artísticos em particular, cabe dizer que, para além da existência do sujeito, de dispositivos muito elaborados, ou de qualquer outro conceito prévio, todos os fotógrafos estudados perceberam que a “intenção artística” advém, antes de mais nada, da própria plasticidade da imagem fotográfica, a qual conjuga diferentes meios no mesmo espaço cénico, sendo que a sua harmoniosa articulação com as intenções do imaginário provém das lições que, por vezes, advieram da pintura, e das linguagens que dela ramificaram. Re-concetualizar a intenção artística, e a própria plasticidade da imagem, constitui, a meu ver, o preponderante papel que a pintura exerceu sobre a fotografia.

1.1 Andreas Gursky: A questão da cenografia

Marcado pelo magistério e pelo legado dos Becher, Andreas Gursky é um artista cuja obra apresenta uma série de “amontoamentos”, enquanto elemento que responde ao discurso de um mundo globalizado. A perspetiva na obra de Gursky parece assentar numa dimensão sociológica, alusiva às sociedades contemporâneas ocidentais desarmadas pelo consumo, mas, por outro lado, mostra-nos uma visão alargada que congrega o homem e a natureza. A complexidade da sua abordagem visual converte-se numa relação estabelecida com a pintura, a partir da reinterpretação do conceito de paisagem, mostrando, através desse processo, as novas potencialidades da “experiência imóvel” na fotografia de natureza cénica. Ao analisar a obra de Gursky, constatamos que a preocupação espacial é um dos elementos constantes e significativos

no seu percurso artístico; em algumas das suas imagens, a acumulação de pessoas ou objetos, que se nos apresenta, por vezes, de forma ora ordenada ora aleatória, entra em contraponto com uma inequívoca dispersão, e com um aparente desajustamento na escala entre homem e natureza, proposto pelo artista (Fig.1, 2, 3, 4).

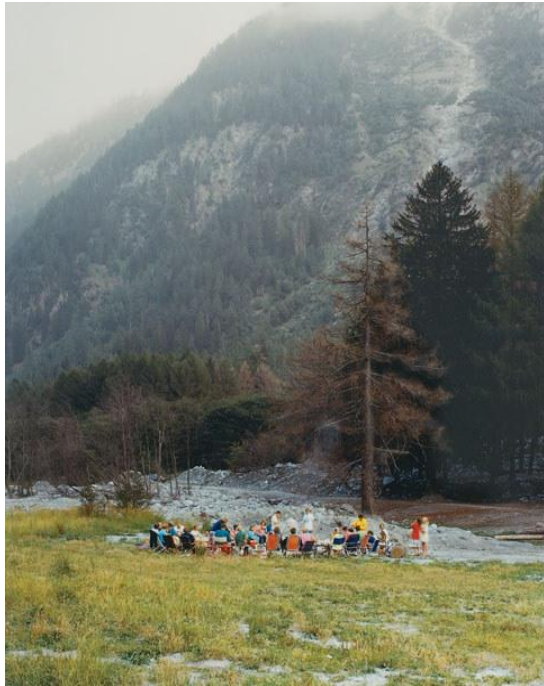


Fig.1. Andreas Gursky – *Maloja*, 1989, impressão processo cromogénico montado com vidro e acrílico, (211,5 x 175,3 cm), Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque, © Andreas Gursky

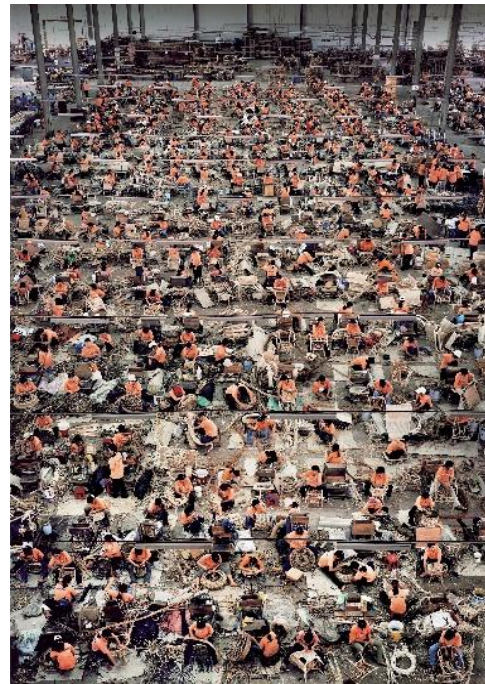


Fig.2. Andreas Gursky – *Nha Trang*, 2004, C-print, (295 x 207 cm), Matthew Marks Gallery, Nova Iorque, © Andreas Gursky



Fig.3 .Andreas Gursky – *Ruhr Valley*, 1989 *Klausen Pass*, 1984, C-print. (174 x 223 cm). Matthew Marks Gallery, Nova Iorque. © Andreas Gursky



Fig.4 .Andreas Gursky – *Klausen Pass*, 1984. C-print. (92 x 81 cm). Matthew Marks Gallery, Nova Iorque, © Andreas Gursky

A emergência de um certo distanciamento faz com possamos olhar a humanidade sob o ponto de vista de quem olha para uma outra espécie, diferente da do espectador, evidenciando aquele distanciamento implícito, por vezes, em quem está meramente a ver as coisas de fora, e por fora, numa longínqua plateia; esse olhar longínquo permite ver o homem na sua totalidade,

sem privilégios — todos e tudo funcionam como um conjunto, aí se vislumbrando a sua relação paredes-meias com a dimensão teatral e a dimensão documental. Na fotografia de Gursky, temos, por um lado, a observação atenta das diversas atividades humanas, e do seu meio circundante, a qual nos remete para a função documental da fotografia, isto é, a sua função de denominação/etiquetamento, apresentando-se como se de um acervo de investigação acerca dos comportamentos da humanidade, e do que a rodeia, se tratasse; por outro, temos presente a dimensão teatral que, igualmente na sua totalidade, evoca a organização do espaço cenográfico entre o homem, a paisagem, e o objeto; essa dinâmica torna-se bastante presente em algumas das suas imagens, em que o artista recorre à sua manipulação digital, e os intervenientes nos dão, muitas vezes, a impressão de uma espécie de coreografia global (Fig. 5).



Fig.5 .Andreas Gursky - *F1 Boxenstopp IV*, 2007, C-print, (88 5/8 x 239 3/8 cm), Matthew Marks Gallery, Nova Iorque, © Andreas Gursky

O entendimento dos elementos cénicos invoca a influência de Brecht na estrutura do teatro épico do distanciamento, no qual o público deveria estar perante a cena, mas não fazer parte dela, de maneira a que se consciencializasse politicamente, evitando-se, dessa forma, a criação de quaisquer ilusões na plateia. Gursky partilha essa mesma intenção na forma de trabalhar as emoções; as suas imagens mostram uma reflexão acerca da existência coletiva, e, como resultado desse processo, apresentam um discurso que reflete uma análise crítica de natureza sociológica. Porém, a visão teatral do mundo em transformação tem diferenças nos dois autores: em Brecht, temos a evidente presença do teatro, a emoção “ao vivo”, diríamos; em Gursky, a emoção passa pelo filtro do aparelho fotográfico, e o distanciamento, para além de ser um elemento presente na sua orientação ideológica, é também ele um distanciamento “físico”.

Contudo, evocar essa presença “arrebatedora”, que o teatro tem, é sublinhar, precisamente, o novo jogo de relações entre a fotografia e a arte contemporânea; interpretar numa imagem

estática é ir além do seu carácter “plano”; neste domínio, e no caso específico de Gursky, vemos que a mediação do seu trabalho para uma extensão poética é feita em consonância com a pintura, a prática que podemos considerar sua homóloga na criação de imagens. Estas imagens parecem refletir, ao mesmo tempo, a reinterpretação da paisagem Romântica de Caspar Friedrich¹⁰, por exemplo, assim como da ideia de sublime¹¹, fixada nas imagens de Gursky, através de uma composição cuidada, que é igualmente característica da geração de artistas em que se inclui; no seu trabalho, vamos encontrar uma depuração da imagem, que visa enfatizar o pormenor com uma qualidade jamais experienciada na fotografia artística, adquirindo, simultaneamente, uma plasticidade que, aliada ao universo cromático, acentuado pela luz, e pela cor, acaba por fazer explodir a imagem numa tensão visual, à semelhança de uma pintura. Sob o ponto de vista da sua captura, a imagem não parece ao alcance do olho humano, como acontece em algumas das características da fotografia aérea, assim como nas paisagens de Claude Lorraine¹², mostrando-nos Gursky, desse modo também, uma imagem de magnitude total. Neste sentido, poderíamos afirmar — O corpo que a fotografia ganha e a sua dimensão pragmática nascem a partir de uma encenação capaz de conjugar as coisas numa visão de “estado puro”, é o que extravasa a experiência do olhar para uma imagem mecanicamente reproduzida e do que dela poderíamos estar à espera; essa dinâmica repercute uma visão igualmente arrebatadora.

1.2 Thomas Struth: A questão do espectador

Thomas Struth desenvolve uma apetência pela dimensão histórica, numa relação entre mundo e humanidade, explorando as potências psicológicas, embora descartando os sentimentos íntimos e pessoais, em favor de uma proximidade entre obra e espectador, reforçando, dessa maneira, a força representativa do duplo olhar, assente no eixo espelho/objeto.

Uma das suas propostas consiste numa série de retratos de família, na qual Struth nos mostra a sua ideia de retrato convertida em *tipologia* familiar (Fig.6, 7, 8, 9); neste caso, o espectador funciona como uma espécie de espelho, no qual ele próprio se vê, mesmo se separado

¹⁰ Martin Hentschel, *Andreas Gursky Werke Works 80-08*, Stockholm, Moderna Museet, 1980-2008, p. 23.

¹¹ Faço referência à *ideia* de sublime e não somente ao sublime, já que a personificação do irrepresentável poderá não ser considerada um dos domínios da fotografia.

¹² Martin Hentschel, *Andreas Gursky Werke Works 80-08*, Stockholm, Moderna Museet, 1980-2008, p. 25.

daquele que está à sua frente, aludindo-se, nessa falsa distância, ao confronto entre ele mesmo, e o seu duplo. Nestes retratos, Thomas Struth opta por não intervir na operação de captação de imagem, deixando os retratados sem intermediários; esta atitude resultou numa espécie de redução *da aura*, a mesma redução que Didi-Huberman refere em relação aos cubos de Tony Smith, ou seja, o objeto colocado perante a sua crueza formal, de maneira a desmitificar a *coisa sagrada*, tal como Donald Judd fez também, a seu modo, ao reduzir o plinto da escultura, colocando-a frente a frente com o observador, levantando o véu da desigualdade entre objeto e espetador. Deste modo, e através da escala das suas fotografias, procura também elevar a constituição documental da fotografia, enquanto álbum de família, conotada com uma referência doméstica, ao estatuto de pintura de história.



Fig. 6. Thomas Struth - *Untitled (New York Family 1)*, New York 2001 C-print (115, 3 x 146 cm), 2005 © Thomas Struth



Fig. 7. Thomas Struth - *The Shimada Family*, Yamaguchi, Japan 1986, C-print, (66,0 x 84,0 cm, emoldurado), 2005 © Thomas Struth



Fig. 8. Thomas Struth - *The Falletti family*, Florence, Italy 2005, 2009, C-print (142 x 183, 2 cm). © Thomas Struth



Fig.9. Thomas Struth - *The Ayvar Family from Lima*, Peru 2005, 2008, C-print (180 x 20 cm), © Thomas Struth

Thomas Struth explora a clivagem existente na aproximação e no afastamento entre a pintura e a fotografia, decorrente da ordem e da desordem provenientes de uma situação dicotômica que ora afeta e fragiliza, ora agita e comove as fronteiras entre os dois *media*. Numa das suas séries fotográficas, esta intenção é observada numa das suas propostas, na qual o artista apresenta, e reflete, acerca do possível sentimento da realidade nos espaços museológicos. A série a que me refiro, intitulada “Museum Photographs”, mostra o percurso que fez por vários museus, (Museu do Prado, Louvre, St Petersburg, etc.); ao fotografar a relação que o visitante tem com a pintura, assente no ato de ver, apresenta uma nova noção de identidade, tanto para a pintura como para o próprio espetador; segundo o próprio artista, este percurso pode ser entendido de várias maneiras; um dos aspetos que ressalta nesta jornada é a relação interdisciplinar que a fotografia tem com a pintura, que resulta na forma como acolhe a perceção da imagem; a pintura aqui já não é um elemento estático, que se resume a um quadro exposto num museu, ela ganha uma nova “planura”, a partir dos contextos adjacentes, passando ela também a ser “fotográfica”, e a conter uma outra dimensão face ao próprio espetador¹³.

