

# **Que fotografia? O fotográfico na prática artística contemporânea em Portugal**

**Filippo De Tomasi**

**Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Mediações**

**Fevereiro, 2022**

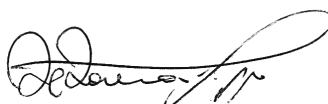
Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Artísticos – Arte e Mediações, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Medeiros, do Professor Doutor Buno Marques e da Professora Doutora Margarida Brito Alves

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

## [DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

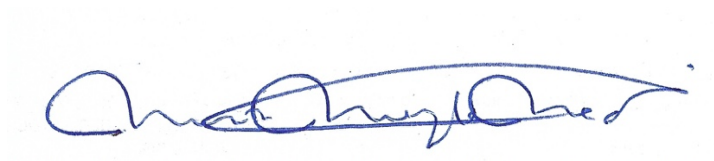
O candidato,



Lisboa, 22 de fevereiro de 2022.

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,



Lisboa, 22 de fevereiro de 2022

*Ai miei genitori*



## AGRADECIMENTOS

Um primeiro agradecimento vai para os meus orientadores, Professora Doutora Margarida Medeiros, Professor Doutor Bruno Marques e Professora Doutora Margarida Brito Alves que me acompanharam na reflexão e me apoiaram na redação desta investigação, bem como em atividades paralelas que me têm permitido aprofundar outros conhecimentos e áreas.

Aos artistas portugueses, casos deste estudo, que se disponibilizaram para debatermos temáticas e obras através das mais diferentes maneiras: muito obrigado a Daniel Blaufuks, a Francisco Tropa e a João Maria Gusmão e Pedro Paiva. De forma semelhante, agradeço também às galerias que representam estes artistas e que facilitaram a consulta de material e de imagens: Galeria Monumental, Galeria Quadrado Azul e Galeria Vera Cortês, em Lisboa, e Fortes D'Aloia & Gabriel de São Paulo.

No decorrer do processo de investigação encontrei sempre um apoio favorável das instituições bibliotecárias e, especialmente, da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, onde a Dr.<sup>a</sup> Dolores Sebastião e a Dr.<sup>a</sup> Constança Costa Rosa possibilitaram o trabalho de investigação durante a crise pandémica. Igualmente, agradeço à Dr.<sup>a</sup> Elisabete Holtreman da Biblioteca da Ar.Co pela disponibilidade e pelo apoio na pesquisa.

Gostaria também de agradecer às minhas colegas de doutoramento, em particular, as envolvidas nos projetos do Observatório de Estudos Visuais e Arqueologia dos Media, pelas contribuições críticas e pelas animadas e esclarecedoras conversas: Ana Catarina Caldeira, Ana Luisa Azevedo, Anelise Mondardo, Filipa Cordeiro, Inês Isidoro, Isabel Stein, Maura Grimaldi e a Professora Doutora Ana Lúcia Mandelli de Marsillac.

Finalmente, um especial agradecimento à Dr.<sup>a</sup> Marta Luís pela sua disponibilidade e paciência nas múltiplas revisões deste trabalho.

**QUE FOTOGRAFIA? O FOTOGRÁFICO NA PRÁTICA ARTÍSTICA  
CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL**

**WHICH PHOTOGRAPHY? THE PHOTOGRAPHIC IN CONTEMPORARY  
ARTISTIC PRACTICE IN PORTUGAL**

**FILIPPO DE TOMASI**

**RESUMO**

A presente investigação analisa as perspetivas teórico-práticas que pertencem ao fotográfico. Este conceito é entendido como as características oriundas da imagem fotográfica, do seu funcionamento, da sua fruição, mas também da sua história, e que se encontram espalhadas na produção artística contemporânea. As obras consideradas nesta investigação inscrevem-se no arco temporal que começa nos anos sessenta do século XX até hoje. São operações artísticas que utilizam diversos *media*: desde as imagens em movimento à projeção, desde a escultura à instalação. Através de uma metodologia que remete para a área da Arqueologia dos Media, pretende-se desenvolver uma análise que enfatiza a receção de operações de matriz fotográfica quer num plano visual, no que diz respeito à questão da re-apresentação e à ideia de traço fotográfico, quer mais conceptual, relativo à utilização da fotografia em vários contextos históricos, bem como em áreas não artísticas. Ao lado de uma reflexão mais abrangente que considera a prática internacional, é aprofundado ainda o contexto artístico português, nomeadamente através de três casos de estudo, os de Daniel Blaufuks, de Francisco Tropa e da dupla João Maria Gusmão e Pedro Paiva.

**ABSTRACT**

This research aims to analyze theoretical and practical perspectives concerning the photographic. This concept is considered as the characteristics arising from the photographic image, its functioning, its fruition, but also its history, in the contemporary artistic production. The artworks studied in this research belong to the period between 1960s and the contemporary times. They are artistic operations that include different media: from moving images to projections, sculptures and installations. Through a Media archaeology methodology, this analysis emphasizes the reception of the operations with a photographic matrix, on the one hand, in a visual perspective: regarding the re-presentation and the idea of a photographic trace; on the other hand, with a more conceptual approach, studying the use of photography in various historical contexts, as well as in non-artistic areas. Alongside a broader reflection on international practice, the Portuguese artistic context is also considered, namely through three case studies of the works of Daniel Blaufuks, Francisco Tropa and the duo João Maria Gusmão and Pedro Paiva.

PALAVRAS-CHAVE: fotográfico; Arqueologia dos Media; arte contemporânea; prática artística portuguesa; materialidade; imagem em movimento; instalação; projeção; história da fotografia

KEYWORDS: photographic; Media archaeology; contemporary art; Portuguese artistic practice; materiality; moving image; installation; projection; history of photography

## ÍNDICE

|                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introdução .....                                                                                                                  | 1   |
| 1. Trajetórias teóricas do fotográfico nos séculos XX e XXI .....                                                                 | 15  |
| 1.1 Para além da pintura: a matriz do fotográfico no campo artístico .....                                                        | 17  |
| 1.1.1 <i>In primis</i> era o cinema: de uma abordagem cinematográfica da fotografia entre os anos vinte e os anos cinquenta ..... | 24  |
| 1.1.2 O período da “ontologização”: fotografia e fotográfico a partir dos anos sessenta .....                                     | 37  |
| 1.1.3 A introdução do digital como premissa para um presumido campo expandido contemporâneo da fotografia .....                   | 48  |
| 2. “A mais rica e estranha relação entre as artes”: o fotográfico e as imagens em movimento .....                                 | 60  |
| 2.1 O objeto-fotografia: des(ins)tituição da função .....                                                                         | 65  |
| 2.2 Utilizar a câmara da filmar como se se tirasse uma fotografia .....                                                           | 72  |
| 2.3 “As folhas mexem-se” continuamente .....                                                                                      | 81  |
| 3. A materialidade da fotografia ou a expansão física e espacial do fotográfico .....                                             | 92  |
| 3.1 Arte Conceptual: abalar o primado da representação .....                                                                      | 100 |
| 3.2 A fotoescultura: reconsiderar os preconceitos na relação entre diversos <i>media</i> ..                                       | 110 |
| 3.3 A materialidade na prática contemporânea: grande escala, processos alternativos e re-apresentação .....                       | 119 |
| 4. A projeção fotográfica: da imagem fixa à re-apresentação do real .....                                                         | 128 |
| 4.1 A imagem projetada nas experiências nos anos sessenta e setenta .....                                                         | 135 |
| 4.2 Da obsolescência: o diapositivo na produção artística das últimas décadas .....                                               | 147 |
| 4.3 Três perspetivas contemporâneas da <i>camera obscura</i> como instalação projetiva                                            | 157 |
| 5. Artes visuais e fotográfico em Portugal a partir dos anos sessenta do século XX .....                                          | 170 |
| 5.1 Daniel Blaufuks. A deslocação na/da imagem .....                                                                              | 182 |

|                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 5.1.1 Da reprodutibilidade da imagem fotográfica ao diálogo com a escrita.....                                      | 185 |
| 5.1.2 O fotográfico como “a ideia da ideia”.....                                                                    | 194 |
| 5.1.3 O vídeo entre memória(s) e história(s).....                                                                   | 203 |
| 5.1.4 Parar a imagem em movimento.....                                                                              | 210 |
| 5.2 Francisco Tropa. Observar o real e a sua imagem .....                                                           | 214 |
| 5.2.1 Aparelhos para recolher e acolher .....                                                                       | 216 |
| 5.2.2 Dispositivos de visualização .....                                                                            | 224 |
| 5.2.3 Projetar com as lanternas, ou seja, apresentar o real e a sua imagem.....                                     | 230 |
| 5.2.4 O lado “mágico” do fotográfico: a experiência do espetador.....                                               | 235 |
| 5.3 João Maria Gusmão e Pedro Paiva. Para além do real e da ficção: o analógico e o obsoleto da imagem técnica..... | 245 |
| 5.3.1 Desmontar a perceção (através) dos <i>media</i> .....                                                         | 248 |
| 5.3.2 Os <i>media</i> analógicos entre o obsoleto e as alterações.....                                              | 256 |
| 5.3.3 A “projeção invertida”: o caminho ilusionista da <i>camera obscura</i> .....                                  | 264 |
| 5.3.4 Os microeventos no espaço expositivo .....                                                                    | 270 |
| Conclusão.....                                                                                                      | 276 |
| Bibliografia .....                                                                                                  | 282 |
| Lista de figuras.....                                                                                               | 307 |

## **Advertência linguística e bibliográfica**

O texto da presente investigação segue o Acordo Ortográfico de 1990 e o sistema de citação bibliográfica autor-data oriundo da 17.<sup>a</sup> edição do *The Chicago Manual of Style*.