Dentro da referida série, as fotografias do Museu do Louvre, e da Academia de Veneza, mostram por intermédio das pessoas/intervenientes/espetadores, como nós, o modo como estabelecemos uma relação contemporânea entre pintura e fotografia, a partir da forma como vemos uma imagem, manifestando, ao mesmo tempo, o reflexo social desta interação dentro do espaço museológico. Ao visionar estas imagens temos a sensação da mesma interpretação impressionista da sociedade parisiense no século XIX, que documentava pessoas em atividades de lazer; esse será, na fotografia e no seu modo contemporâneo, o aspeto ou “ingrediente” sobre o qual me quero debruçar, ou seja, o elemento humano — as pessoas.

Seja como for, para esse desiderato, indagaremos a forma como Struth pretende questionar ele mesmo a leitura das referidas imagens, de maneira a promover por via desse mesmo questionamento uma consciência mais transversal, assim como a sua atuação como elo de ligação entre diferentes territórios (que podem ou não ser artísticos). Esse diálogo só é percecionado a partir de um elemento que faz essa mesma ligação, ou seja, o espetador. Nesta série realizada por Struth, é convocada a ideia de duplo, ou seja, o espetador torna-se o veículo

¹³ THOMAS STRUTH, « Making Time », in *ARTE CAPITAL*. [Online] 25 de 04 de 2007. [Acedido: 10 de 04 de 2013.] em : <http://www.artecapital.net/exposicao-98-thomas-struth-making-time>.

de todo um complexo dispositivo, e discurso artísticos; tal discurso remete para o momento em que nós, espetadores, olhamos as suas imagens, vendo em algumas delas retratadas pessoas que, ao mesmo tempo, contemplam pinturas em espaços museológicos, e, em muitos casos, sem a própria presença física da pintura na imagem fotografada, a qual o gesto e o olhar dos intervenientes acaba por tornar presente. A ideia que transmite é que para além de estar como que a olhar para nós mesmos, reparamos que, na atitude de olhar para uma pintura, somos captados pela sua própria atenção — pelo seu olhar —, ficamos envolvidos na imagem, e mergulhamos juntamente com ela no imaginário, sendo que o nosso corpo, muitas vezes, pode responder de igual forma em relação aquilo que estamos a ver, como é possível constatar nos exemplos das fotografias *Musée du Louvre IV* (Fig. 10) e *Instituto de Arte de Chicago II* (Fig. 11).



Fig.10. Thomas Struth - *Musée du Louvre IV*, Paris, 1990, C-print (184 x 217 cm), © Thomas Struth



Fig.11. Thomas Struth - *Instituto de Arte de Chicago II*, 1990, Chicago C-print (184 x 219 cm), © Thomas Struth

Neste contexto, é possível colocar a questão: quem são os personagens nas imagens de Struth? As figuras mitológicas, imaginárias, e históricas, que estão presentes nas pinturas dos museus?! — ou as pessoas que olham para elas, e parecem adotar uma pose, ainda que provavelmente de forma inconsciente, muito semelhante ao que estão a ver?! Dessa maneira, acaba por ser dada uma certa continuidade àquilo que “nós” estamos a ver, e se apresenta, no seu conjunto, como a totalidade da imagem fotográfica. Será essa a relação de que Struth fala nestas imagens? — do elo que existe entre a pintura e a fotografia, isto é, ao mesmo tempo que a perspetiva documental da fotografia nos retrata a nós, como espetadores, nas suas potências sociais, por outro lado, a observação dessa interação, presente no ato de ver (neste caso uma pintura, que também é uma imagem) acaba por torná-la desencadeadora de uma ação inacabável

entre o ver e o ser visto; como sequência, o reflexo dessa ação, imobilizada numa imagem fotográfica, provoca um efeito-espelho entre nós mesmos, os espetadores, a pintura e a fotografia! A interação dos três elementos juntos numa mesma imagem pressupõe a acção mediadora do espectador.

1.3 Thomas Demand: A evocação do personagem

Thomas Demand, ao invés de explorar o sentido de tipologia, e dentro de um processo que revela a sua inclusão no campo expandido do escultórico, vai antes reconhecer o «olhar transformador»¹⁴, orientado pelos Becher; no caso de Demand é a fotografia que “acontece” através da escultura. Com a formação de escultor, Demand vai recriar cenários em papel, minuciosamente elaborados até ao mínimo detalhe; o artista projeta uma visão muito peculiar face aos acontecimentos históricos e sociais, explorando o estatuto de imagem que nos chega através dos meios de comunicação, e apresenta a sua própria referência à percepção de realidade despegada do original. Nesta atitude, invoca uma das características fundamentais no que respeita aos domínios da representação, dentro do território da fotografia, da qual fazem parte tanto a encenação como a manipulação da imagem, apresentando-se como o paradoxo de uma ideia de verdade assente na relação entre facto e ficção, original e cópia.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos o que nos olha*, Porto, Dafne Editora, 2011, p. 168.



Fig.12. Thomas Demand - *Bathroom*, 1997
C-Print (160.0 × 122.0 cm) Taka Ishii
Gallery, Berlin London, SchippeBerlin,
Matthew Marks Gallery, © Thomas Demand

Uma das suas fotografias, intitulada «Bathroom» (Fig. 12), retrata a reprodução parcial de uma banheira, em que um polícia britânico foi encontrado morto em circunstâncias desconhecidas num hotel em Genebra. Segundo Michael Fried, Demand escolhe imagens mediáticas, provenientes de notícias de jornais ou da *internet*, e da sequente investigação realizada pelo artista, a fim de descortinar a sua origem quer jornalística (referente às circunstâncias em que ocorreu determinado facto), quer relativa ao próprio local do acontecimento, o qual fotografa exaustivamente, sempre que seja possível¹⁵. Na aparente frieza e banalidade com que constrói os seus espaços, Demand joga de forma subtil, seja na construção de certo “apelo sensível” seja na desmaterialização da presença humana, e no registo depurado da realidade, inscrevendo na fotografia uma noção de violência gratuita, fundada na “pseudo-publicidade” com que diariamente somos confrontados; o seu trabalho parece questionar a atitude apática em que progressivamente vamos caindo, alertando para uma crescente alienação e

¹⁵Michael Fried, *Why Photography Matters Art as Never Before*, New Haven and London, Yale University Press, 2008, p. 263.

ou paralisação das consciências, como consequência de um mundo globalizado e tendencialmente inerte pelas diversas e, por vezes, excessivas variantes comunicacionais:

Vivemos desta maneira ao abrigo dos signos e na recusa do real. Segurança miraculosa: ao contemplarmos as imagens do mundo, quem distinguirá esta irrupção da realidade do prazer profundo de nela não participar. A imagem, o signo, a mensagem tudo o que «consumimos», é a própria tranquilidade selada pela distância ao mundo e que ilude, mais do que compromete, a alusão violenta ao real.¹⁶

Demand procura um processo de “cristalização”, por via da fotografia, através da depuração da imagem, conseguida através de uma ténue presença cromática, sem logótipos, ou marcas de publicidade, as quais, segundo o artista, desviam a nossa atenção, constituindo uma das consequências de uma sociedade manipulada por imagens, e que pode ter como resultado a referida «recusa do real»¹⁷. Deste modo, Demand procede à tentativa de exaltar no espetador uma consciência da realidade, através da eliminação do ruído da imagem, mostrando apenas o que considera ser o essencial do acontecimento. Esta forma “mais limpa” e distanciada de apresentar imagens, parece abrir espaço à imaginação do espetador, quando confrontado com factos reais, provocando um certo confronto com a história. Ao deixar as imagens com vestígios da “presença”, convida à reconstrução do seu aparato narrativo, como no caso referido da morte do polícia em Genebra; a partir do *close up* realizado sobre a banheira, o resto do quarto de hotel e a própria figura do polícia, assim como outros detalhes que rapidamente se desvanecem no acontecimento, vão ser recriados a partir da imagem parcial de uma banheira/casa de banho reconstruída em papel. Com base no seu “protótipo da realidade”, emerge do observador uma interpretação instantânea; como resultado, parece existir uma espécie de desejo de aparição, determinado por uma lógica do desaparecimento, algo tão frequente e característico da fotografia. Porém, a própria atitude do olhar implica um pensamento, é nesse jogo de procurar ver o que está ausente, que surge, então, uma ideia de polícia, uma ideia de morte, uma ideia de homem morto numa banheira.

¹⁶ Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 26.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

Com essa subtileza, a fotografia de Demand acaba por ir mais longe do que qualquer imagem mediática; a desmaterialização da presença humana dá lugar à narrativa, e com ela surgem novas imagens, a partir daquela que está à nossa frente, assistindo-se à reposição de uma figura que surge na iminência da materialização de uma história pré-existente; a ideia de lugar, que o artista transcreve em imagens, serve de referência para que o observador possa fazer essa mesma ligação; ao encarar esse processo, de imagem/ narrativa, Demand preenche um espaço que ele próprio materializou, procurando neste reenquadramento, e na sua própria reinterpretação do espaço do acontecimento, a evocação de um personagem.

1.4 Jeff Wall: Acontecimento e encenação

A diferença entre acontecimento e encenação reside no facto do primeiro se apresentar como o resultado de um momento preparado (acontecimento), e a segunda (encenação) surgir como a preparação de um momento; enquanto um pode eventualmente servir «hábitos de consumo»¹⁸, a outra pode ser entendida como uma manobra subtil, numa espécie de «colmatação ideológica», tal como é concebida por Pravis¹⁹, ou seja, como forma de entendimento face àquilo que não conhecemos. No entanto, para haver acontecimento, não deixa de ser necessário igualmente um processo de encenação; porém, e uma vez mais, a diferença reside no seguinte: se o acontecimento pode ser considerado como algo encenado ou preparado para um determinado momento específico, já a encenação pode ser entendida como uma das suas variantes, isto é, como a preparação do acontecimento. Muitas vezes, o acontecimento é confundido com o facto, mas os factos são entendidos na ordem da realidade e os acontecimentos que se querem assemelhar a factos são eventos, como nos diz Hans Belting²⁰; no meu entender, os acontecimentos poderão ser colocados na categoria de representações e/ou reinterpretações de situações.

Uma coisa é acontecimento, outra, é situação; Jeff Wall prepara acontecimentos para reinterpretar situações, ou momentos de ação. É precisamente a este novo enquadramento que a encenação se encontra submetida; o domínio da sua atuação na fotografia é desmultiplicado em contextos representativos, sendo que, trabalhar num campo na ordem do instante, e de momentos

¹⁸ Hans Belting, *A verdadeira Imagem*, Porto, Dafne Editora, 2011, p. 22.

¹⁹ Patrice Pravis, *A Encenação Contemporânea, Origens, Tendências, Perspectivas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2010, p. 370.

²⁰ Hans Belting, *A verdadeira Imagem*, Porto, Dafne Editora, 2011, p. 22.

passageiros (ação), é uma das perspectivas que nasce a partir descolagem da encenação para a performance, a partir de processos de representação, em que esta «implica actividades e tarefas vivas»²¹. Estes reenquadramentos, com que se depara a encenação, constituem a nova voz do teatro que se estende do cinema, à performance, e chega à fotografia. É com base nessa noção de “múltipla identidade”, que vamos encontrar a encenação e a fotografia na experiência visual na obra de Jeff Wall. A capacidade multidisciplinar de Jeff Wall em conjugar cinema, pintura, teatro, literatura, entre outros interesses, provém não só da sua formação e vivência artísticas, mas também do seu trabalho no âmbito do reconhecimento que tanto a fotografia como a encenação podem ser encaradas como elo de ligação para a interpretação de “momentos”. Contudo, Jeff Wall percebeu que a fotografia, com todas as suas potencialidades, deveria de ir mais além do seu silêncio e da imobilidade do real; percebeu, afinal, que a magnitude da imagem vale não só pelo seu conteúdo, mas também pelo seu estatuto de objeto, isto é, de coisa única. Quando o artista cria as caixas de luz de grandes dimensões para colocar as suas fotografias, estas proporcionaram às suas imagens, e à fotografia em si (visto que o seu trabalho acabou por influenciar uma geração de artistas), a monumentalidade que precisava, a mesma monumentalidade que possuía a escultura, o cinema e a própria pintura. Com base nesta conceção, a fotografia toma outro sentido; tal como o casal Becher, Jeff Wall entendeu e revelou, de algum modo, a dimensão ontológica da fotografia, demonstrando, simultaneamente, que a sua flexibilidade é o ponto de partida para a construção e desconstrução de inúmeras possibilidades, nelas se implicando a experiência da relação com outras práticas artísticas.

O discurso ideológico da fotografia implica o levantamento, em cada momento de realização de uma obra fotográfica, daquilo que esta poderá retirar das outras práticas artísticas, compreendendo os seus territórios de investigação, e de atuação. Como exemplo, apresentam-se imagens como *Mimic* (Fig. 13), *A view from the apartment* (Fig. 14), *A Sudden Gust of Win* (Fig. 15), ou *Morning Cleaning* (Fig. 16), que nos mostram, através da encenação de acontecimentos, situações de momentos passageiros, em que as ações que as fotografias apresentam são reconhecidas pelo observador. Essa familiaridade com os gestos retratados, que podem ser da ordem do quotidiano, ou da ordem do que podemos reconhecer enquanto atitudes ou circunstâncias, parecem atestar a uma suposta “autenticidade” inerente e proveniente da fotografia, a qual acaba por ser resultado de elaboradas encenações. No entanto, Jeff Wall não

²¹ Patrice Pravis, *A Encenação Contemporânea, Origens, Tendências, Perspectivas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2010, p. 371.

deixa transparecer nestas imagens o possível exagero mimético, o qual poderia levá-lo a enveredar por um caminho de cariz eminentemente teatral, algo que acaba por evitar, pelo menos de forma direta, já que a linguagem fotográfica não deixa de assimilar, igualmente, a linguagem cinematográfica, seja em termos de ficção, em sentido estrito, seja em termos do cinema documental, mesmo se, no caso deste artista, continua a existir uma considerável polémica acerca da possível presença de uma certa conformidade teatral. No caso deste estudo que apresentamos, procuro concentrar-me na encenação como recurso da linguagem fotográfica, cujo resultado surge muitas vezes de forma subtil, já que penso que é justamente aí que pode residir a harmonia com e na própria fotografia, já que esta tem uma forte tendência para ser vista como “prova“, devido ao seu carácter verosímil, facto que tendencialmente contribui para a sua credibilização como algo factual e verdadeiro. Jeff Wall usa a fotografia como referente, ou seja, a ideia de que algo verosímil acontece, acaba por credibilizar as suas fotografias, aspeto que surge reforçado no seu trabalho, por via da monumentalidade a que recorre, e que lhes imprime, colocando a partir daí questões como a frontalidade, mas, ao mesmo tempo, avulta o distanciamento dos intervenientes, que acaba por ser produzido nas suas fotografias. A sua obra emerge de um questionamento surgido do confronto com a pintura, buscando uma emoção e um impacto equivalentes aos que tradicionalmente são atribuídos à prática pictórica.



Fig.13. Jeff Wall - *Mimic*, 1982, Silver dye bleach transparency in light box, 198 x 228.5 cm, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, © Jeff Wall



Fig.14. Jeff Wall - *A View from an Apartment*, 2004-05, transparency on lightbox, 1670 x 2440 mm © Jeff Wall



Fig.15. Jeff Wall - *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, Silver dye bleach transparency in light box, 229 x 377 cm, Tate, London. and from the National Art Collections Fund, © Jeff Wall



Fig.16. Jeff Wall - *Morning Cleaning*, 1999, Transparency in lightbox (1807 x 3510 mm), Mies van der Rohe Foundation, Barcelona © Jeff Wall

A relação da fotografia com a paisagem, como inclusive acontece com a obra de Poussin²² (entre outros artistas, e referentes), parece ter contribuído para uma progressiva vivência da imagem fotográfica num “sentido cinematográfico”, isto é, a partir da alusão a uma certa desfragmentação, o espectador sente a necessidade imediata de “construir” uma ideia de continuidade, acabando os vários elementos intervenientes na fotografia por se transformarem em personagens, dada a amplitude do suposto realismo da representação.

1.5 Nan Goldin: Manifesto sobre o indivíduo

*As imagens saem-me directamente do estômago e do coração,
não são resultado de uma ideologia qualquer. Depois leio as críticas e se gosto
de alguma frase, uso-a.*
Nan Goldin

Se porventura existe uma palavra que possa caracterizar o percurso artístico de Nan Goldin, essa palavra será a palavra “honestidade”. O encontro desta artista com a fotografia é feito de

²²Jeff Wall, *Jeff Wall-The Complete Edition*, London, Phaidon Press, 2009, p. 26.

forma diferente da que acontecera com os artistas anteriormente apresentados, já que surgira de forma espontânea, e numa altura em que as manifestações artísticas provenientes de todas as variantes se misturavam, convocando novas ideias e propostas. A quebra do fosso entre a arte e a vida, operada pela valorização crescente do *pathos* quotidiano, está na origem da orientação ideológica que acabara por incentivar e fortalecer a luta pelos direitos das minorias, assim como contribui para a reivindicação da liberdade sexual nas décadas de 1960 e de 1970 nos Estados Unidos (com maior expressão na cidade de Nova York), mas também no continente Europeu. Este turbilhão artístico e social acabará por se refletir na visão e no trabalho de Nan Goldin, a partir de um relato fotográfico realizado na primeira pessoa. As suas imagens são construídas a partir de uma perspetiva da existência individual, com base numa conceção de “marca momentânea”, a qual servirá de referência a um conteúdo, neste caso, de cariz autobiográfico. À semelhança do próprio estatuto verosímil da fotografia, Nan Goldin mostra uma ideia de verdade, reinventada a partir das narrativas privadas do álbum de família, do seu diário, ou de numa nova dimensão documental, que pode ser entendida tanto na perspetiva cinematográfica, como também pode ser vista como uma extensão da dimensão sociológica, inerente ao trabalho dos Becher (Fig. 17).



Fig.17. Nan Goldin - *Smokey car*, 1979 New Hampshire, USA, Full size is (500 × 342 pixels), © Nan Goldin



Fig.18. Nan Goldin - *Gotscho Kissing Gilles*, 1993, Paris, France, © Nan Goldin



Fig.19. Nan Goldin - *C putting on her make-up at second tip*, Bangkok Thailand, 1992, Cibachrome print mounted on board, (76.2 cm x 101.6 cm), Matthew Marks Gallery, New York Private collection, London, © Nan Goldin



Fig.20. Nan Goldin - *Yogo in the Mirror*, 1992, Chromogenic print on Kodak-Professional paper (50.5 X 69.7 cm), © Nan Goldin

Este trabalho de Goldin, em que arte e vida se misturam, pode ser igualmente relacionado com uma certa ideia de performance, onde é possível encontrar a autenticidade da experiência vivida. Numa atitude de co-participação com os outros intervenientes, Goldin mostra uma outra visão romântica da vida e do mundo, emergente do quotidiano (Fig. 18), e refletida na delicadeza e complexidade das relações humanas: amor, sexo, doença, droga, alegria, uma série de sentimentos e valores díspares, fixados no olhar e pelo olhar fotográficos, a partir da emoção que caracteriza situações e histórias de vida das pessoas que lhe são próximas. No trabalho desta artista, a questão do indivíduo torna-se central, pois no caso da sua fotografia já não podemos falar em personagens, já que isso implicaria que os retratados assumissem a interpretação de uma ação que lhes era imposta de fora — uma representação — algo cujo limiar muito poucos dos seus trabalhos tocam; porém, a particularidade dessa fronteira, que Nan Goldin não deixa de retratar, assenta justamente na relação entre exterioridade e individualidade, entre rosto e máscara (Fig. 19, 20), pois é nessa transição que a artista opera, quando documenta as atividades de pessoas que lhe são próximas, desde o mundo do travestismo — onde essa fronteira parece ser mais evidente —, o submundo *underground*, as vidas desregradas pelas drogas, pelo sexo e pela violência, mas também o amor e a compaixão pelo próximo. Neste contexto, falamos de uma verdade que se impõe por si mesma: são amigos, companheiros, que se tornaram, em muitos casos, a segunda família de Goldin, que documenta as suas vidas em cenas tocantes do quotidiano, e em que a própria artista toma parte. A humanidade presente nas suas imagens resgata à fotografia a sua capacidade de se colocar como lugar de emoções; se, por um lado, existe no médium fotográfico uma ambiguidade do que pode ser ou parecer verdade, por outro, como acontece no caso de Nan Goldin, avulta um carácter verdadeiro que torna ainda mais

ambígua a fronteira entre o real e a encenação, ultrapassada agora pela instantaneidade dos breves momentos da vida, podendo constituir este um dos fatores que coloca a fotografia no âmbito da sua contemporaneidade, e conseqüente autonomia.

Ainda quanto ao trabalho de Nan Goldin, creio que também estabelece uma relação com a pintura; não o tipo de relação que normalmente se estabelece de âmbito visual e comparativo (embora essa influência esteja presente em algumas das suas imagens), mas, antes, com aquilo que a pintura tem de mais profundo; no caso de Goldin, “o efeito de proximidade” em relação aos intervenientes é o tal desvio que permite construir uma poética do autêntico, refletindo, ao mesmo tempo, um universo onde o sentido de violência que imperava na vida real dos retratados é descrito com um olhar pousado no drama humano. Séculos antes, Caravaggio soube espelhar essa mesma crueldade para as suas telas, através do povo comum, apostando na individualidade dos seus personagens. Ambos se afirmam numa relação em que o mal e o bem emergem como faces da mesma moeda; desta forma, Caravaggio “desmascarava” o estatuto hierático e distante da representação das figuras humanas, dando prioridade à condição humana, tratando as figuras como “pessoas reais”, isto é, aproximando-as da sua existência e humanidade concretas. Os ensinamentos de Caravaggio deixam adivinhar, como num rasto de premonição, a exaltação daquilo que séculos mais tarde viria a ser *o instante fotográfico*²³. Nan Goldin trata esses mesmos retratados, provenientes de um estatuto social menos venerado pela sociedade, com a tal humanidade, a qual parece introduzir a ilusão de passar de um momento para outro, na iminência de uma narrativa momentânea que perpetua o que vai acontecer, precisamente através do instante.

²³ A referência ao instante surge na medida em que este atributo na obra dos dois autores se centra na autenticidade momentânea refletida num gesto, situação, ou episódio, como no caso de Caravaggio, os quais resultam justamente na espontaneidade reconhecida como o instante fotográfico, isto apesar de ser um artista do período Barroco, e evidentemente longe de saber de uma possível existência da fotografia e da sua capacidade de suspensão do tempo, e de captação da realidade que “esbarra” no seu fluxo fugidio. Caravaggio foi reconhecido por criar uma pintura fiel à realidade, o que provocou duras reações nos padrões culturais da altura, pois que, ao mergulhar os personagens na escuridão, conseguia, deste modo, destacar a figura humana, colocando-os num primeiro plano sem profundidade espacial. A pintura, *O Estalajadeiro*, revela algumas das particularidades de Caravaggio, como, por exemplo, a abordagem inovadora do retrato; nesta obra somos particularmente espetadores de uma narrativa como se fosse real, (surgindo até um dos personagens de costas voltadas para o espetador), retratada de uma forma familiar. O jogo de claro-escuro deixava os personagens emergir da penumbra, como se os seus corpos dessem continuidade ao momento perpetuado nas suas telas. A obra, *Beijo de Judas*, atinge uma enorme intensidade lumínica sobre a luz desmaiada dos personagens, e acompanha o dinamismo corporal de toda a cena, revelando o verdadeiro *instante*, quando a figura de Judas denuncia Cristo de forma realista e brutal. A ausência de cenografia reforça o carácter individual das cenas, dando uma abordagem completamente nova ao retrato alusivo ao enquadramento na fotografia. Só mais tarde, com a ideia de *ação congelada*, se fez anunciar na fotografia, permitindo assim à pintura explorar outras fronteiras que posteriormente foram novamente emprestadas à fotografia.