No que diz respeito às citações de língua não portuguesa foram adotadas três soluções. Em primeiro lugar, sempre que possível, foram utilizadas as traduções oficiais e publicadas em língua portuguesa, na variante europeia. Contudo, a maioria dos textos redigidos pelos tradutores utiliza o Acordo Ortográfico anterior ao de 1990. Desta forma, ao longo da presente investigação, alguns termos e conceitos surgirão quer com a grafia antecedente ao Acordo de 1990 – nomeadamente as traduções – quer seguindo a nova grafia – no texto redigido pelo autor.

Em segundo lugar, quando não existem traduções oficiais em língua portuguesa, na variante europeia, o autor traduziu as citações de línguas estrangeiras para dar unidade sintática e linguística ao corpo do texto. No caso de conceitos concisos, optámos por colocar o termo em língua original no texto a seguir à tradução de nossa autoria, entre parêntesis quadrados e aspas. No entanto, as citações originais mais longas são reportadas em notas de rodapé; por se encontrar também a tradução nessa secção, as frases originais seguem-nas e, quando necessário, são colocadas antes das referências.

Finalmente, optámos por traduzir, sem reportar as citações originais em nota de rodapé, alguns termos ou frases muito simples, indicando na referência a autoria com a sigla TA, isto é, Tradução do Autor.

## INTRODUÇÃO

Uma folha de vidro de tamanho A4 colocada em cima de um relvado, ou um pequeno espelho emoldurado com algumas palavras anotadas ou, ainda, uma paisagem invernal onde a neve cai continuamente, criada através de projetores de imagens fixas: eis algumas obras de artistas portugueses, respetivamente Francisco Tropa, Daniel Blaufuks e a dupla João Maria Gusmão e Pedro Paiva, que foram realizadas nas últimas décadas. Embora num primeiro relance não seja evidente, todas estas operações remetem para a fotografia; não é a clássica imagem impressa de forma quadrangular – ou, na sua atualização tecnológica, visualizada nos ecrãs de computadores ou de telemóveis – que está aqui em jogo, referem-se sim a um campo mais abrangente, ao do fotográfico.

Na pergunta que compõe o título da presente tese, *Que fotografia?*, ressoa portanto esta perplexidade perante operações contemporâneas que se afastam da mera imagem bidimensional. De facto, como sublinha Quentin Bajac, o atual diretor da Galerie Nationale du Jeu de Paume, em Paris:

a minha geração está a dar conta de que a fotografia não é apenas uma impressão feita para ser exposta numa parede, não se trata de *a print on the wall*. Depois dos anos oitenta e noventa, nos quais dominou a ideia dos fotógrafos que criavam essencialmente para o espaço da galeria e do museu, hoje apercebemo-nos de que a fotografia é um idioma capaz de assumir muitas formas diversas. Redescobre-se, assim, a lição dos anos vinte e trinta, quando a fotografia assumia já várias formas situando-se, se não completamente pelo menos em grande parte, dentro do diálogo com o mundo da arte ou, pelo menos, na sua proximidade. (Mauro e Bajac 2014, 9)<sup>1</sup>

As “muitas formas diversas” da fotografia devem ser entendidas como uma expansão da imagem fotográfica em relação à sua utilização em várias experiências artísticas e

---

<sup>1</sup> [“la mia generazione si stia rendendo conto che la fotografia non è solo una stampa fatta per essere esposta su una parete, non si tratta di *a print on the wall*. Dopo gli anni '80 e '90, in cui ha dominato l'idea dei fotografi che creavano essenzialmente per lo spazio della galleria o del museo, oggi ci si è resi conto che la fotografia è un idioma in grado di assumere molte forme diverse. Si riscopre così l'insegnamento degli anni '20 e '30, quando la fotografia prendeva già diverse forme situandosi, se non pienamente, in ogni caso in larga misura, all'interno del dialogo con il mondo dell'arte o comunque in prossimità dello stesso”.]

culturais e, sobretudo, atendendo à possibilidade de articulação das suas características próprias por via de outros *media*, tais como a pintura, o cinema ou a escultura, por citar os mais representativos.

Esta abertura à expansão no que toca à fotografia remete para o conceito ambíguo de fotográfico, isto é, os trabalhos artísticos que não apenas utilizam a imagem técnica de origem fotográfica, mas que também apresentam as suas características provindas do “espírito próprio do *medium*, [d]a sua filosofia, [d]a sua lógica de funcionamento e de fruição” (Marra 2014, 64, TA). Porém, o conceito apresenta-se de uma forma ambígua, porquanto existem duas perspetivas dominantes: uma que se refere às características formais da fotografia, já presente antes da invenção do próprio *medium*; outra que alude aos elementos desenvolvidos a partir das práticas artísticas das décadas dez e vinte do século XX. A primeira aceção enquadra-se, assim, numa abordagem formal definindo-se como um fluxo “evolutivo” de um pensamento oriundo da prática pictórica. Entre os maiores expoentes, ainda que divergentes em vários aspetos, destacam-se Heinrich Schwarz e Peter Galassi<sup>2</sup>, pois estes autores “partilham uma mesma ilusão, um idêntico constrangimento ideológico: assumem que o *fotográfico* deriva [...] da cultura pictórica e que apenas com esta deve conviver” (Marra 2014, 67, TA). Desta forma, o primeiro entendimento referido está manifestamente relacionado com a representação pictórica enquanto reprodução do real.

No entanto, a segunda interpretação do termo fotográfico relaciona-se com as operações vanguardistas da primeira metade do século XX, tendo sido explorado de seguida nos anos sessenta e setenta. Esta segunda aceção é devedora do pensamento de Rosalind Krauss apresentado no seu livro *Le photographique: pour une théorie des écarts*, de 1990. Ao indagar a produção artística entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do XX, a historiadora de arte norte-americana desvenda a fotografia como “objeto teórico” [“objet théorique”], isto é, como um campo mais abrangente onde a fotografia como representação visual impressa sobre papel não está no centro de

---

<sup>2</sup> De Schwarz tome-se em consideração o livro *Art and photography: forerunner and influences* (1987) e de Galassi o ensaio que acompanha o catálogo da exposição *Before photography: painting and the invention of photography*, que decorreu em várias instituições: em 1981, no Museum of Modern Art de Nova Iorque de 9 de maio a 5 de julho, no Joslyn Art Museum em Omaha, de 12 de setembro a 8 de novembro; em 1982, na Frederick S. Wight Art Gallery University of California de Los Angeles de 4 de janeiro a 21 de fevereiro; e, finalmente, no The Art Institute of Chicago de 15 de março a 9 de maio. A Schwarz e Galassi podem ser aproximados mais dois autores que aprofundaram uma relação crítica entre fotografia e pintura: é o caso de Aaron Scharf com o texto *Art and photography*, de 1974, e de Frank Van Deren Coke com *The painter and the photograph: from Delacroix to Warhol*, de 1972.



estudo. O “objeto” fotografia torna-se, portanto, “teórico”, uma vez que são as características que derivam da imagem que se encontram dispersas. Sublinha-se, assim sendo, como a imagem bidimensional já não é a única detentora das características da fotografia, dado que, para Krauss (1977b), o principal aspeto de traço fotográfico, ou seja, da marca deixada por um sujeito sobre uma superfície, abunda em diversas operações artísticas dos anos setenta.

A receção crítica tem vindo a sublinhar como na produção artística contemporânea estão presentes obras que espalham a imagem fotográfica e as suas características através de vários *media*. Ao investigarmos o fotográfico, encontram-se diversas operações artísticas que através de outras técnicas, materiais e práticas propõem uma chave de leitura onde a fotografia é apresentada “por outros meios”, parafraseando o conceito de “cinema by other means” formulado por Pavle Levi. Segundo este autor, é possível reconhecer em peças de pintura e escultura referências cinematográficas, quer do ponto de vista formal quer conceptual, onde o cinema se revela “como um sistema de relações diretamente inspirado pelo funcionamento do aparato cinematográfico, mas evocado através das propriedades materiais e tecnológicas dos media originariamente não filmicos” (Levi 2012, 27, TA). Da mesma maneira, o fotográfico pode ser encontrado em outras obras separadas do conteúdo da imagem impressa, revelando-se numa dinâmica mais fluida e híbrida inspirada nas práticas e utilizações da fotografia.

Neste sentido, Sérgio Mah (2005a, 15) pode afirmar que o fotográfico não é “uma categoria exclusiva à fotografia”, mas sobretudo “uma condição transversal a vários géneros e práticas da imagem”. Esta posição afigura-se, também, no momento da “crise da imagem fotográfica” que, através da tecnologia digital, parece destituir o objeto fotografia – impresso e analógico – em favor de novas aberturas em referência à imagem em movimento (Baker 2005) ou de elaborações digitais e simulações computadorizadas (Soutter 2016a). Esta difusão do fotográfico revela-se como um “campo expandido da fotografia”, no qual não só o objeto fotográfico é utilizado nos mais dispersos contextos, mas, ao mesmo tempo, estimulam-se processos de hibridação e mobilidade entre as imagens técnicas. Desta forma, é numa intensificação contemporânea da fluidez e do desvanecimento das categorias fechadas e impermeáveis como as da pintura, da escultura, do cinema, entre outras, que se parece que enquadra a suposta “crise da fotografia”.