1.6 Carlos & Jason Sanches: Simulacro

Com a obra destes dois artistas, entramos num território que parece emergir através do *instante*; porém, esse instante é apenas uma ilusão: imagens manipuladas, colagens de figuras, que estavam em contextos diferentes, passam a constituir uma nova informação, de forma a consolidar um novo discurso. Estamos perante situações que facilmente reconhecemos, e tomamos por verdadeiras, devido ao seu fortíssimo carácter verosímil, e à retoma de outros enquadramentos da fotografia direccionados para a realidade, com forte influência do fotojornalismo e da reportagem jornalística. Mais do que gerar “acontecimentos”, estamos na presença, com estes artistas, de uma capacidade de uma manobra mimética que pronuncia na perfeição um conteúdo materializado no espaço e no tempo, de forma a deslocar o espetador e a colocá-lo perante uma visão que se confunde, e o confunde, nos limites do que pode ser considerado verdadeiro. Porém, a sua atuação vai colocar os veículos da representação de uma forma paradoxal, pois aquilo que se assume nestas imagens como sendo “representação de ...” reside no facto de serem tomadas e assumidas como atitude conceptual, e, nessa medida, deliberadamente artísticas. Contudo, o seu carácter referencial vem sublinhar os fundamentos da própria credibilidade no território da fotografia. É nesta variável da encenação — de construção de realidades através da fotografia —, que se descreve um dos aspetos mais movediços da imagem fotográfica, de consequências ainda por determinar quanto à sua representação no campo da linguagem artística; por outras palavras, estaremos inequivocamente situados no célebre conceito de simulacro.

Os irmãos Carlos e Sanches são dois jovens artistas sediados no Canadá, onde trabalham num estúdio cedido pelo tio. A admiração pela obra de Jeff Wall é notória no seu percurso; à semelhança do que acontece com o trabalho deste último artista, todas as fotografias dos dois irmãos são planeadas até ao mínimo detalhe, sendo que algumas das imagens que produzem acabam por estender-se para além dos limites da encenação, acabando por confirmar a progressiva diluição da fronteira entre realidade e encenação, fruto da emergência de um mundo manipulado cada vez mais por imagens fotográficas e cinematográficas, elas próprias construídas sobre complexos processos de manipulação conceptual e tecnológica.

Carlos e Jason exploram esta clivagem, com base no carácter movediço em que a fotografia consegue operar, como acontece em alguns dos seus trabalhos, como *Everyday* (Fig. 21) o qual retrata o momento de uma explosão, com a conseqüente e trágica reação humana. Do ponto de

vista de captura da fotografia, esta apresenta-se como se de uma imagem fotojornalística se tratasse, ou de uma sequência fílmica (uma vez que o cinema também é uma presença muito forte na linguagem destes dois artistas, com notória influência de David Lynch); um outro exemplo é *Rescue effort* (Fig. 22), imagem na qual se reproduz o registo de um salvamento de alguém supostamente soterrado: a circunstância em que esta imagem é mostrada levanta várias questões sobre o paradigma da encenação, apesar de sabermos, de antemão, que esta imagem é construída com base numa encenação detalhada, ainda que o seu resultado em nada deixe transparecer essa ação prévia; o efeito real é tão próximo das imagens jornalísticas e televisivas, que consegue ser mais perfeito (ou real, diríamos) do que a própria realidade, gerando-se aqui o que pode ser entendido como simulacro; esta imagem esbarra na fronteira que supostamente dividiria a informação e o território artístico, já que se fosse colocada num contexto diferente, poderia ser apreendida como uma verosímil notícia televisiva ou jornalística.



Fig.21. Carlos & Jason Sanchez - *The Everyday*, C-print (2009 57" x 120" cm), Edition of 3 / 2AP, © Carlos & Jason Sanchez



Fig.22. Carlos & Jason Sanchez - *Rescue Effort* 2006, C-print (42" x 74" cm) Edition of 5, © Carlos & Jason Sanchez



Fig.23. Carlos & Jason Sanchez - *Natural Selection*, 2005, C-print 24" x 96" Edition of 6 / 2AP, © Carlos & Jason Sanchez

Aliás, a obra, intitulada *Natural Selection* (Fig. 23), vai ainda mais longe, quando questionada acerca dos seus processos de construção, já que se trata de uma imagem completamente manipulada digitalmente (não deixando de ser interessante a possível contradição que existe em relação ao título da própria imagem), na qual a capacidade de estender o simulacro dentro de uma linguagem artística levanta a possibilidade e a regência de vários paradigmas da fotografia; desde logo, esta imagem levanta questões acerca da nossa capacidade de distinguir imagens, e à sua capacidade de nos tornar, ou não, sensível a elas; reflete também a aptidão da fotografia em se acomodar a várias possibilidades comunicativas, uma vez que pode atravessar vários territórios, deixando facilmente de ser uma coisa, para ser outra, ou seja, metamorfoseando-se conceptual e plasticamente.

A banalização do instante, como resultado de uma expectativa sociológica, parece ganhar uma outra velocidade, assente na ideia de tempo real, surgindo frequentemente nas fotografias que procuram captar as narrativas quotidianas, desmesuradamente ligadas a um «presente continuum e ampliado, desejo de visibilidade e pânico do esquecimento»²⁴. Este poderá ser um dos paradigmas que nos coloca à mercê das imagens, tornando-nos, de certa forma, escravos da sua condição (pelo menos estamos muito perto disso acontecer). Nesta Fotografia, em particular, o que leva a pensar numa imagem que surge a partir de um instante, ou pelo menos de uma ideia ou encenação prévia, é completamente suplantada pela manipulação de imagem.

²⁴ Cláudia Linhares Sanz, «Quando todos os fatos são fotografáveis: da fotografia do acontecimento às imagens do presente continuum». in *Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: do álbum de família ao blog digital*[1]. [Online] [Acedido: 02 de 12 de 2013], em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/22/04.html>.

Quando essa intenção é levada ao limite, a encenação — enquanto estratégia deliberada e assumida, distinta do real —, parece ser completamente ultrapassada, assumindo os personagens uma postura estereotipada de “pessoas reais”, abrindo a porta para um caminho de contornos pouco claros, pois uma vez que já não se trata de encenação, ou sequer teatralidade, o simulacro deixa assim uma porta aberta para aquilo que nem sequer pode vir a ser entendido como verdadeiro ou falso, facto ou ficção, real ou imaginário, mas antes como “ilusão”. A partir deste ponto, a fotografia corre o risco de se desligar da sua função artística, e posicionar-se numa outra categoria, a saber, a categoria de mediação, o que pode vir a constituir, de algum modo, o calcanhar de Aquiles da fotografia Contemporânea.

2. Especificidades da imagem fotográfica

2.1 Os Becher. A fotografia: de documento a objeto

Não existe problematização séria acerca das especificidades da fotografia que não passe pela sua história, desde a sua origem à sua própria natureza enquanto descoberta científica e tecnológica, assim como aos diferentes usos e funções a que esteve ligada, bem como a dificuldade que existiu na sua aproximação, inclusão e sobretudo autonomização no universo artístico. A estreita relação com a comunidade, baseada no reconhecimento, e na sua consequente difusão através dos diferentes meios de comunicação, e informação, surge reforçada igualmente pelo facto de se ter tornado um instrumento ao alcance de todos, tanto como dispositivo, mas, acima de tudo, como modo de perceção e registo de conteúdos, resgatando a própria vida e os seus momentos às «lixerias da história», como afirma François Soulages. É esta particularidade, ou seja, o seu valor documental, aquilo que permite considerar o processo fotográfico, mas sobretudo o seu resultado, como um dos maiores criadores de acervos documentais da história, quer da humanidade quer de cada um de nós, particularmente. Esta poderá constituir uma das justificações do hibridismo do seu vocabulário e das suas gramáticas artísticas, seja em relação ao seu posicionamento ideológico, em que nada é possível absolutizar, dado o seu duplo estatuto de documento e de objeto, por um lado, e de real e de encenado, por outro, seja o seu surgimento como não-arte, e o consequente embaraço em atribuir-lhe um papel na história da arte, permitiui-lhe uma posição a partir da qual passa a poder explorar ações profundamente paradoxais num contexto balizado pelo diálogo entre espaço e memória.

Projetada em diferentes conceitos de realidade, a existência da fotografia foi alvo de controvérsias, significações, interpretações e deformações, as quais seriam colocadas no centro do debate acerca da emancipação da fotografia. A partir de toda esta envolvimento, a fotografia percorre um longo caminho, assente na substituição da mediação/informação pela representação, doravante com promissoras consequências; progressivamente surgirá uma relação com a ideia de “registro”, que se deslocará paulatinamente do problema da semelhança para a *desconstrução*, acabando por gerar um debate acerca da sua existência e da sua importância como modo e meio visuais.

A partir daqui, surgirá também a necessidade de construção de uma estética, levantada pelo paradigma teórico da imagem que acaba por levar a fotografia à “cena da representatividade”, movida por um discurso que imobiliza a “ação”. Incumbe agora à fotografia ultrapassar a tarefa de produzir semelhanças, e passar à apresentação do sensível, característico do discurso artístico. Alcançar este desiderato, por via da convocação destes elementos alegóricos, acaba por alterar o seu inicial carácter tautológico (dispositivo e método que duplica o real através da sua captação e impressão num suporte), reposicionando a fotografia, com base num pensamento plástico, no universo artístico, a partir, justamente, do reconhecimento e da ultrapassagem do referido carácter tautológico; processo semelhante fora realizado pelas vanguardas novecentistas, quando a pintura, em particular, questionou os limites da representação, incorporando as máscaras e as formas artísticas não europeias, como refere Didi-Huberman:

Picasso e Braque não temeram em reinvocar o que até aí se afigurava como arcaísmo formal por excelência – as artes africanas ou oceânicas –, mas essa memória não tinha nada a ver com um qualquer «retorno às fontes», como ainda se diz com demasiada frequência; tinha-se muito pelo contrário em vista o ultrapassar dialecticamente quer a plasticidade ocidental, quer precisamente aquela sobre a qual lançavam um olhar absolutamente novo, não «selvagem», não nostálgico: um olhar transformador.²⁵

²⁵ Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos o que nos olha*, Porto, Dafne Editora, 2011, p. 168.

É relativamente a esse momento — *do olhar transformador* — ²⁶, que acontece a partir dos anos 70, que vamos assistir à lição dos Becher, em que a imagem fotográfica surge como mediadora de um outro “acontecimento”, no qual acaba por “cristalizar-se”, através da sequência fotográfica de várias estruturas industriais, realizada ao longo de anos, acabando essas sequências por se constituírem em tipologias. O processo tecnológico e artístico do casal Becher assenta na descontextualização das infraestruturas apresentadas, eliminando o espaço circundante e a própria linha do horizonte, utilizando, sob o ponto de vista do observador, a perspectiva frontal, sem deformação da profundidade de campo.

O aspeto repetitivo — a tipologia —, (Fig. 24) contribuiu para um novo modo de encarar a perceção; esses *objetos*, para além da sua funcionalidade, e aparentemente sem propósitos artísticos, ganham uma nova visualidade, despegada da original, por força da rigidez da repetição, assim como pelo isolamento a que são submetidos, na captação fotográfica; deste modo, somos orientados no nosso olhar, passamos a ver formas, texturas, reforçadas pela sequência monocromática, onde o volume negro sobre um fundo branco é realçado, onde, afinal, a escultura “acontece”, através da fotografia. É este papel mediador que vai permitir a travessia de uma atitude inócua para uma posterior incursão na plasticidade da imagem. O trabalho realizado pelos Becher, e a sua influência no panorama da fotografia, marcou uma viragem, no que respeita à atitude perante o registo fotográfico; os dois artistas exploram características intrínsecas à imagem fotográfica, com base no entendimento das suas capacidades nominais. Esse procedimento foi fundamental para o alcance do estatuto da fotografia enquanto dispositivo, ainda que a ativação dos mecanismos inerentes à sua complexa doutrina possam constituir-se pontos de partida para outras ambições, tendo sido sendo em nome desta dimensão, que a fotografia oferece, que ela mesma se irá ultrapassar; a experiência dos Becher traduz-se numa nova relação, orientada para o reconhecimento, de forma a criar possibilidades de redefinir o seu contexto. Com base na dimensão sociológica que proveio dos “objetos” retratados, o casal Becher faz emergir uma “nova documentalidade”, justamente a partir daquilo que está à nossa frente; por sua vez, a tipologia pode ser entendida como reflexo da sequência fotográfica, o que, juntamente com o conceito de documento, ambas passam a redefinir uma manifestação narrativa/discursiva, até então pouco reconhecida no contexto fotográfico. A partir da explicitação do seu carácter ontológico, estavam agora sinalizados os fatores a serem explorados

²⁶Ibid., p. 168.