Ao lado da utilização das novas tecnologias, parte da prática artística também explora materiais e técnicas considerados antiquados e obsoletos, em conjunto, ou em detrimento, das experiências digitais. A expansão do campo fotográfico caracteriza-se, portanto, pela presença dialética destas duas forças: uma produção que implica a utilização de novos *media* e uma prática de “retromodernism” (Fontcuberta e Batchen 2021, 283), isto é, a recuperação de processos anteriores aos anos oitenta e noventa. Não significa isto que nessas últimas duas décadas não existisse uma tendência a revisitar e a misturar aspetos formais e conceptuais de várias épocas, uma vez que com o movimento cultural e filosófico do pós-modernismo, desenvolvido na segunda metade do século XX, apontava-se para uma “crise das narrativas” (Lyotard 1989, 11). Dito por outras palavras, apontava-se para a destituição das perspectivas filosóficas e ideológicas coevas sobre as grandes narrativas históricas, que se traduzia na prática artística numa predileção por citações, assemblagens e re-atuações de formas do passado. Todavia, se esta tendência permitia a difusão de uma pluralidade de discursos, revelava-se ainda como uma atitude irónica e ambígua em relação à história, como sublinha Erkki Huhtamo (1995): a época pós-moderna era “absolutamente deslumbrada pelo vaguear (até ao ponto de saquear) o armazém da história, utilizando-o como fonte para intermináveis jogos intertextuais com *pastiche* e referências”<sup>3</sup>. Diversamente, no contexto contemporâneo, o retorno de práticas e de materialidades pertencentes à história da fotografia implica uma ultrapassagem de uma mera autorreferencialidade e dos puros jogos linguísticos pós-modernos. Por esse motivo, os processos de “retromodernism”, que em conjunto com a cultura digital, alimentam o campo expandido do fotográfico, precisam de ser explorados para colmatar as posições críticas desenvolvidas nas últimas décadas, sobretudo no que diz respeito ao fotográfico em consideração à aproximação da história do *medium* em operações artísticas que cruzam várias técnicas.

Reportámos nos parágrafos anteriores como a segunda aceção de fotográfico indica um primeiro desenvolvimento consciente deste conceito no âmbito das vanguardas para, mais tarde, se tornar sistemático nos anos sessenta e setenta. Contudo, a presente investigação foca-se principalmente em obras de arte desde a segunda metade do século XX até aos nossos dias. Ao escolher uma extensão de cerca de sessenta anos

---

<sup>3</sup> [“The postmodern era was, it is true, utterly fascinated by roaming (to the point of plundering) the storehouse of history, using it as a source for endless intertextual games with *pastiche* and references”].

de produção artística, não defendemos uma perspectiva evolucionista, ou seja, uma narração linear do aparecimento de peças artísticas numa concatenação de uma para outra. Um similar modelo historiográfico basear-se-ia numa continuidade estilística e formal que vincularia o fotográfico apenas à primeira definição acima mencionada e que, por isso, resultaria numa progressão contínua. No entanto, ao longo dos sessenta anos de produção artística considerados existem ruturas e descontinuidades nas quais o fotográfico se revela num paralelismo com a própria história da fotografia. Através da análise de peças contemporâneas é possível criar pontes genealógicas com experiências que remontam a vários momentos da fotografia nos seus quase duzentos anos. Nesta ótica, a nossa abordagem tem em conta a perspectiva genealógica elaborada por Michel Foucault, pela qual a genealogia se define como um trabalho teórico contrário à prática historiográfica da busca da origem de determinados elementos, entendidos como estruturas únicas e essenciais. Com efeito, a posição da genealogia foucaultiana, como o próprio autor sublinha, “opõe-se à procura da origem”: “não se põe a pesquisar o lugar único de onde vimos [...]; ocupa-se de deixar aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam” (Foucault 1994, 137–54, TA). Esta lógica investigativa demonstra-se fértil para o processo de análise do fotográfico, dado que é através de roturas, retrocessos e contingências que as suas características se revelam ao longo da história da fotografia desde o período inicial da sua difusão até às práticas e utilizações artísticas mais recentes.

A análise de peças contemporâneas vai ter também em consideração, quando for possível, elementos oriundos do período inicial da história do *medium* fotográfico, desde o seu aparecimento na primeira metade até ao final do século XIX, visto que este arco temporal não contém apenas a origem da imagem fotográfica como uma tecnologia apta ao registo do real sobre uma superfície fotossensível, mas antes recolhe diversas práticas e utilizações sociais e culturais da própria fotografia. Este período é definido por André Gaudreault e Philippe Marion (2018, 193–94) como o “primeiro nascimento” do *medium* fotográfico. Segundo os autores, este “primeiro nascimento” da fotografia equivale ao período do seu aparecimento – apontado pela prática da heliografia de Nicéphore Niépce –, para terminar com a institucionalização da imagem fotográfica. Contudo, a sua institucionalização permanece problemática uma vez que se pode referir a vários campos: desde o estético, com o trabalho do fotógrafo Gaspard-Félix Tournachon, mais conhecido por Nadar, ao sociológico, através da difusão da fotografia

instantânea, na década oitenta do século XIX, entre outros. Ainda que não seja possível indicar um fator ou um momento específico que determine a definitiva institucionalização da fotografia, podemos apontar para o período do “declínio” sublinhado por Walter Benjamin (2013, 219), como o momento de encerramento deste ciclo do “primeiro nascimento”. Para este autor, entre os anos setenta e os anos noventa do século XIX, a industrialização e a comercialização da imagem fotográfica – através da difusão da cópia negativo/positivo, bem como o afastamento das práticas manuais pela difusão de processos mecânicos através de empresas especializadas, das quais um exemplo emblemático é a Kodak – parecem abrir o caminho para a standardização e normativização da utilização da imagem impressa sobre papel como mero registo e representação do real. Determinar o desfecho deste período consiste também em reconhecer não o fim, mas, pelo menos, a redução para segundo plano de uma série de experimentações, de práticas e de uma “intermedialidade circunstante” [“surrounding intermediality”] que proporcionava a fotografia para além da sua constituição como objeto impresso (Gaudreault e Marion 2005, 9). Pois, como iremos ressaltar nesta investigação, até à década de noventa do século XIX, num cruzamento de diversos materiais e técnicas, existiam experiências que fugiam à mera imagem fotográfica.

Apesar deste interesse relativo ao período do “primeiro nascimento” da fotografia, este não é o principal objeto de estudo desta investigação, sendo apenas considerado à luz de componentes presentes na produção contemporânea. Neste sentido, seguimos o raciocínio de Krauss (1999b, 289) sobre a relação da produção fotográfica com a artística dos últimos sessenta anos: “olhando para trás, para o caminho que levou à triunfante convergência pós-bélica de arte e fotografia começada em 1960” o tal “«triunfo» deve ser colocado entre parêntesis pela circunstância de que agora a fotografia pode apenas ser vista através do inegável facto da sua própria obsolescência”<sup>4</sup>. Se, por um lado, o pensamento desta autora sublinha a integração da fotografia na prática artística, e também a influência exercitada sobre esta última pelas características provindas da imagem fotográfica – *in primis* no que concerne à questão de traço e do *index* –, por outro, evidencia uma dimensão obsoleta da fotografia na época atual que se refere quer a um ponto de vista material, já que a difusão do digital

---

<sup>4</sup> [“looking back at the path that led the triumphant postwar convergence of art and photography that began in the 1960s, [...] such a «triumph» must be bracketed by the circumstance that now photography can only be viewed through the undeniable fact of its own obsolescence”.]

limita e isola a produção de componentes analógicos, quer a uma reflexão necessária sobre o funcionamento e a fruição do *medium* fotográfico com um olhar retrospectivo.

A introdução do conceito de obsolescência subentende também a análise da prática artística contemporânea através de uma perspectiva ligada ao próprio *medium*. Neste contexto, para Levi (2012, 27) o conceito de *medium* entrelaça duas vertentes: “como conceito (como um nexo de diversos elementos, entendidos e/ou imaginados como capazes de gerar efeitos específicos), e o medium como aparato real (como uma tecnologia concreta que incarna este nexo de relações)”<sup>5</sup>. Este último posicionamento materialista em relação ao *medium* intervém na pesquisa do fotográfico, uma vez que temos em consideração não apenas aspetos ligados à percepção visual, mas também à fisicalidade dos aparelhos e instrumentos óticos que os artistas vêm utilizando a partir dos anos sessenta. Podemos apontar para as obras de *media art*, estas entendidas como a produção por parte de artistas que não utilizam apenas material pertencente ao âmbito das belas artes – dentro das disciplinas pictóricas ou escultórica –, mas sobretudo com a utilização de mecanismos e instrumentos técnicos que se apresentam como mediadores – retornando aqui uma ligação com a etimologia do próprio termo de *medium* –, como meio entre o espectador e o resultado visual. Se, contudo, qualquer material utilizado pelos artistas, num sentido mais abrangente, pode ser considerado como um *medium*, no contexto desta investigação o termo identifica operações artísticas realizadas ou pensadas para serem criadas através do auxílio de máquinas e instrumentos, isto é, de tecnologias antigas e recentes, como por exemplo projetores de diapositivos, filmes 16mm ou vídeo.

A partir dos anos noventa do século passado, a relação entre os *media* e a arte, quer no campo crítico quer no prático, encaminhou-se para uma reflexão sobre instrumentos e mecanismos do passado, hoje em dia quase em desuso. A este respeito Huhtamo (1996, 234, TA) reconhece que vários artistas “estão a realizar peças que incluem referências explícitas a máquinas antigas, analógicas e mecânicas como um importante instrumento estético e estrutural das suas estratégias”. O voltar fisicamente a tecnologias do final do século XIX, tais como estereoscopia, fonógrafo ou periscópio, só para mencionar algumas, determina uma reflexão sobre a obsolescência material

---

<sup>5</sup> [“the medium as a concept (as a nexus of different elements, understood and/or imagined as capable of generating specific effects), and the medium as an actual apparatus (as concrete technology embodying this nexus of relations)”.]

destes aparelhos, bem como uma investigação que aprofunde a relação deste *media* com os seus herdeiros contemporâneos – esta abordagem não provém apenas da inclusão de aparelhos passados, mas também através de operações que “utilizam tecnologias contemporâneas como terreno de escavação arqueológica dos *media*” (Huhtamo 1996, 236, TA). Se bem que os artistas que recuperam tecnologias antigas se apresentem como “artistas-arqueólogos” (Huhtamo 1996, 236, TA; Strauven 2013, 65), o que nos interessa aprofundar nesta investigação, é uma leitura arqueológica difusa que pode ser aplicada a uma parte da produção artística contemporânea. Por conseguinte, as operações consideradas nas próximas páginas podem, por um lado, ser incluídas nesta dinâmica de recuperação de tecnologias passadas e, por outro lado, apresentam-se no campo do fotográfico, não apenas por questões materiais e físicas, mas sobretudo por uma rede de relações que se constituem ou se recuperam entre imagem e espetador.

Ao descrever o *medium* como uma “rede de relações” revela-se um discurso parecido com a primeira definição de Levi de *medium* como conceito, já que estas “relações” se referem principalmente à lógica do funcionamento e de fruição da fotografia. Destarte, interessa-nos evidenciar também a posição do espetador relativamente ao fotográfico: se o interesse sobre a imagem fotográfica impressa é ocultado, isto é, as questões ligadas principalmente à representação e a um discurso no que respeita ao mimético passam para segundo plano, com a disseminação das características do fotográfico em outros *media* e suportes, o espetador encontra evocações que remetem para outras relações provindas das diversas utilizações. Todavia, o termo “relação”, a que apontamos neste trabalho, não é entendido nem através da perspetiva de “estética relacional” como a elaborada por Nicolas Bourriaud no seu livro homónimo de 1998, nem por uma certa perspetiva de “afeição” que tem tomado espaço recentemente no campo da teoria fotográfica<sup>6</sup>. Ainda que a “estética relacional” na visão de Bourriaud (2010, 27–29) possibilite uma dinâmica de ativação interpessoal, parece forçar a constituição de uma dimensão social uma vez que os exemplos de peças reportadas pelo autor referem-se à criação de ambientes e públicos

---

<sup>6</sup> A tal respeito, remetemos para o recente ensaio intitulado “Feeling in photography, the affective turn, and the history of emotions”, escrito por Thy Phu, Elspeth H. Brown e Andrea Noble (2020), que se prefigura como uma detalhada análise da crítica fotográfica em relação à esfera dos afetos, indicando também novas possibilidades interpretativas.

propícios para este fim<sup>7</sup>. No entanto, no que diz respeito à relação como “valor afetivo” [“affective value”], como o define George Baker (2014, 64), desvenda-se uma dinâmica que vincula o espectador à imagem impressa numa esfera individual, isto é, a fotografia suscita um conjunto indefinido de sentimentos e impressões, de acordo com as vivências e a recetibilidade do espectador. Porém esta relação afetiva que se instaura com os indivíduos, ainda que possa ser comunicável e, por consequência, parcialmente partilhável, sujeita novamente a relacionalidade à imagem fotográfica como composição visual, excluindo todo o conjunto conceptual que caracteriza o fotográfico.

Embora ambas as posições possam abrir novos caminhos na interpretação das peças de arte contemporânea, no nosso caso, a carga “relacional” do fotográfico revela-se num processo de repensamento de funcionamentos em temporalidades díspares e guardadas na história da fotografia. Significa isto que, ao não se encontrar com uma imagem fotográfica impressa, o espectador experiencia uma remissão para outros momentos históricos do próprio percurso da fotografia. Estas epifanias de passados, não lineares e descontínuos, não se revelam como *revivals* ou restaurações, mas antes como forma de criar laços conceptuais sobre (outras) formas de interação, utilização e fruição da fotografia.

\*

No que diz respeito à área de conhecimento da presente investigação, o trabalho foi desenvolvido num entrelaçamento das áreas da história de arte contemporânea, da fotografia e do estudo dos *media*. Este cruzamento resulta do entendimento da arte contemporânea afastada de um pensamento tradicional assente na subdivisão canónica segundo os ditames das belas artes já que, desde os anos sessenta do século passado, existe uma abertura do campo artístico que abraça qualquer tipologia de material e técnica, inclusive uma arte efêmera e desmaterializada. Tendo em consideração estas perspectivas, a metodologia de investigação aproxima-se à da Arqueologia dos Media. Todavia, esta última não se classifica como uma disciplina académica, nem como um campo de estudo coeso. Pelo contrário, vários investigadores apontam para a Arqueologia dos Media como uma disciplina híbrida, já que resulta num trabalho multidisciplinar (Parikka e Hertz 2010; Strauven 2013, 63). Se bem que não sejam

---

<sup>7</sup> Neste sentido, partilhamos a posição sublinhada por Claire Bishop quando no artigo “Antagonism and relational aesthetics”, de 2004, afirma que nas operações de arte relacional salientadas por Bourriaud “os espectadores não são apenas tratados como uma entidade social coletiva, mas na verdade recebem o meio para criar uma comunidade, por mais temporária ou utópica que seja” (Bishop 2004, 54, TA).

facilmente determináveis os seus limites e as suas abordagens, esta prática de investigação surge do amplo campo do estudo dos *media* por uma inquietação difundida, dado que, como sublinham Huhtamo e Jussi Parikka (2011, 3), esta aparece pelo “descontentamento com as narrativas «canonizadas» da cultura e história dos *media*”. Neste sentido, a Arqueologia dos Media apresenta-se como uma metodologia que investiga a cultura contemporânea através da criação de relações com *media* do passado, trazendo à luz mecanismos, técnicas e invenções, mas também práticas e experiências omitidas e descontínuas.

Embora a reflexão teórica da Arqueologia dos Media tenha começado no final do século passado, os estudos dedicados à imagem fotográfica são limitados, como alertou recentemente Huhtamo (2018, 14): encontra-se “uma mão-cheia de investigadores [que] vão nesta direção sem identificar o seu próprio trabalho como «arqueológico dos *media*». Não existem diretrizes claras sobre como a Arqueologia dos Media possa ser produtiva como ferramenta para investigar a fotografia”<sup>8</sup>. Neste sentido, ao aplicarmos a metodologia da Arqueologia dos Media ao conceito de fotográfico encontramos uma liberdade de investigação que não vincula o processo teórico a um campo de estudo delimitado e já reconhecido. Em vista disso, movemo-nos em sintonia com a prática artística visto que, os artistas estão mais livres, do que os próprios investigadores, para utilizar as diversas abordagens deste campo de estudos. Com efeito, Strauven (2013, 68, TA) tem sintetizado as principais abordagens da Arqueologia dos Media em quatro diretrizes: “1) o antigo no novo; 2) o novo no antigo; 3) *topoi* recorrentes; 4) ruturas e descontinuidades”. A primeira refere-se aos estudos dos novos *media* em relação aos seus antecessores, numa tendência de assimilação das prerrogativas anteriores – exemplar neste sentido são os estudos de Marshall McLuhan e o trabalho de Jay David Bolter e Richard Grusin. A segunda posição consiste na investigação de *media* antigos, na tentativa de subverter qualquer entendimento cronológico e progressista, tentando encontrar variações, alterações e antecipações deste *medium* – sobretudo na investigação de Siegfried Zielinski. A terceira abordagem refere-se a tópicos comuns e repetidos ao longo da história do *medium*, de acordo com os contextos e os significados conjecturais – é o caso dos estudos de Huhtamo. E finalmente, a quarta possibilidade baseia-se nos momentos de ruturas e nos estágios

---

<sup>8</sup> [“a handful of researchers have moved in this direction, without identifying their work as «media archaeological.» There are no clear guidelines for how media archaeology could be made productive as a tool for investigating photography”].



finais do *medium*, para reescrever uma visão da história afastada de uma narração normativa – esta é a posição de Thomas Elsaesser. Ao serem livres de entrelaçar estas possibilidades metodológicas, os artistas criam uma dinâmica que questiona e critica os impactos dos *media* na história, bem como no nosso presente. É nesta perspetiva que vamos ressaltar o fotográfico, não através de apenas uma das suas diretrizes, mas antes na articulação destas dimensões temporais para entender os seus significados no contexto contemporâneo.