(enquanto documento, objeto, memória, índice, sequência, linguagem, registo, etc..) de maneira a deixar em aberto a relação com a própria fotografia, e assim permitir desdobrar a dimensão social e documental em prole da representação e, ao mesmo tempo, deixar em aberto a possibilidade e o apelo à perspectiva de autoria individual.



Fig.24. Bernd e Hilla Becher - *Winding Towers, Bélgica, Alemanha*. 1971-1991. Impressões Gelatina de prata, cada um 15 3/4 x 12 1/8 "(40 x 30.8 cm). Sonnabend Gallery, em Nova Iorque. © Bernd e Hilla Becher

A conversão do documento num instrumento de percepção fará surgir a pertinência da autenticidade, e abre também novas perspectivas para o questionamento e para o próprio trabalho fotográfico, para além da evidência da representação; tal reenquadramento abre espaço para a referida “nova documentalidade”, a qual, interligada com diferentes cenários, possibilitará a criação de novas linguagens em fotografia. O exemplo da fotografia alemã, afirmada através da orientação dos Becher, revelou-se nas várias propostas dos seus alunos (Gursky; Struth; Demand, entre outros), atravessando fronteiras, e influenciando várias gerações de artistas até aos nossos dias; se, por um lado, estes alunos se basearam nos ensinamentos da linguagem

fotográfica transmitida pelos mestres, Bernd e Hilla Becher, por outro, consideram-na um meio condutor que se abre como condição do processo criativo mediada pela realidade, podendo residir aqui, a meu ver, o grande contributo dado pelos Becher à fotografia. Neste exercício, parecem eclodir da própria natureza fotográfica potencialidades que estavam ocultas, explicando o seu carácter multidisciplinar. Ao instalar uma abertura para a interpretação de âmbito fotográfico, constitui-se uma nova abordagem para o observador perante o campo visual, apelando à sensibilidade do seu imaginário:

[A fotografia] faz apelo à projecção inconsciente e consciente do sujeito que a olha: ela abre para o imaginário, evoca o que está escondido, pede uma resposta ou então uma questão, é desencadeadora de devaneios, de sonhos e de fantasmas, solicita a criação de quem a vê, é poética e não demonstrativa, é oferta de formas, é interrogação sobre si mesma e sobre fenómenos²⁷

Deste modo, reduz-se o instantâneo, percebe-se a importância do «inacabável»²⁸ na Fotografia, sendo que o olhar para uma imagem fotográfica pressupõe uma nova intensidade, como que numa espécie de regresso à visualidade, que nos mantém à distância, tomados pela imagem fotográfica na qualidade de “objeto artístico”, enquanto nova possibilidade plástica, a qual exerce uma autoridade tal, sobretudo à medida que se torna um instrumento de comunicação, que atua sobre si própria e sobre o espetador, rumo à constituição de uma inédita interioridade. Perante esta evidência, define-se a sua transformação em obra, e posiciona-se a sua experiência visual como impulsionadora da produção fotográfica contemporânea, irrompendo e proliferando em exposições nos museus, lado a lado com as demais práticas artísticas.

²⁷ François Soulages, *Estética da fotografia: Perda e permanência*, São Paulo, Editora Seac, 2010, p. 180.

²⁸ *Ibid.*, p. 178.

2.2 Escala

O formato da imagem fotográfica, para além de caracterizar o próprio espaço, enquanto elemento que acompanha o desenvolvimento da Fotografia, posiciona o espetador e, nesse sentido, influencia o modo como “localiza” os objetos na imagem, para além mesmo da composição. No modo e na relação como apreende o objeto, a fotografia passa a contribuir para uma dinâmica contemplativa da imagem, por força das mudanças e das novas abordagens que pode proporcionar.

Nesta transformação, ocorreu não só o reajuste da frontalidade, em que a imagem fotográfica se restitui com novos valores, mas, também, a experiência no distanciamento criado e posicionado pela escala. É, sem dúvida, com a depuração da imagem, e o desenvolvimento da composição fotográfica através de uma linguagem artística, baseada nos valores de escala, que se dá o grande salto para a autonomia da fotografia, reclamando, desta maneira, um lugar no espaço expositivo. Ao reafirmar-se pela forma como se apresenta, a fotografia vai possibilitar, através das suas dimensões, uma nova frontalidade, construída a partir da ideia de *Tableau Vivant*²⁹, ou da tela cinematográfica; a fotografia passa a uma reconfiguração espacial, que transforma a percepção do espetador numa relação cara a cara com o objeto.

Dessa aproximação, resulta que o espetador mergulha numa nova realidade imóvel, sugerida na imagem fotográfica, com a mesma força produzida, até então, pela Pintura de História, de Paisagem ou pelo valor da presença da própria Escultura. Esta opção por uma escala de grandes dimensões fará com que a imagem fotográfica passe a posicionar-se como “acontecimento”, dentro da experiência artística. Através desta operação, aumenta a amplitude da sua própria plasticidade, por via da difusão do seu novo sentido, enquanto dispositivo, dispositivo esse que se constitui como captação de uma nova representatividade. Dentro das consequências, desencadeadas pela fotografia de grandes dimensões, podemos enunciar ainda outras que se me afiguram importantes: a complexificação do valor da frontalidade, posicionado justamente pela expansão da imagem, estabelecendo uma relação “estranha” com o observador,

²⁹ O conceito de *Tableau Vivant*, denominado de “Pintura Viva”, é de origem Francesa; trata-se de uma representação feita na sua maioria por atores ou pessoa singular de cenas referentes a pinturas mitológicas, e históricas, bastante reconhecíveis por parte do público. Também poderiam ser representativas de episódios históricos. Este conceito teve muita popularidade nos finais do séc. XIX.

sobretudo porque a fotografia passa a explorar, nessa amplitude, situações ou relações com que aquele não estava normalmente habituado a ser confrontado; a própria reconfiguração da dimensão da fotografia acaba por quebrar o espaço representativo, que envolve o cenário da sua presença, libertando-se da saliência que circunda e “protege” a imagem, numa rutura com as fronteiras delimitadas pela moldura. Como resultado, a realidade da imagem fotográfica expande-se, a partir dos limites que a circunscrevem e, nessa aproximação, estende-se até ao observador. Parece-me ser nesta condição que a realidade da fotografia se re-enquadra como janela aberta para além do seu horizonte, e devolve, por via da imobilidade e do seu silêncio, uma nova presença invocada pelo espaço e pelo volume, a partir da sua superfície. A possibilidade deste face-a-face invisível, que transborda para «fora de campo»,³⁰ é referido por Filipe Dubois como «realidade expandida para além do corte», da qual alguns artistas se aperceberam, acabando por concretizá-la precisamente por intermédio da escolha da escala, ou seja, aperceberam-se que o campo de representação fotográfica se podia exteriorizar, para além de todos os sentidos do seu enclausuramento.

O princípio da caixa-negra, como objeto fechado, trabalhado em função do homem, mostra-se agora nas suas inúmeras possibilidades, e afasta tão longe quanto possível todo o corpo retangular, capaz de proceder como enunciado ou presença, para se insurgir nos cruzamentos, deslocamentos, indagações, paradoxos, metáforas, alegorias, entre outros, circunscritos na infinitude fotográfica. A monumentalidade com que a imagem foi sendo progressivamente assumida, tornou a fotografia numa atividade questionadora dos seus próprios limites não apenas físicos, mas igualmente ontológicos, a partir concretamente daquilo que questiona, e retoma de outras práticas artísticas e que, simultaneamente, devolve por si mesma; ou seja, se por um lado as questões técnicas da fotografia estavam agora expostas à sua monumentalidade, por outro, essa mesma condição serve como ponto de partida para a expansão da realidade em direção a outros territórios.

O valor da sua aparência passou a ser conjugado entre a sua própria natureza ontológica e a sua dimensão empírica, pois, por um lado, se para tornar possível a evocação de uma presença através da imagem foi necessário entender a pertinência do seu funcionamento como dispositivo técnico e tecnológico, por outro, para obtermos da imagem o que dela queremos, a fotografia

³⁰ Philippe Dubois, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*s, Campinas, Papirus Editora, 1999, p. 200.

passará necessariamente a ser entendida na sua totalidade, eliminando-se a trágica separação entre as questões técnicas e processuais, e as questões artísticas, acabando por se gerar nesse processo uma plasticidade híbrida.

A nova abordagem da fotografia foi de tal forma apropriada pela sua magnitude, e pelo modo como consegue chegar ao limite, que invadiu o próprio campo do escultórico, sobretudo quando assume as referidas dimensão e proporção; quanto ao objeto, como acontece, por exemplo, nas caixas de Luz de Jeff Wall, a proporção apresentada é, por um lado, o “limite da imagem fotográfica” com a escultura, enquanto que, numa dimensão mais alargada, seria a partir dali uma outra experiência: a presença do objeto. A escala proporcionou múltiplas possibilidades, de modo a marcar uma revisitação pela realidade, sendo agora novamente mergulhada na experiência do sensível, pela realidade da fotografia, reinterpretando o indivíduo e o seu meio como enunciado.

Nestas novas possibilidades desencadeadas pela escala na fotografia, é instaurado no indivíduo a prática da alteridade em relação ao seu estatuto de observador, e nesta consciência, de modo particular, o mesmo acorda do “estado de alienação” face ao desejo contemplativo. Agora, ele próprio se vislumbra na cena da representatividade, reconhece o que está diante de si, e também se posiciona como elemento histórico de referência, no espaço e no tempo da sua contemporaneidade. Nesta tomada de consciência, surgem sinais evidentes de que, na constatação da realidade, também ele — o espetador — é um personagem.

2.3 Encenação: Para além do Teatro e da Performance

*Será que a fotografia nos pode dar o objecto a ser fotografado?
Será ela, verdadeiramente, a prova de um acontecimento,
de um fenómeno ou de uma existência,
ou então não será sempre, antes de tudo, uma encenação?*
François Soulages

O momento de tirar uma fotografia é uma forma mais ou menos indireta de perpetuar esta ou aquela realidade, e nesse desejo assumimos uma certa tendência de encenar, estando esta projeção quase sempre presente no momento de fotografarmos ou sermos fotografados. A lembrança desse instante traduz-se numa vontade inconsciente de, sempre que revemos esta ou aquela imagem, lembrarmos o momento que aconteceu durante o microssegundo do disparo da máquina. Porém, o interessante é, cada vez que olhamos para a imagem, acreditarmos naquela

encenação, como sendo encadeadora de um passado sobre o qual se reportam as nossas vivências.

Para François Soulages, a doutrina da fotografia em vez de se aplicar ao «isto existiu», de Roland , talvez devesse ser substituída pelo «isto foi encenado»; ou seja, enquanto inconsciente vontade representacional, que nos leva a acreditar na “aparência” que criamos, no momento diante da máquina fotográfica, acabamos por ser duplamente enganados nessa e por essa ilusão; por um lado, somos enganados no momento que criamos, ao encená-lo de forma involuntária, por outro, na motivação que nos leva a acreditar nessa mesma encenação como prova existencial³¹.

Ao nível desta experiência evocada na e pela fotografia, por mais insignificante que pareça o “instante desse tempo”, é ele que joga de forma pertinente com aquilo que tomamos por verdadeiro, e, nesse sentido, ficamos alheios a essa memória, tomados somente pela fixação na posteridade de uma imobilidade que se apresenta da forma como aconteceu em determinado momento numa imagem. O que parece ser verdadeiro é o que acontece, antes e depois do momento da fotografia, e nessa confusão de realidades, ou da noção de realidade, a imagem fotográfica surge na equivalência do que aconteceu, como uma espécie de prolongamento virtual, que nos remete à ilusão de a interligar com a nossa memória; ou seja, as vivências do “antes”, e o “depois” da ação fotográfica, é que se constituem como a recordação, embora a tendência seja a de ligarmos o momento do disparo da máquina a essas mesmas vivências.

Esta reconstituição, baseada numa referência espaço-temporal das nossas vidas, começa dentro das nossas casas, com a nossa família, com os nossos amigos, e estende-se deste contexto até à sociedade, nas principais frentes comunicativas que usam a imagem como portadora de uma verdadeira restituição da identidade do sujeito, do acontecimento, do facto ou do objeto. Tanto os artistas, como a indústria da comunicação, encontraram na imagem a “prova perfeita” para a ultrapassagem das aparências, criando e insinuando, desse modo, uma ideia de verdade. A alteridade pressuposta pela própria linguagem fotográfica origina o retomar do problema da representação, a partir do seu fundamento, equacionando as diferentes perspectivas em que pode assentar o paradigma da encenação na imagem fotográfica. Como exemplo, invocamos uma vez mais o trabalho de Nan Goldin, no qual todos aqueles que se deparam com a obra da artista reconhecem a sua fotografia e o uso que dela faz enquanto “momento de verdade”.

³¹ François Soulages, *Estética da fotografia: Perda e permanência*, São Paulo, Editora Seac, 2010, p. 25.

No que diz respeito à encenação, como tema central deste trabalho, podemos afirmar que não existem momentos preparados, isto é, não há uma intenção prévia para o posicionamento dos intervenientes dispostos nas imagens; pelo menos, de forma intencional, estruturada, e consciente, essa pretensão, à partida, não existe; existe, sim, aquilo que podemos considerar ser um outro lado da encenação — que está para além do teatro e da performance, e se encontra ligada especificamente ao universo fotográfico; esta postura é muitas vezes realizada de forma involuntária, como já tinha referido anteriormente, porque, na verdade, sempre que estamos conscientes de ser fotografados, essa “encenação natural”, diríamos, acontece de forma inevitável. Neste contexto, podemos referir uma fotografia que Nan Goldin tirou a si mesma, após ter sofrido um ato de violência por parte do seu companheiro na altura, (Fig. 25).



Fig 25. Nan Goldin - *Nan one month after being battered*, 1984, Cibachrome print, on paper mounted onto board, (695 x 1015 mm), Matthew Marks Gallery, New York ©Nan Goldin

O rosto virado de frente para a câmara mostra um olho negro, uma marca verdadeira, referente a uma situação real; no entanto, a artista pousou para a câmara, e, apesar de estar consciente desse ato diante da máquina, não significa que não haja ali, em toda a cena, uma verdade. A representação da frontalidade na pose é o que mais nos emociona. Esta “encenação” é momentânea: só existe quando a artista pára diante da máquina; como já havia dito, esta particularidade é muito característica da fotografia e também do documentário, já que parte de situações reais, de modo a cristalizar uma emoção, uma narrativa. Mas a grande problemática a que se assiste nos nossos dias é a “nebulosidade” que não permite uma clara distinção entre o que representa uma paragem no tempo, e a representação de um tempo, de forma a parecer

verdadeiro; Nan Goldin refere essa dificuldade com que a fotografia se depara nos nossos dias, justamente porque existe uma enorme facilidade em tomar as imagens pelo “antes e depois”, em que a encenação se processa de forma camaleônica, vestindo um papel de verdade, embora isto não signifique que muitas das situações retratadas não sejam, ou não se assemelhem profundamente à realidade, como no caso dos Sanches, ou mesmo de Jeff wall, ou de cada um de nós; porém, quando se fala de realidade e não de real, a encenação trai a própria essência da fotografia, e corremos o risco de tomar o verdadeiro pelo falso, sendo disso, creio, de que Nan Goldin fala.

3.1 A encenação do personagem

Quando decidi a minha incursão pela fotografia, percebi a importância e a necessidade de, ao tratar a simplicidade do concreto — algo que me atraía desde o início — teria que extrapolá-lo rumo à construção de um imaginário; ou seja, deveria invadir esse campo com a fotografia, o que se tornou uma tarefa de permanente descoberta, sendo que, qualquer criação imaginária, teria que se desenraizar do horizonte das aparências, e do simples reconhecimento dos objetos; não obstante constituírem o ponto de partida, os objetos jamais poderiam constituir-se o resultado final; ora, foi na particularidade da representação, que a fotografia me possibilitou o deslocamento para aquilo que considero ser a criação de uma ideia de sujeito circunscrito a um ou a outro personagem, construídos uns a partir do imaginário, tornando-se outros reais a partir da sua própria encenação, assumindo que essa dúbia identidade poderia ser mostrada como resultado de uma interpretação acerca da individualidade, que flutua entre personagem e *persona*. O que pretendi ao longo do meu trabalho/processo foi explorar o que considero ser a inexistência do intervalo entre realidade e real, que julgo existir em toda a fotografia, a partir da categoria da “encenação natural”; deste modo, procurei filtrar essa categoria por intermédio do universo pessoal do indivíduo, através de um rigor e de uma exatidão da imagem, cujo conteúdo visa uma referência de forma subtil à natureza humana; tudo isto, sem, no entanto, esquecer que aquilo que se pode assumir num personagem, ou na dicotomia entre personagem e *persona*, é referente ao contexto fotográfico e, nessa medida, os seus veículos de atuação fazem-se valer daquilo que a imagem fotográfica pode dar a entender como sendo um personagem. Como já referimos, o papel da encenação é fundamental, pois que, no caso da imagem fotográfica, os objetos e o seu contexto cénico são elementos preponderantes, já que respondem e completam (quando existem intervenientes) os gestos retratados, as emoções, e igualmente as realidades de que a fotografia se pode querer valer no âmbito de uma encenação ou da inclusão de um personagem. A realidade, é um dos fatores (talvez um dos maiores trunfos) que a fotografia pode

recriar, enquanto elemento que determina a “representação”, podendo, dessa maneira, evocar sentimentos produzidos num personagem; aquilo que todos os encenadores ou atores procuram não é emergir na figura-tipo — a qual todos reconhecem —, é justamente a individualidade, que vai do interior para o exterior, e nos coloca ou permite ter a capacidade de nos colocar no lugar do outro. Esse ingrediente, a fotografia sabe muito bem explorar como território, pois para além de haver reconhecimento do objeto por parte do espectador, também o fotógrafo, quando se produzem imagens tem, ou pode ter, a possibilidade de vivenciar a experiência fotografada no seu espaço e no seu tempo, e desse modo torná-la mais viva — isso vai inequivocamente determinar o modo como vai e quer representar.

3.2 A Avó Lígia

Uma das fotografias que realizei (Fig. 26), mostra uma mulher adormecida no sofá, enquanto supostamente olhava para a televisão; nesta imagem, o que perdura é a relação do que vamos construindo ao longo da nossa vida com as nossas vivências e memórias, e à medida que nós e o nosso corpo vai envelhecendo, os objetos acabam por ficar no lugar das pessoas ausentes — a ausência forçada pelo tempo — sendo que, sob o estigma da recordação de um tempo existente, aqueles proliferam no espaço circundante que habitamos, tornando-se alusivos a um retrato que construímos de nós mesmos.

Neste aglomerado de diversas coisas que povoam a casa (todas as casas), o valor dos objetos (desde a santa da devoção, a fotografia da neta, o calendário de um tempo que já não importa, as almofadas de croché, a aparelhagem desatualizada, até ao moderno aparelho de televisão), apresenta-se sob uma hierarquia temporal, estabelecida consoante a necessidade do habitante daquela casa; aqui são os objetos que passam a identificar o indivíduo, pois são eles que surgem agora como prova de um “património humano” — uma memória vivencial — que se foi formando ao longo do tempo, que existiu — e existe agora —, e se apresenta nesta sala como um pequeno palco das vivências pessoais. Nesta imagem, todo o dispositivo cénico é real; a encenação nesta imagem apenas se constituía pelo interveniente, mas, se olharmos com atenção, até a atuação do mesmo, ainda que de forma inesperada, é verdadeira; neste âmbito, podemos-nos questionar acerca da atitude do mesmo, aí se colocando a referida diferença entre o personagem e a *persona*. A forma como o personagem se exhibe é fundamental, sobretudo se estiver consciente do ato da captura da imagem, pois haveria seguramente lugar para a máscara por detrás do rosto; porém, se o indivíduo fotografado ignorasse a minha presença, ou não estivesse consciente do ato da fotografia, ou estivesse mesmo absorvido nas suas tarefas, aí, podemos considerar, que se

constituiria a representação, porque eliminava o efeito-pose, que, por seu turno, não eliminava automaticamente a veracidade da coisa, pelo menos no sentido que eu pretendia que fosse apresentada.

Neste contexto, o personagem é híbrido, já que quem vê a imagem o toma, em princípio, por encenado, embora o seu desempenho tenha sido verdadeiro, isto é, o real irrompeu pelo ilusório adentro, e o facto disso ter acontecido, deveu-se, em parte, à minha constante presença naquele espaço, e à subtil, imanente, e quase invisível encenação, realizada durante quatro meses, a qual tornou a minha presença quase que despercebida. Com os estudos e os testes de iluminação do espaço, a convivência quase diária entre mim e o interveniente, aos poucos, foi quebrando o fosso de uma atitude pouco à-vontade para o momento crucial da fotografia. No dia final da imagem, pedi à avó Lígia que posasse para mim, e usasse o vestido azul; enquanto aguardava, eis que apareceu maquilhada, com o cabelo penteado, e um pequeno colar de imitação de pérolas; para seu espanto, eu dissera-lhe que não queria nada daquilo, apenas que se sentasse no sofá com o vestido azul que lhe pedira, e fizesse de conta que estava a dormir, o que lhe pareceu confuso, ao ponto de me perguntar acerca do que, supostamente de especial, teriam ela e o vestido, para serem fotografados; sem estar devidamente preparada para a ocasião, como afirmara, ainda mais estranho lhe parecia o tal momento de encenação, preparado durante quatro meses, e que visava perpetuar o melhor de nós; por outro lado, fazia-lhe confusão não se sentir “composta” para a encenação que havia sido disposta com tanta antecedência, momento esse, e justamente por aquele motivo, lhe parecia já não fazer sentido algum; sem que ela soubesse, ele iria existir, sim, só que de outra maneira, já que a avó iria emergir nela mesma e, ao mesmo tempo, num personagem, o que deve ter sido a causa da sua incompreensão; ainda assim, decidiu participar e fazer-me a vontade, nem que fosse, afirmou, pela novidade da experiência. Durante a sessão de fotografias, perguntava-me constantemente se faltava muito para terminar, até que percebi que enquanto estivesse consciente de todo o processo, nada poderia acontecer, levando-me a admitir, à partida, que todos aqueles meses de estudo e preparação poderiam ter sido em vão; foi então que me apercebi que, quanto mais lhe dizia *está quase*, mais se cansava, devido à incessante inquietação acerca da iminência de um fim próximo para a sessão fotográfica; cada vez mais cansada, acabou por adormecer profundamente, e foi nesse preciso momento que tudo se tornou realidade; houve a possibilidade de realizar o que pretendia, isto é, o momento tornou-se verdadeiro, já que eu sabia que seria apenas naquele instante que haveria a possibilidade de concretizar, com sucesso, o que me propus.

Esse momento ficara como que suspenso no espaço e no tempo; a realidade foi o ingrediente crucial para entender o intuito da representação (ou seja, da realidade fotográfica), assumindo aqui o distanciamento contornos reais, convocando em toda a sua configuração um propósito único, através de um ritual cénico. A imagem, no seu resultado final, atinge, como diria Dubois, o princípio da fixação «de uma parcela de tempo que apenas a fotografia permite obter»³², sendo nessa configuração que a fotografia evoca o imaginário, mesmo sabendo de antemão que o momento foi engendrado; deste modo, o interesse parece habitar nessa fronteira de realidades, em que o personagem se mistura com a pessoa, e a pessoa se mistura com o personagem.



Fig.26. Lúcia Cabral - *Avó Lúcia*, 2012, Impressão Digital Tam aprox, (100x 120cm)

³² Philippe Dubois, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, Campinas, Papirus Editora, 1999, p. 288.

3.3 *Vanitas*

Entre a memória daquilo que apreendemos e a ação de situar a imagem numa espécie de «prolongamento vivo»³³, interessa-me colocar em evidência o caráter mais abstrato e, talvez, não assim tão distante na combinação sógnica que é possível encontrar entre Pintura e Fotografia. As Fotografias por mim realizadas intituladas de *Vanitas* (Fig. 27 e Fig. 28), surgem dentro da tentativa de superar uma relação comparativa, tantas e demasiadas vezes referenciada entre aquelas duas práticas artísticas, procurando, de igual modo, refletir acerca de uma possível simbiose que torna presente nas imagens esse elemento tão frágil e dominante – o tempo.