\*

Ao fim de organizar o nosso pensamento teórico e prático sobre o fotográfico, esta investigação está dividida em cinco capítulos. O primeiro parte de um enquadramento filosófico e histórico-filológico do conceito de fotográfico intitulado “Trajetórias teóricas do fotográfico no século XX e XXI”. Ao longo deste capítulo desenvolve-se um discurso ontológico que permite ressaltar as suas principais características. O arco temporal de referência revela-se em concordância com o das operações artísticas aprofundadas nos capítulos seguintes, isto é, a partir dos anos sessenta. Esta cesura no que concerne à produção teórica anterior, desde a invenção da fotografia até à segunda metade do século XX, justifica-se pelo facto de que, por um lado, naquela época a receção crítica estava mais interessada nos laços entre a imagem fotográfica e a natureza ou a arte e, por outro, porquanto naquele período foram criadas “as condições para uma evolução acelerada e duradoura [da tecnologia fotográfica] que, durante muito tempo, impediria qualquer olhar retrospectivo” (Benjamin 2013, 219). Se, no entanto, o período de ontologização da imagem fotográfica começa nos anos sessenta, não podemos descurar algumas posições anteriores, nomeadamente da primeira metade do século XX, em que se entrelaçam questões ontológicas oriundas da fotografia e do cinema. Este percurso passa, ainda, por dois aspetos mais recentes: pela presumida expansão contemporânea da fotografia e pela introdução da tecnologia digital.

Se o primeiro capítulo se apresenta como um enquadramento teórico, os capítulos seguintes são constituídos pela análise de práticas artísticas contemporâneas. As peças seleccionadas foram subdivididas tendo em consideração as características técnicas e materiais das mesmas obras e a forma de interação com o espetador, isto é, em operações filmicas, instalativas e projetivas. Nesta perspetiva, o segundo capítulo “«A mais rica e estranha relação entre as artes»: o fotográfico e a imagem em

movimento” desenrola-se sobre operações de imagens em movimento numa investigação que considera quer a inclusão do objeto-fotografia no discurso filmico quer as características do fotográfico que retornam na produção de vários artistas. Fio condutor deste capítulo é a dialética temporal entre imagem fixa e em movimento que intervém na receção do espetador.

O terceiro capítulo toma principalmente em consideração a materialidade da imagem fotográfica, entendida como uma necessidade de repensar a fotografia para além da dimensão ótica, numa aproximação das suas características hápticas. Em “A materialidade da fotografia ou a expansão física e espacial do fotográfico” aprofunda-se a ligação com as práticas escultóricas e instalativas através de momentos específicos que decorreram ao longo da prática artística dos últimos sessenta anos, como por exemplo a importante exposição *Photography into sculpture*, de 1970. Partindo, assim, de obras conceptuais dos anos sessenta, onde se misturam as questões sobre a representação, a visão e a relação com o referente da imagem, passamos a considerar ainda as operações nas quais a fotografia se expande como elemento escultórico cruzando componentes analógicos e, mais recentemente, digitais.

O quarto capítulo, “A projeção fotográfica: da imagem fixa à re-apresentação do real”, é dedicado a outro aspeto ligado à (i)materialidade fotográfica, isto é, às experiências estéticas da imagem (fixa) projetada. Com efeito, a “escrita da luz” – sentido etimológico do mesmo termo fotografia – revela-se também como re-produção da mesma. Embora a projeção esteja comumente associada à dimensão cinematográfica, as diversas operações analisadas apontam para possíveis diálogos com experiências pré e proto-fotográficas. Desta forma, antigos mecanismos como a *camera obscura* serão considerados numa análise comparativa com as peças contemporâneas que se baseiam na projeção luminosa.

De seguida à abordagem teórica-filosófica e à análise de várias operações artísticas desenvolvidas a partir dos anos sessenta na produção internacional, o quinto capítulo concentra-se principalmente sobre o âmbito português. Desta forma, do grande panorama das artes visuais em Portugal a partir dos anos setenta do século XX, foram escolhidos três artistas que começaram a sua prática a partir do final desse século e começo do presente: Daniel Blaufuks, Francisco Tropa e a dupla João Maria Gusmão e Pedro Paiva. Ao aprofundarmos as operações destes autores não queremos definir ou circunscrever determinadas características para um possível “caso português”, mas antes

pretendemos propor uma abordagem crítica que se foque sobre a dimensão do fotográfico também em operações elaboradas em Portugal. Posição que tem encontrado pouco desenvolvimento teórico em âmbito português, com exceção dos textos dedicados ao conceito, de Sérgio Mah<sup>9</sup>.

Neste sentido, após uma breve introdução crítica que se foca na receção da fotografia e do fotográfico no contexto da prática artística em Portugal desde os anos sessenta, entendemos aprofundar o trabalho dos três artistas acima mencionados a fim de perceber a ligação com o fotográfico. A nível metodológico, os casos de estudo foram elaborados através da revisão da literatura, da análise das obras e do trabalho de campo, ou seja, da discussão, com os artistas. Sobre este último método temos que ressaltar que optámos por abordagens diferentes: no que concerne ao contacto com Tropa foi realizada uma entrevista, em 2 de outubro de 2019, em Lisboa; com Blaufuks foram trocados vários mails ao longo de abril e maio de 2020; e, finalmente, com Gusmão e Paiva reunimos no estúdio destes artistas, nos dias 8 e 18 de novembro de 2019 e 4 de junho de 2020.

A secção dedicada a Daniel Blaufuks enfrenta elementos presentes quer na sua produção fotográfica quer na filmica. A perspetiva principal que parece definir a obra deste autor é uma autorreferencialidade fotográfica, isto é, a questão de desvendar o sentido original/originário do real apresentado pelas imagens. Este aspeto cruza-se com uma certa atmosfera obsoleta: por um lado, as fotografias são apresentadas através de vários processos e técnicas que percorrem a história material do *medium*, também num diálogo com as tecnologias digitais; por outro, algumas obras de imagens em movimento remetem, embora sejam evidentes as diferentes motivações implícitas nestes trabalhos, para a dimensão do real e da sua relação com a memória privada e social.

O segundo caso de estudo aprofunda a prática de Francisco Tropa. Ainda que a recensão crítica foque a atenção sobre aspetos ligados ao fazer escultórico e performático na produção deste artista, as características do fotográfico estão presentes em várias peças. Desta forma, no cruzamento entre escultura e imagem técnica, o lugar do espectador insere-se entre dinâmicas relacionadas com a perceção visual bem como

---

<sup>9</sup> Entre os principais textos de Mah encontram-se: o ensaio introdutório à exposição *Estado da imagem – instantes e intervalos*, no contexto do evento artístico *LisboaPhoto*, patente no Centro Cultural de Belém em Lisboa, de 25 de maio a 21 de agosto de 2005; o texto “A fotografia na era da sua obsolescência”, no livro *Fotografia: modos de usar*, de 2015, editado por Delfim Sardo; e, recentemente, a tese de doutoramento intitulada *Sentidos do fotográfico: campo, mediação, receção*, de 2021.

com a experiência física, uma vez que o artista propõe operações que, através de elementos impercetíveis e invisíveis do real, se apresentam em mecanismos e instrumentos óticos artesanais.

A terceira secção é dedicada à produção da dupla formada por João Maria Gusmão e Pedro Paiva, que colaboraram entre 2001 e 2020. Dentro da produção conjunta destes dois artistas, escolhemos instalações com obras fílmicas em 16mm, bem como operações compostas por mecanismos antigos que a dupla (des) e (re)construiu, especificamente a *camera obscura* e o projetor de diapositivos. O real provindo do fotográfico transforma-se numa dimensão interrogativa, desvendando o limiar entre representação e receção da imagem técnica, entre a significação induzida e a livre. Nas obras da dupla o espetador é chamado a enfrentar o espaço expositivo como uma construção feita de imagens técnicas.

## 1. TRAJETÓRIAS TEÓRICAS DO FOTOGRÁFICO NOS SÉCULOS XX E XXI

Traçar uma teoria do fotográfico significa não apenas analisar as características de um objeto de uso quotidiano como são as imagens fotográficas, mas também encontrar as principais propriedades no que diz respeito a uma expansão conceptual da fotografia. Este percurso teórico exprime-se, assim, através de uma perspetiva ambivalente. Por um lado, teorizar um conceito pressupõe sempre um certo grau de generalização, isto é, constitui-se como um processo de recolha e entrelaçamentos de “um conjunto coerente de entendimentos sobre uma questão específica que é, ou potencialmente pode ser, devidamente verificada” (Prince e Wells 2015, 29)<sup>10</sup>. Desta forma, conceptualizar o fotográfico implica uma generalização que põe em segundo plano os parâmetros contingentes dos vários materiais e tecnologias – como por exemplo, o daguerreótipo, a calótipia, ou a *polaroid*, entre outros – que compõem a quase bicentenária história da imagem fotográfica, possibilitando o desvendamento das características partilhadas por estes distintos processos. Contudo, o nosso objetivo não é reduzir todas as tipologias da fotografia a um único modelo, já que, como comenta Jan Baetens (2007, 54, TA), tal “não é possível”; ao invés, ao partir das componentes da imagem fotográfica, pretendemos considerar os elementos que se apresentam também no âmbito artístico e estético através da hibridação e da contaminação.

Por outro lado, as teorias que se delinearam ao longo da história da fotografia apresentam-se como historicamente condicionadas: não sendo excluídas dos discursos em que são desenvolvidas, estas teorias enquadram-se em práticas investigativas específicas de âmbito linguístico, cultural, político, e assim por diante. Se estas variáveis parecem emaranhar e complicar as qualidades do campo do fotográfico, contudo, como notaram recentemente Mark Durden e Jane Tormey (2020, 7, TA), “qualquer teoria da fotografia” baseia-se na “relação da imagem com o mundo real e como entendemos o que esta ligação significa”. Dito por outras palavras, ainda que as determinadas tipologias de fotografia e os discursos analíticos precisem de um

---

<sup>10</sup> [“a coherent set of understandings about a particular issue that have been, or potentially can be, appropriately verified”.]

enquadramento socio-histórico, em último recurso as teorias da imagem fotográfica partilham o objetivo comum de considerar a ligação desta tipologia da imagem com o real e da nossa relação com esta imagem.