Neste contexto, procurei colocar em questão a cumplicidade que poderá existir entre o instante fotográfico, que reflete e retrata aquilo que jamais se repete (e na fotografia surge como prova existencial de um momento fugaz) e a brevidade dos momentos da vida, assim como a condensação do tempo, presente no género pictórico *Vanitas*. O encontro deste equilíbrio fez-me repensar a forma e as diferenças em que cada prática artística evidencia a produção das suas narrativas, sem, contudo, perder o seu fator referencial. A escolha de um espaço real, em que a disposição dos objetos não é encenada, e apresenta-se conforme está na sua realidade (neste caso, a minha cozinha), assim como o momento retratado (uma refeição), são referentes de uma dimensão sociológica, que a fotografia consegue resgatar, seja à nossa memória, seja à forma como posiciona o indivíduo na sua contemporaneidade; de igual modo, este exercício fotográfico questiona a reconfiguração entre espaço público e espaço privado, e o modo como vêm sendo retratados na fotografia contemporânea, sobretudo a partir do questionamento da sua dimensão documental. A postura natural dos intervenientes ou os gestos retratados, alusivos ao instante fotográfico, são alguns dos elementos presentes na linguagem fotográfica, que surgem a partir de uma encenação realizada ao longo de vários meses, como também em muitas e sucessivas tentativas de fotografar, a fim de encontrar uma ambiência lumínica que refletisse uma combinação entre a luz natural e a iluminação artificial de uma casa/cozinha. Aqui o paralelismo e o equilíbrio que podemos encontrar entre a fugacidade dessa passagem do dia para a noite, do momento da refeição, e as memórias de um tempo presente que fazem parte de uma refeição em família (neste caso, o jantar), são os elementos que fazem a ponte entre a ideia de instante fotográfico e os fundamentos ideológicos do género *Vanitas*, em que tudo remete para a vaidade humana. Os elementos “naturais”, como os alimentos, a diferença entre gerações, a caveira

³³ Margarida Penetra Pietro, “A Solidão Essencial, Lisboa”, In *Arte & Melancolia*, Lisboa, Instituto de História de Arte/Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem, 2011, pp. 420-421.

impressa na t-shirt do mais jovem dos intervenientes, e no caso da imagem apresentada na Fig. 28, o cão (símbolo de fidelidade no género pictórico *Vanitas*, ainda que, enquanto lebréu, e por oposição a um cão vulgar,) e a sua inesperada presença, e o próprio ato de refeição, que contém uma inequívoca dimensão temporal efémera, assinalam, como refere Joana Mourão, a «precariedade das ações humanas quando confrontadas com a inexorável passagem do tempo»³⁴; a autora refere igualmente que «esse teor alegórico»³⁵ refletido nas composições do género pictórico *Vanitas*, relembra-nos, uma vez mais, que tudo é vaidade, que nada se repete, e que a inevitabilidade da morte reafirma a brevidade da nossa experiência de vida, à semelhança de todas as outras coisas vivas existentes na natureza.

Esta leitura, refletida numa visão contemporânea, reafirma a possibilidade de compreender, tanto na fotografia como na pintura, os seus modos de perceção, como elementos distintos, a partir dos quais ambas redefinem, respetivamente e neste contexto, não apenas uma noção de “indivíduo”, mas também de “momento”, a que vulgarmente chamamos de “quotidiano” (presente nos objetos e na ação fotografada); deste modo, os personagens são diluídos na totalidade da encenação como no caso da Fig. 28, em que a própria natureza-morta presente na mesa é suprimida e prole de uma visão iminente em toda a atmosfera, assumindo todo o conjunto uma forma simbólica longamente presente na linguagem da pintura. A “eternidade” de um tempo presente, refletida na totalidade da encenação, invoca tanto a lembrança como a memória, as quais se afiguram, na infinidade da imobilidade fotográfica, e no *memento mori* (lembra-te que vais morrer)³⁶ como a confirmação de que tudo, neste mundo, é passageiro.

³⁴ Joana Mourão, “Este Intervalo da Existência à Morte: Breve Ensaio sobre a Natureza-Morta”, In *Arte & Melancolia*, Lisboa, Instituto de História de Arte/Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem, 2011, p. 302.

³⁵ *Ibid.*, p. 302.

³⁶ Margarida Penetra Pietro, “A Solidão Essencial, Lisboa”, In *Arte & Melancolia*, Lisboa, Instituto de História de Arte/Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem, 2011, p. 420.



Fig.27. Lúcia Cabral - *VANITAS*, 2013, Impressão Digital, Tam.aprox



Fig.28. Lúcia Cabral - *VANITAS*, 2013, Impressão Digital, Tam.aprox. (100x70 cm)

4. Conclusão

A busca do entendimento daquilo que pode ser considerado a Encenação do Personagem, demonstrou ao longo do texto apresentado uma série de particularidades presentes no discurso fotográfico, como resultado de visões artísticas que, de maneira genuína, florescem a partir do universo de cada um. Nesta procura, surge a necessidade de gerir elementos que se geram e articulam na fotografia enquanto discurso artístico.

Ao longo da sua história, a fotografia ensaiou vários caminhos, procurando autonomizar-se da inevitável colagem a que foi submetida face à pintura, acabando por mergulhar em si mesma, aí reconhecendo a sua dimensão ontológica, a partir da qual se afirma enquanto ideia, projeto e objeto de representação eminentemente artísticos; neste sentido, a autonomia da fotografia não deixou de beneficiar, mesmo se inconsciente ou involuntariamente, dessa relação inicial com a pintura. No entanto, todo este processo foi longo e controverso, implicando o seu afastamento e ou questionamento da mimese, indagando, ao mesmo tempo, os seus fundamentos e os seus processos. Neste âmbito, e diante da sua capacidade como modo e meio visual, surge a interpretação de Bernd e Hilla Becher, dois artistas que, através da noção de tipologia, assim como da dimensão sociológica e do valor documental do registo fotográfico, acabaram por criar os alicerces de uma sólida posição artística e ideológica da fotografia enquanto arte.

Em simultâneo, surgem mudanças significativas a partir da relação da fotografia com a encenação, ensaiando uma outra representação por intermédio de novas práticas e processos experimentais. De forma particularmente interessante surgem sinais evidentes de um confronto com a dimensão humana, que ultrapassa a verosimilhança, assumindo um estatuto maioritariamente estético e conceptual. Dentro desta tendência, rapidamente se torna evidente uma nova relação com a Pintura, assente na presença da encenação e, conseqüentemente, das suas potencialidades, as quais aludem a uma extensão da imagem fotográfica para além daquilo que está à nossa frente, acabando por atribuir à fotografia um verdadeiro “sentido cinematográfico”. Neste entendimento da sua doutrina, abre-se o caminho para uma inevitável importância da fotografia enquanto espaço de representação, de maneira a fazê-la convergir para uma espécie de “pensamento imaginário”, ou seja, na fotografia contemporânea assiste-se a uma construção paulatina de um universo imagético que acaba por manipular e condicionar as próprias noções de real e de realidade, por via das complexas relações formais e concetuais inerentes aos diversos discursos fotográficos. Na verdade, é crível que o valor documental da fotografia tenha aberto caminho para o próprio espaço cenográfico, re-criando novas relações de

tempo e de espaço, e demonstrando, na submissão aos seus próprios meios, uma visão amadurecida enquanto *medium*; por outro lado, com base na possibilidade de recurso à sua capacidade heterogênea, o discurso fotográfico parece permitir uma outra imagem da figura humana, concedendo-lhe a profundidade de um verdadeiro personagem, seja a partir dos papéis que desempenha seja a partir do espaço cénico em que é situada.

No entanto, a crescente popularidade da fotografia na criação artística, bem como em outros domínios, acaba por colocá-la na iminência de um paradoxo, dada a sua capacidade particular de elaborar aparências, exigindo uma análise e uma discussão abertas acerca das suas ferramentas e limites de atuação, o que implica que a sua inequívoca compreensão deve assentar no carácter paradigmaticamente visual e na plásticidade dos seus discursos. Esta dimensão temporal fugidia, que a fotografia facilmente impõe, está constantemente condicionada pelo seu suposto valor mimético, preenchendo, como tal, todas as dimensões expectáveis, legítima ou ilegitimamente, de uma imagem. Mais do que o cinema, a fotografia soube “desenvencilhar-se das massas”, pois tanto é fenómeno de contemplação coletiva, como assume o estatuto de objeto único ou de objeto de carácter pessoal. Nada, ou quase nada parece ser-lhe estranho, ou sequer escapar à sua natureza, nem mesmo o acaso, pois aquilo que constitui o universo representacional da fotografia erige-se, de certa forma, no reconhecimento deste seu aspeto híbrido, ou seja, a partir de um processo de semelhança, a fotografia encarrega-se de manifestar uma verdade que nos é devolvida como uma “recordação real” do que está diante de nós. Enquanto processo teorizado e desenvolvido nesta dissertação teórico-prática, procurámos demonstrar que aquilo a que chamamos “encenação do personagem” parece constituir um dos caminhos da fotografia contemporânea, no qual todos os componentes (dramaturgia, cenografia, iluminação, entre outros) não deixam de assentar numa tensão em que controlo e acaso se afirmam e condicionam como o seu maior denominador comum.

Índice de Imagens

Fig. 1. Andreas Gursky - *Maloja*, 1989, impressão processo cromogénico montado com vidro e acrílico, (211,5 x 175,3 cm), Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque, © Andreas Gursky em: <http://www.mutualart.com/Artist/AndreasGursky/49727D99F814EE6A/Artworks?Params=3936382C43757272656E74506167652C352C31>

Fig. 2. Andreas Gursky – *Nha Trang*, 2004, C-print, (295 x 207 cm), Matthew Marks Gallery, Nova Iorque, © Andreas Gursky em: <http://www.architectural-review.com/reviews/andreas-gurskys-eye-for-detail/8626969.article>

Fig. 3 .Andreas Gursky – *Ruhr Valley*, 1989 Klausen Pass, 1984, C-print, (174 x 223 cm). Matthew Marks Gallery, Nova Iorque. © Andreas Gursky em: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/578>

Fig. 4 .Andreas Gursky – *Klausen Pass*, 1984. C-print. (92 x 81 cm), Matthew Marks Gallery, Nova Iorque, © Andreas Gursky em: <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2012/09/26/andreas-gursky-a-trouve-plus-fort-que-lui/andreas-gurskey-klausenpass-in-friedl/>

Fig. 5 .Andreas Gursky - *F1 Boxenstopp IV*, 2007, C-print, (88 5/8 x 239 3/8 cm), Matthew Marks Gallery, Nova Iorque, © Andreas Gursky em: <http://www.lacan.com/perfume/angur.htm>

Fig. 6. Thomas Struth - *Untitled (New York Family I)*, *New York 2001* C-print (115, 3 x 146 cm), 2005 © Thomas em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/struth-the-shimada-family-yamaguchi-japan-1986-p77745>

Fig. 7. Thomas Struth - *The Shimada Family, Yamaguchi, Japan 1986*, C-print, (66,0 x 84,0 cm, emoldurado), 2005 © Thomas Struth em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/struth-the-shimada-family-yamaguchi-japan-1986-p77745>

Fig. 8 .Thomas Struth - *The Falleti family, Florence, Italy. 2005, 2009*, C-print (142 x 183, 2 cm). @ Thomas Struth em: http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/family_portraits_2/index.html

Fig.9. Thomas Struth- *The Ayvar Family from Lima, Peru 2005, 2008*, C-print (180 x 20 cm), © Thomas Struth em: http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/family_portraits_2/index.html

Fig.10. Thomas Struth- *Musée du Louvre IV*, Paris, 1990, C-print (184 x 217 cm), © Thomas Struth em: <http://www.artnet.com/magazine/features/tuchman/tuchman7-8-03.asp>

Fig. 11. Thomas Struth- *Instituto de Arte de Chicago II*, 1990, Chicago C-print (184 x 219 cm), © Thomas Struth em: <http://www.artnet.com/magazine/features/tuchman/tuchman7-8-03.asp>

Fig. 12. Thomas Demand - *Bathroom*, 1997 C-Print (160.0 × 122.0 cm) Taka Ishii Gallery, Berlin London, SchippeBerlin, Matthew Marks Gallery, © Thomas Demand em: <http://artblart.com/2013/03/11/exhibition-thomas-demand-at-the-national-gallery-of-victoria-melbourne/>

Fig. 13. Jeff Wall, - *Mimic*,, 1982, Silver dye bleach transparency in light box, (198 x 228.5 cm), Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, © Jeff Wall. em: <http://arttattler.com/archivewall.html>

Fig. 14. Jeff Wall, - *A View from an Apartment*, 2004-05, transparency on lightbox, 1670 x 2440 mm © Jeff Wall em: <http://arttattler.com/archivewall.html>

Fig. 15. Jeff Wall, - *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, Silver dye bleach transparency in light box, 229 x 377 cm, Tate, London. and from the National Art Collections Fund, © Jeff Wall.em: : <http://arttattler.com/archivewall.html>