Estas relações partem do princípio de que a imagem fotográfica é uma representação ligada ao real. Entendemos com o termo representação não apenas as características de semelhança e de mimese, que subjazem a uma certa ideia de realismo, mas antes a vertente de re-apresentar, ou seja, uma imagem que apresenta, substituindo-o, o real, pelo que, seguindo as palavras de Louis Marin (1993, 10–11), o “prefixo «re-» introduz no termo o valor de substituição. Algo que *estava* presente e já não *o está, está re-apresentado*. [...] No lugar da representação, portanto, existe um ausente no tempo ou no espaço, ou antes, um outro, e efetua-se uma substituição de um outro por outro que ocupa o seu lugar”<sup>11</sup>. Como iremos aprofundar ao longo deste capítulo, a representação fotográfica instaura uma relação particular e complexa com o real, remetendo para vários níveis no que diz respeito à temporalidade e à espacialidade.

Partimos para definir uma aproximação teórica que permita considerar a imagem fotográfica em relação ao real, através desta passagem de Roland Barthes (1989, 163–64): “Louca ou séria? A Fotografia pode ser ambas as coisas: séria, se o seu realismo permanecer relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos [...]; louca, se esse realismo for absoluto e, se assim se pode dizer, original, fazendo regressar à consciência amorosa e assustada a própria marca do Tempo”. Nestas breves frases finais do já clássico *A câmara clara*, de 1980, o autor sintetiza duas vertentes que se foram entrelaçando sobre o estudo da imagem fotográfica em relação ao real: ora como uma inquestionável atestação ora como a possibilidade de criar ilusões. Neste discurso, com efeito, fundam-se principalmente duas esferas teórico-filosóficas diferentes no que diz respeito à fotografia. A primeira mais ligada a uma ontologia do “ser” fotografia, e, portanto, a um discurso sobre as características fundamentais da imagem fotográfica – ou seja “o que é a fotografia?”, uma questão complicada e sempre em aberto que não queremos ou pretendemos tratar de forma exaustiva nestas páginas, mas apenas delinear um percurso investigativo do conceito. O segundo aspeto está mais próximo da esfera comunicativa e de significação, uma vez que existem numerosas possibilidades de

---

<sup>11</sup> [“Le préfixe re- importe dans le terme la valeur de substitution. Quelque chose qui *était* présent et ne l’est plus est *maintenant* représenté. [...] Au lieu de la représentation, donc, il est un absent dans le temps ou l’espace ou plutôt un autre, et une substitution s’opère d’un autre de cet autre, à sa place”.]

leitura e interpretação: a imagem muda de significado e valor pelo contexto social, político e cultural onde é utilizada e essa mudança é consequente com o próprio valor ontológico da imagem fotográfica. Dito por outras palavras, esta multiplicidade de significados relativamente à imagem fotográfica inscreve-se na que David Bate (2020, 41, TA) chama de “*campos discursivos* da prática fotográfica”, entendendo que as várias funções e usos desta tipologia de imagem determinam características específicas em cada âmbito, quer seja fotojornalismo, documentação, arte, comunicação, e aí por diante. Pois, estas duas dimensões, a ontológica e a epistemológica, “sempre definiram o cerne da natureza e identidade do *medium*” (Mah 2015, 26).

Nesta perspetiva, o nosso interesse vai ainda mais além: não tencionamos repensar apenas a imagem fotográfica na sua materialidade, como objeto, mas pretendemos enquadrar estas temáticas dentro do campo do fotográfico. Definem-se, desde já, uma série de questões, tais como: O que é o fotográfico? O que se subentende com esse conceito? Qual é a relação entre fotografia e fotográfico? Perguntas intrincadas, às quais vamos tentar responder, de forma tão clara quanto possível, cruzando-as com a investigação ontológica. Contudo, estas perguntas e as eventuais respostas que irão surgir, também não estão isentas de uma consideração que recorre à utilização, interpretação e manipulação que fazemos das imagens fotográficas e das suas características.

## **1.1 Para além da pintura: a matriz do fotográfico no campo artístico**

“Parece que em todos os lugares para onde olhamos encontramos fotógrafos a refletir sobre a natureza do *medium*, mesmo quando eles acham que não o fazem. Pois, quer queiramos ou não, a questão «o que é uma fotografia?» permeia a história da fotografia” (Batchen 2014, 58)<sup>12</sup>. De acordo com Geoffrey Batchen, percebemos que a questão de “o que é uma fotografia” é um problema irresoluto, que retorna constantemente ao longo da história do próprio *medium*. Contudo, esta questão não aflige apenas as preocupações dos artistas, mas também a própria literatura crítica, como salienta Abigail Solomon-Godeau (2007, 269): “mais do que um século e meio

---

<sup>12</sup> [“It seems that everywhere we look we find photographers reflecting on the nature of their medium, even when they think they aren’t. Thus, whether we like it or not, the question «what is a photograph?» haunts photography’s history”.]

após o notório aparecimento da fotografia, faltam ainda os meios para a conceptualizar”<sup>13</sup>. Porém, a “falta” apontada pela autora não corresponde a uma ausência terminológica ou conceptual, mas antes a uma multiplicação de perspetivas críticas que são constantemente discutidas e postas em causa.

Neste sentido, as palavras “*essência, inato, fundamentalmente, basilar, puro, natureza, si próprio, em si*, ou quaisquer sinónimos ontológicos semelhantes aparecem no discurso fotográfico” (Batchen 2014, 58)<sup>14</sup> na tentativa de definir a matriz da imagem. Esta terminologia inscreve-se na dimensão da especificidade do *medium*, isto é, no conjunto de características e funções que definem a fotografia, nomeadamente no âmbito artístico. Embora o termo *medium* seja bastante complexo, Jacques Rancière (2016, 33) lembra que inicialmente era entendido “como «o que permanece entre»: entre uma ideia e a sua realização, entre uma coisa e a sua reprodução. O *medium* aparece assim como um intermediário, como um meio para um fim ou o agente de uma operação”. Esta definição clássica, de dicionário<sup>15</sup>, denota a abordagem, segundo a qual o *medium* se identifica com um conjunto de materialidades e técnicas que intervêm na constituição de uma operação. Mas esta perspetiva não é linear e progressiva sendo que, como afirma Carol Armstrong (2016, 124), “os *media* não são apenas as suas materialidades mas também as suas histórias – as suas histórias de pensamento sobre o medium e a materialidade”<sup>16</sup>. Significa isto que *medium* designa um conjunto de propriedades físicas e materiais que compõem um determinado processo e que este mesmo conjunto se encontra também num fluxo de pensamento que o tenta enquadrar, mudando de acordo com o seu entendimento e a sua utilização.

Ao examinar a perspetiva crítica inscrita na história da própria fotografia, as características do *medium* fotográfico surgem em vários momentos e contextos. Dentre os quase duzentos anos da imagem fotográfica é possível identificar uma evidente fratura na receção crítica entre a fotografia analógica e a digital – aspeto que será

---

<sup>13</sup> [“more than a century and a half after photography’s overdetermined debut, we still lack the means to conceptualize it”.]

<sup>14</sup> [“the words *essence, inherent, ultimately, basic, pure, nature, itself, as such*, or any similarly ontological synonyms appear in photographic discourse”.]

<sup>15</sup> Entre os vários significados, *The Oxford English Dictionary* remete para “uma qualidade, um estágio ou uma condição intermédia” e para “uma atividade, um meio, um instrumento ou um canal intermédio” [“A middle quality, degree, or condition [...] an intermediate agency, means, instrument or channel”] (Oxford University 1978, 299).

<sup>16</sup> [“mediums are not only their materialities but also their histories – their histories of thought about medium and materiality”.]



aprofundado nas próximas páginas. Contudo, na época analógica, isto é, desde a primeira metade do século XIX até aos anos oitenta do século XX, delinearam-se várias perspectivas relativamente às características da fotografia. Já os primeiros fotógrafos ou, como os denomina Batchen, protofotógrafos, tentaram definir os elementos desta nova tipologia de imagem. Entre estes Louis-Jacques-Mandé Daguerre, William Henry Fox Talbot e Hippolyte Bayard, por exemplo, identificaram a fotografia numa relação paradoxal entre natureza e cultura. Como afirma Batchen (1997, 67): “de Henry Brougham a Louis Daguerre, os numerosos inventores da fotografia descreveram as suas próprias aspirações de maneira notavelmente uniforme. Quase todos afirmaram querer inventar um meio pelo qual a natureza [...] tivesse a capacidade de autorrepresentar-se automaticamente”<sup>17</sup>. Se bem que estes pensamentos não se insiram num enquadramento exclusivamente artístico – mesmo que, Talbot (2010, 1, TA), no seu livro *Pencil of nature*, de 1841, aponte para uma “nova arte do Desenho Photogénico” – notamos que as peculiaridades ressaltadas do *medium* fotográfico subentendem já algumas características, como por exemplo, a automaticidade da produção da imagem em detrimento da intervenção manual.

Se neste primeiro momento a procura de uma identidade da imagem fotográfica se vincula a esta ligação entre natureza e cultura, quando a imagem é inserida no contexto artístico essa mesma relação é posta em causa e problematizada. O caso mais conhecido é a carta que Charles Baudelaire endereça a Jean Morel, diretor da *Revue Française*, intitulada o “Salon”, de 1859. Ao analisar diferentes aspetos ligados ao *Salon de peinture et de sculpture* de Paris – o artista moderno, a tradição artística, a imaginação, entre outros –, o escritor dedica o segundo capítulo a uma reflexão sobre a imagem fotográfica, com o título de “Le public moderne et la photographie”, relativa à Décima terceira exposição da Société Française de Photographie<sup>18</sup>. Neste texto pungente e crítico, Baudelaire defende a habilidade da execução do artista como princípio basilar da produção artística. E neste sentido, para Baudelaire, a alargada

---

<sup>17</sup> [“From Henry Brougham to Louis Daguerre, photography’s many inventors described their aspiration in a remarkably uniform fashion. Almost all spoke of wanting to devise a means by which nature, especially those views of it found in the back of a camera obscura, could be made to represent itself automatically”].

<sup>18</sup> Esta exposição esteve patente no Palais de l’Industrie, de 15 de abril a 1 de julho de 1859 e decorreu em simultâneo com o *Salon de peinture et de sculpture*, que foi organizado no Palais Beaux-Arts, anexo ao de l’Industrie.

difusão popular da fotografia como *medium* artístico corromperia os princípios da arte<sup>19</sup>, ingenuamente reconhecida pelo público moderno apenas pela sua qualidade de “reprodução exacta da natureza” (Baudelaire 2013, 102).

Estes primeiros textos crítico-teóricos sobre a imagem fotográfica enquadram-se numa intenção mais geral de pensar o novo campo visual da fotografia do ponto de vista artístico. Neste sentido Bate (2009, 26), identifica três momentos principais na teorização da imagem fotográfica: um primeiro que se desenvolve a partir da invenção da fotografia em meados do século XIX; um segundo período relativo ao pensamento crítico sobre os *mass media*, entre os anos vinte e trinta do século XX; e, finalmente, um terceiro referido aos estudos que, elaborados nos anos sessenta e setenta, convergem até à década de oitenta. A este respeito, apontam Derrick Prince e Liz Wells (2015, 30) que deve ainda ser adicionado o período de debate teórico que se desenvolveu a partir do final dos anos oitenta com a introdução da tecnologia digital. Se bem que esta classificação permita reconhecer os planos teórico-práticos da fotografia que perduram até aos nossos dias, parecem estar excluídos autores e críticas que proporcionam um discurso ontológico sobre a imagem fotográfica.

Ao entender a matriz da fotografia numa dimensão artística notamos, também, que existe um discurso de confrontação entre a imagem fotográfica e a pictórica<sup>20</sup>, como é o caso da prática do pictorialismo, movimento desenvolvido entre final do século XIX e começo do XX, que aproximava a produção da fotografia ao fazer pictórico, mantendo várias afinidades expressivas com a tradição da pintura europeia. No entanto, durante as primeiras décadas do século XX, assiste-se ao desenvolvimento de duas posições

---

<sup>19</sup> Como escreveu Luís Mendonça (2019, 45), temos que evidenciar a ambiguidade de Baudelaire em relação à imagem fotográfica: se, por um lado, denigre os fotógrafos afirmando que “a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores falhados, demasiado pouco talentosos ou preguiçosos para acabar os seus estudos” (Baudelaire 2013, 103); por outro, era amigo de famosos autores como Étienne Carjat e Nadar, tendo este último realizado vários retratos do próprio Baudelaire.

<sup>20</sup> André Gaudreault e Philippe Marion (2005, 8) remarcam este aspeto de instabilidade conceptual do *medium* fotográfico quando afirmam que naquela época a fotografia era “simplesmente vista como um modo surpreendente ou divertido de capturar o real – ou, mais especificadamente, de produzir uma imagem «realista» – sem ter de aprender a pintar ou desenhar. A fotografia era usada para continuar as práticas pictóricas dominantes” [“simply seen as an astounding or amusing way of capturing reality – or, more precisely, of producing a ‘realistic’ image – without having to learn to paint or draw. Photography was used to continue dominant pictorial practices”]. Para os autores, neste primeiro momento a fotografia define-se como proto-*medium*, não revelando ainda “autoconsciência de um *medium* estável e completo. Uma dimensão de indecisão envolve-o, uma hesitação da forma como cita as várias identidades de que parece, em simultâneo, ocultar-se” (Gaudreault e Marion 2005, 12) [“self-awareness of a fully fledged and stable medium. An air of indecisiveness surrounds it, a hesitation in the way it cites the various identities it seems to cloak itself in simultaneously”].

diferentes no que concerne à prática fotográfica: por um lado, o modernismo e, por outro, as vanguardas<sup>21</sup>. O primeiro encontra-se, de acordo com a visão de Solomon-Godeau (1989, 85, TA), no trabalho de fotógrafos americanos como Alfred Stieglitz e Paul Strand que defenderam uma posição essencialista da fotografia com o objetivo de ressaltar a “autonomia, a pureza e a autorreflexão da obra de arte”. Torna-se, assim, explícito que a relação contrastante entre fotografia e pintura direcionou os teóricos da primeira para a criação de uma “versão fotográfica da doutrina da especificidade do *medium*, a qual proporcionava que cada arte fosse definida nos termos das suas características «únicas e irreduzíveis» ” (Costello e McIver Lopes 2012, 1)<sup>22</sup>. Uma sistematização das características da fotografia em âmbito artístico pode ser encontrada no texto *The photographer's eye*, de 1966, redigido por John Szarkowski, chefe do departamento de fotografia do MoMA de Nova Iorque, de 1962 a 1991<sup>23</sup>. Este ensaio, com efeito, apresenta-se como “uma investigação sobre como são as fotografias e porque têm este aspeto” (Szarkowski 2007, 6, TA). Ao longo do texto o curador define cinco questões – a coisa em si, o detalhe, o enquadramento, o tempo e o ponto de vista – que “contribuem para a formação de um vocabulário e de uma perspetiva crítica que mais completamente responde aos fenómenos únicos da fotografia” (Szarkowski 2007, 7)<sup>24</sup>. A intencionalidade de encontrar as características formais específicas das imagens fotográficas sob a esfera artística, isolando assim a fotografia do contexto social e político da sua produção e divulgação, permite circunscrever o ensaio de Szarkowski na prática modernista do essencialismo dos *media*, como definido por Clement Greenberg

---

<sup>21</sup> A estes dois grupos, Bate (2020, 43) adiciona também a prática do documentário social e de realismo fotográfico que “foi instituído por formas literárias mais antigas de narrativa e dos seus motivos (descrição, ação e tragédia)” [“was instituted by existing older literary forms of narrative and its motifs (description, action and tragedy)”].

<sup>22</sup> [“The struggle to define photography against painting culminated in a photographic version of the medium-specificity doctrine, which directed that each art be defined in terms of those features that are both «unique and irreducible» to it”.]

<sup>23</sup> O texto crítico de Szarkowski está publicado no livro que se refere à homónima exposição patente no MoMA, de 27 de maio a 23 de agosto de 1964.

<sup>24</sup> [“contribute to the formation of a vocabulary and a critical perspective more fully responsive to the unique phenomena of photography”].]

no período coevo em referência à pintura<sup>25</sup>. Ainda nesta perspectiva, o trabalho crítico de Szarkowski não parece ser apenas uma análise sobre o suporte material que permite determinar as características ontológicas da imagem fotográfica, mas também, como sublinha Christopher Phillips (citado em Kriebel 2007, 17, TA), a construção de um cenário que remete para “o nível iconográfico”<sup>26</sup>.

Ao lado do modernismo, também as práticas vanguardistas fizeram recurso à imagem fotográfica. Ainda que a fotografia não fosse entendida de forma uniforme e unívoca pelos vários grupos vanguardistas – dos futuristas aos dadaístas, dos construtivistas aos surrealistas, etc. –, destacou-se de um certo entendimento de ordem pictórico. Pois, a intenção da prática artística das vanguardas era a de “destruir aqueles valores estéticos tradicionais de beleza e pureza e fê-lo intervindo no interior deles, inclusive na imagem/objeto” (Bate 2020, 42, TA). Neste sentido, figura emblemática é a de Marcel Duchamp que, através dos seus *ready-mades* e da produção pictórica a partir do final dos anos dez, proporciona uma nova dimensão da imagem fotográfica, já que esta não foi apenas utilizada como material para a criação de operações, encontrando-se, ao invés, espalhada e expandida. Como sublinha Rosalind Krauss, não surpreende que Duchamp descreva em termos fotográficos os seus *ready-mades*, com palavras como “fotografia instantânea”, criando um laço entre estes dois elementos no que diz respeito ao processo de produção: “trata-se de transportar fisicamente um objeto fora do *continuum* do real na condição fixa de imagem-arte através de um momento de isolamento ou seleção” (Krauss 1977a, 78)<sup>27</sup>. A ambiguidade desta descrição, que funciona pelo *ready-made*, mas também pela fotografia, subentende portanto um afastamento de uma abordagem pictórica da fotografia: cria-se uma cesura que, para Claudio Marra (2014, 74, TA), indicia o emergir do conceito de fotográfico, porquanto ao romper “com a pintura e com a ideia de uma arte fundada sobre o princípio de

---

<sup>25</sup> No ensaio “Modernist painting”, de 1960, Clement Greenberg reconhece que o modernismo é uma continuidade histórica através da qual se opera um apuramento dos *media* artísticos. No caso específico, o autor sustenta que “emergiu que a ideia única e própria da competência de cada arte coincidiu com tudo o que era único na natureza deste *medium*” (Greenberg 1983, 14) [“emerged that the unique and proper idea of competence of each art coincided with all that was unique in the nature of its medium”]. Neste sentido, ressalta que os limites da pintura – a sua superfície plana, a forma do seu suporte, as propriedades dos pigmentos – são os elementos que na perspectiva modernista caracterizam o *medium* pictórico em detrimento dos outros âmbitos artísticos, como por exemplo, a escultura e o teatro (Greenberg 1983, 15).