Fig. 16. Jeff Wall - *Morning Cleaning*, 1999, Transparency in lightbox (1807 x 3510 mm), Mies van der Rohe Foundation, Barcelona © Jeff Wall. em: <http://arttattler.com/archivewall.html>

FIG. 17. Nan Goldin - *Smokey car*, 1979 New Hampshire ,USA, Full size is (500 × 342 pixels), © Nan Goldin em: <http://mjtexplorer.wordpress.com/2011/08/21/drugs-sex-art-nan-goldin/>

Fig. 18. Nan Goldin- *Gotscho Kissing Gilles*,, 1993, Paris, France, © Nan Goldin,em: <http://mjtexplorer.wordpress.com/2011/08/21/drugs-sex-art-nan-goldin/>

Fig. 19. Nan Goldin- *C putting on her make-up at second tip*, Bangkok Thailand, 1992, Cibachrome print mounted on board, (76.2 cm x 101.6 cm), Matthew Marks Gallery, New York Private collection, London, © Nan Goldin,em: <http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/c-putting-on-her-make-up-at-second-tip-bangkok-MdHzHRbN-f4y6MkpJxqTPw2>

Fig. 20. Nan Goldin- *Yogo in the Mirror*, 1992, Chromogenic print on Kodak-Professional paper (50.5 X 69.7 cm), © Nan Goldin,em: <http://www.phillips.com/search/1/?search=goldin>

Fig. 21. Carlos & Jason Sanchez - *The Everyday*, C-print (2009 57" x 120" cm), Edition of 3 / 2AP, © Carlos & Jason Sanchez,em: <http://www.thesanchezbrothers.com/photography.html>

Fig. 22. Carlos & Jason Sanchez -, *Rescue Effort* 2006,C-print(42" x 74" cm) Edition of 5, © Carlos & Jason Sanchez,em: <http://www.thesanchezbrothers.com/photography.html>

Fig. 23. Carlos & Jason Sanchez - *Natural Selection*, 2005, C-print 24" x 96" Edition of 6 / 2AP, © Carlos & Jason Sanchez.em: <http://www.thesanchezbrothers.com/photography.html>

Fig. 24. Bernd e Hilla Becher. *Winding Towers*, Bélgica, Alemanha. 1971-1991. Impressões Gelatina de prata, cada um 15 3/4 x 12 1/8 " (40 x 30.8 cm). Sonnabend Gallery, em Nova York. © Bernd e Hilla Becher em: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/95>

Fig. 25. Nan Goldin. - *Nan one month after being battered*, 1984, Cibachrome print, on paper mounted onto board, (695 x 1015 mm), Matthew Marks Gallery, New York ©Nan Goldin ,em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>

Fig. 26. Lígia Cabral - *Avó Lígia*, 2012, Impressão Digital Tam. aprox. (100x120cm)

Fig. 27. Lígia Cabral- *VANITAS*, 2013, Impressão Digital Tam. aprox. (100x70 cm)

Fig. 28. Lígia Cabral- *VANITAS*, 2013, Impressão Digital Tam. aprox. (100x70 cm)

Bibliografia

Livros:

ARTAUD, Antonin, *O Teatro e o seu Duplo*, trad. Teixeira Coelho Rev. Monica Stahel, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Ana Maria Valente, 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BADIOU, Alain, *Para uma Nova Teoria do Sujeito*, trad. Emerson Xavier da Silva [e] Gilda Sodré, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

BARTHES, ROLAND, *A Câmara Clara - Nota sobre Fotografia*, 13ª ed. trad. Manuela Torres, Lisboa: Edições 70, 2010.

BAUDRILLARD, Jean, *A ilusão Vital*, [s.l.] Civilização Brasileira, [s.d.].

BAUDRILLARD, Jean, *Sistema dos objetos*, São Paulo, 2ª ed. trad. Zulmira Ribeiro Tavares, São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de Consumo*, trad. Artur Morão (col. Arte e Comunicação, 54), Lisboa: Edições 70, 1981.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, trad. Maria João da Costa Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BELTING, Hans, *A verdadeira Imagem*, trad. Artur Morão, Porto: Dafne Editora, 2011.

BENJAMIN, Walter, *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim Por Volta de 1900*, trad. Isabel de Almeida e Sousa [e] Claudia de Mirandab Rodrigues, Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Manuel Alberto, Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

COSTA, Guido, *Nan Goldin*, New York: Phaidon Press, Edition, 2001.

DI RIVOLI, Castello, *Thomas Demand*, trad. Marguerite Shore, Museo d'Arte Contemporanea (Exhibition and catalogue by Marcella Beccaria), 2002.

DERRIDA, Jaques, *La verité en Peinture, Champ philosophique*. Paris: Flammarion, 1978.

DIDEROT, Denis, *Ensaio sobre a Pintura*, trad. Enid Abreu Dobránszky, Unicamp, co-edição. Lisboa: Papyrus Editora, 1993.

DIDEROT, Denis, *Paradoxo sobre o comediante*, trad. Antonio Geraldo da Silva, São Paulo: Editora Escala, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, O que nos Olha*, trad. Golgona Anghel [e] João Pedro Cachopo, Porto: Dafne Editora, 2011.

DUBOIS, Philippe, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, 3ª ed, trad. Marina Appenzeller, Campinas: Papyrus Editora, 1999.

ECO, Umberto, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, trad. Helena Domingos [e] João Furtado, Lisboa: Diefel, 1989.

FLORES, Laura, *Fotografia e Pintura: Dois meios Diferentes?*, trad. Danilo Villella Bandeira, São Paulo: WMF Martins Fortes Ltda, 2011.

FLUSSER, Vilém, *Ensaio Sobre a Fotografia; Para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

FRIED, Michael, *Why Photography Matters Art as Never Before*, New Haven and London: Yale University Press, 2008.

GIRARD, René, *Coisas Ocultas desde a Fundação do Mundo*, trad. Martha Gambini, 1ª ed. Lisboa: Editora Paz e Terra, 2009.

GOFFMAN, Erving, *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, 1993.

- GOLDBERG, Roselee**, *A arte da performance - Do futurismo ao presente*, trad. Jefferson Luis Camargo [e] Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- GOMES, Joana**, “A Cor e a Luz como Agentes de Mutação Atmosférica Paisagística”, In *Arte & Natureza*, Lisboa: 2009 (Atas).
- GOMES, Valéria**, *Fotografia e Pintura: Influências e paralelos*, Recife: Editora Livro Rápido, 2006.
- GRONERT, Stefan**, *The Dusseldorf School of Photography*, London: Thames & Hudson Ltd. 2009.
- GURSKY, Andreas**, *Works 80-08*, Hatje Cantz ; Bilingual edition, 2009.
- HOCHMANN LABRA, Daniela**, *O Artista-Personagem*. Campinas, Orientador: Ernesto Giovani Boccara, São Paulo, Brasil : Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes).
- KRAUSS, Rosalind**, *O Fotográfico*, trad. Anne Marie Davée, Lisboa: Editorial Gustavo Gili, 2009.
- KOSSOY, Boris**, *Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- KOSSOY, Boris**, *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007,
- MARION, Louis**, *Sublime Poussin*, trad. Mary Amazonas Lete de Barros, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- MOURÃO, Joana**, “Este Intervalo da Existência à Morte: Breve Ensaio Sobre a Natureza-Morta”, In *Arte & Melancolia*, Instituto de História de Arte/ Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Lisboa: 2011.
- MUSEU COLEÇÃO BERARDO, ARTE MODERNA E CONTEMPÔRANEA - Um Teatro sem Teatro**, [s.l.], [s.d.].

- PAVIS, Patrice**, *A Encenação Contemporânea*, trad. Nanci Fernandes, São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PIETRO, Margarida**, “A Solidão Essencial”, In *Arte & Melancolia*, Instituto de História de Arte/ Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Lisboa: 2011.
- RANCIÈRE, Jacques**, *O Espectador Emancipado*, trad. José Miranda Justo, Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques**, *O Destino das Imagens*, trad. Luís Lima, Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- RIBALTA, JORGE**, *Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografia*, Barcelona:Editorial Gustavo Gilli SA, 2004.
- ROUILLÉ, André**, *A fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea*, trad. Constancia Egrejas, São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SABINO, Isabel**, *Pintura depois da Pintura*, Lisboa: Fbault; 2000.
- SALLES, João Moreira**, “A dificuldade do documentário”. In *O imaginário e o poético nas ciências sociais*, Bauru: EDUSC, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul**, *A Imaginação*, trad. Paulo Neves,col. L&M Pocket, Rio de Janeiro: L&M Editores, 2008.
- SOMZÉ, Catherine, LEHAN, Joanna, Carlos & Jason Sanches**: *The Moment of Rupture*, Toronto: Cristopher Cutts Gallery, 2007.
- SONTAG, Susan**, *Ensaio Sobre Fotografia*, trad. Joaquim Paiva, 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Arabor Ltda,1983.
- SOULAGES, François**, *Estética da fotografia: Perda e Permanência*, trad. Iraci D. Poleti [e] Regina Salgado Campos, São Paulo: Editora Senac.
- STANISLASKI, Constantin**, *A Construção da Personagem*, 2ª ed. trad. Pontes de Paula Lima, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.Vol 15.

STOICHITA, Victor, *O Efeito Pigmalião: Para uma Antropologia Histórica dos Simulacros*, trad. Renata Coelho [e] Rui Pires Cabral, Acompanhamento da Edição; Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade de Lisboa: Imago, 2011.

STRUTH, Thomas, *Thomas Struth Family Life*, (col. Memento), Schirmer Mosel, 2001.

STRUTH, Thomas, *Museum of Cycladic Art Athens*, Schirmer/ Mosel, 2009.

STRUTH, Thomas, *Making Time*, Museu Nacional Del Prado: Turner, 2007.

URSSI, Nelson José, *A linguagem Cenográfica*, Orientador: Prof. Dr. Cyro del Nero de Oliveira Pinto, São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo , 2006, Dissertação (Mestrado em Artes) Área de artes cénicas .

VIDAL, Carlos, *Deus e Caravaggio*, Lisboa: Edições Vendaval, 2011.

WALL, Jeff, *Jeff Wall-The Complete Edition*, London: Phaidon Press, Edition, 2009.

Periódicos:

REIS, JOSÉ, “Sobre o Tratado da Evidência de Fernando Gil”, Vol. 5, *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra: Publicação semestral do Instituto de Estudos Filosóficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996, n.º 10.

Referências Eletrónicas:

BLAUFUKS, Daniel. *Nan Goldin «Quis fazer uma história da minha vida»*. *Expresso* . [Online] 04 de 11 de 2008. [Acedido: 14 de 11 de 2012.] em: <http://www.danielblaufuks.com/webmac/EXPRESSO.pdf>

Carlos & Jason. *Photography*. [Online] [Acedido: 16 de 07 de 2011.] em: <http://www.thesanchezbrothers.com/photography.html>

DEMAND, Thomas. Galeria Lunara. *Conversa com Thomas Demand dia 14, às 15 h - na Av. Independencia , 745*. [Online] [Acedido: 20 de 02 de 2012.] em: http://galerialunara.blogspot.pt/2009_11_01_archive.html

SANZ, Cláudia Linhares. *Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: do álbum de família ao blog digital [1]*. Quando todos os fatos são fotografáveis: da fotografia do acontecimento às imagens do presente continuum. [Online] [Acedido: 02 de 12 de 2013], em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/22/04.html>

STRUTH, Thomas. *Making Time* . ARTE CAPITAL. [Online] 25 de 04 de 2007. [Acedido: 10 de 04 de 2013.] em : <http://www.artecapital.net/exposicao-98-thomas-struth-making-time>

Vanitas Vanitas et Vanitatem. *Entradas para um Dicionário de Estética*. [Online] [Acedido: 14 de 08 de 2012.] em: http://www.ipv.pt/millenium/pers13_4.htm

Filmes:

Klein, Willem. 2009. *Provas de Contacto - A fotografia Conceptual*. [artista] Bernd & Hilla Bercher e Thomas Struth. Arte France , Ks Visions , La Centre Nationale de La Photographie; Midas Filmes, 1992-2009. DVD 3.

Klein, William. 1992-2000. *Provas de Contatcto - A Renovação da Fotografia Contemporânea*. [artista] Jeff Wall e Nan Goldin. Arte France, Ks , La Centre National de la Photographie; Midas Filmes, 1992-2000. DVD 2.