<sup>26</sup> Mary Staltzer (2016, 37, TA) também admite que o trabalho crítico elaborado por Szarkowski deveria ser entendido menos como “imperativos que ditam a pureza” do *medium*, mas antes como “descrições que pretendem explicar e explorar um conjunto de práticas”.

<sup>27</sup> [“It is about the physical transposition of an object from the continuum of reality into the fixed condition of the art-image by a moment of isolation, or selection”.]

representação, inaugurou-se a perspectiva de apresentação, ou seja, a exibição direta e não simbolicamente traduzida do real”. Dito por outras palavras, as operações das vanguardas dos anos dez e vinte proporcionam um entendimento da fotografia que não se baseia apenas em questões ligadas à criação pictórica e ao figurativo, mas antes envolve uma série de dinâmicas através das componentes provindas desta tipologia de imagem em obras de materialidade não fotográfica. Neste sentido, a abordagem vanguardista parece destituir a especificidade do *medium* fotográfico em favor de um repensamento do fazer artístico e do conceito de peça de arte<sup>28</sup>.

Se a visão essencialista-modernista do *medium* fotográfico sob a perspectiva artística parece estar vinculada principalmente com uma confrontação com a pintura<sup>29</sup>, a produção vanguardista desmantela uma visão eminentemente pictórica do fazer fotográfico, isolando e ressaltando as condições do fotográfico. Contudo, ao investigar as características do fotográfico dentro da receção crítica, o nosso caminho parece afastar-se, num primeiro momento, de uma abordagem artística e/ou pictórica. Efetivamente, já Walter Benjamin estava consciente do problema de pensar a fotografia no âmbito artístico, quando, nas primeiras páginas do seu ensaio *Pequena história da fotografia*, de 1931, constata que a “ideia pequeno-burguesa da «arte»”, ligada às habilidades expressivas do artista, tinha caracterizado a interpretação crítica da fotografia: “foi com o conceito fetichista, radicalmente antitécnico, que os teóricos da fotografia procuraram discuti-la durante cem anos, naturalmente sem chegar a quaisquer resultados” (Benjamin 2013, 220). Por outras palavras, a vertente ontológica do “ser” fotográfico na receção crítica estava sujeita a uma dimensão que excluía – ou pelo menos mitigava – o potencial do aparelho fotográfico desde a sua invenção até às primeiras décadas do século XX. Em última análise, a atenção da crítica naquele

---

<sup>28</sup> Neste sentido observa Sérgio Mah (2021, 102) que fotografia e *ready-made* “assumem que todos objetos do mundo, tal como as formas dominantes de não-arte, a linguagem comum, os signos populares, são passíveis de ser transferidos para o campo da arte e que tomam parte da sua inteligibilidade. Existe pois algo de notoriamente *fotográfico* no *ready-made*”.

<sup>29</sup> Uma visão parecida pode ser encontrada na posição de Ernesto de Sousa (1998, 275), quando ao explicitar o trabalho da “nova” fotografia dos anos setenta em Portugal escreve que: “[a] partir daí [das obras de Nadar] a fotografia passaria a ser filha segunda, substituição mais ou menos comprometida da pintura. Mesmo quando (nos trabalhos de um Paul Strand, por exemplo) as suas «réussites» rivalizaram em originalidade formal com a irmã mais velha”.

período pareceu focar-se mais sobre o resultado final da imagem como obra artística do que no processo e nas relações fotográficas<sup>30</sup>.

Para encontrarmos as características do fotográfico faz-se apelo aos principais críticos que, a partir da segunda metade do século, têm refletido sobre a imagem fotográfica e que, como observa Baetens (2007, 57), não estão diretamente ligados à prática artística, mas antes são escritores ou académicos, como por exemplo Benjamin ou Barthes. Desta forma, a “profissionalização” do discurso fotográfico, afasta-se de uma pretensa artisticidade de ordem pictórica, para se posicionar em outros planos teóricos como o da escrita e o das imagens em movimento. Tendo em consideração esta dimensão, as próximas páginas reportam os principais autores que se têm interessado sobre aspetos ontológicos da imagem fotográfica. Para uma melhor exposição optámos por uma análise cronológica que, embora possa parecer simplista, permitiu evidenciar elementos de continuidade e descontinuidade dentro das várias perspetivas críticas. Assim, a primeira secção é dedicada à análise das teorias cinematográficas que consideram também a produção fotográfica a partir da primeira metade do século XX. Uma segunda é dedicada ao período entre os anos sessenta a oitenta, definido como “ontologização” da imagem fotográfica. Na terceira secção, enfim, confrontam-se as posições contemporâneas sobre o fotográfico num diálogo entre a dissolvência da especificidade do *medium* e o campo expandido da fotografia.

### **1.1.1 *In primis* era o cinema: de uma abordagem cinematográfica da fotografia entre os anos vinte e os anos cinquenta**

Quando em 1927, como nota Marra (2006, 20, TA), os “formalistas russos promoveram a reflexão linguística sobre o cinema, tentando definir os critérios do artístico, reconheceram no próprio estado analógico da fotografia o ponto de confronto negativo a partir do qual era necessário guardar as distâncias”. Segundo esse autor, dentro do círculo dos formalistas russos, isto é, o grupo de críticos literatos que, entre 1916 e 1928, concentraram as suas investigações numa análise sistemática dos

---

<sup>30</sup> Neste sentido, Benjamin (2010, 24) aponta para a relação do século XIX entre pintura e fotografia como “confusa e ultrapassada” já que se baseava em questões formais. Com efeito, o valor artístico não se referia aos processos relativos ao sistema de reprodução técnica desencadeada por meios como a fotografia e o cinema (Benjamin 2010, 14).

elementos e das características distintivas da literatura, encontram-se vários autores que ao elucubrar sobre as propriedades estéticas do cinema, especificam também as componentes da fotografia. Na confrontação entre estes dois *media* surge, assim, o estado analógico da imagem fotográfica, peculiaridade que a afastaria da esfera artística: o analógico a que se refere Marra deve ser entendido na sua raiz etimológica de relação e semelhança com o referente da imagem. Por outras palavras, com este termo considera-se o real como a matriz indiscernível da imagem fotográfica.

Notamos que esta relação é qualificada pelo historiador italiano através do adjetivo “negativo”, utilizado para sublinhar o sentido, partilhado pelos formalistas, de uma dimensão artística que exclui a fotografia. Contudo, o desvendamento das características fotográficas, provindo da comparação com o cinema, pode ser expandido até ao final da década de cinquenta com o trabalho teórico desenvolvido por Siegfried Kracauer. Se, no entanto, de forma geral as investigações dos formalistas russos enfatizam uma recusa da artisticidade da fotografia, desdobra-se uma posição “positiva” nos trabalhos de análise cinematográfica de André Bazin e Kracauer. Todavia, é sintomático que esta definição ontológica da fotografia não tenha surgido como pretensão de constituir um campo de estudo autónomo, mas antes como momento de comparação crítico na definição de características diferenciais em relação a outros *media*. Esta abordagem que, como já sublinhámos, se desenvolve também numa confrontação problemática com a produção pictórica, assume uma dimensão particular quando enquadrada no contexto de cinema, já que entre a imagem fotográfica e a cinematográfica existe uma partilha de bases materiais e conceptuais – aspeto que iremos delinear melhor no próximo capítulo. Desta forma, pode parecer um oxímoro definir essa primeira secção sobre o fotográfico como “*in primis* era o cinema”, mas, apercebemo-nos que este percurso dialético entre a imagem fotográfica e a cinematográfica permitirá evidenciar uma primeira estrutura ontológica do nosso conceito.

Embora o grupo dos formalistas surja em meados da década dez do século XX, é só no ano de 1927 que as reflexões sobre o cinema manifestam uma posição mais evidente através da publicação do livro *A poética do cinema* [*Poetika kino*] que contém ensaios de Boris Eikhenbaum, Yuri Tynyanov, Boris Kazansky, Viktor Shklovsky, Adrian Piotrovsky, Evgeny Mikhailov e Andrei Moskvín. Esta recolha é um dos mais relevantes produtos da corrente formalista russa no que diz respeito ao cinema: os textos

críticos apresentam-se como um primeiro momento para aprofundar e estruturar, num plano mais abrangente, preocupações teórico-críticas heterogéneas<sup>31</sup> sobre a produção cinematográfica, dado que, como lamenta Kazansky (1982, 33), “apesar de já existir uma considerável literatura sobre o cinema, as questões mais fundamentais desta arte não foram elaboradas metodologicamente; de facto, nem foram definidas pelo método científico”<sup>32</sup>. Um pensamento formalista sobre o cinema vinha a ser desenvolvido nas primeiras décadas do século XX em diversas publicações, entre as quais, por exemplo, a recolha de textos intitulada *Cinema. Uma coleção de ensaios [Kinematograf Sbornik statei]*, de 1919 – na qual, como evidencia Anatoli Lunacharsky (1994, 47, TA), se desdobram as peculiaridades da produção cinematográfica russa, promovendo “um espírito completamente novo neste ramo da arte e da educação” – ou o ensaio “Literatura e cinema” [“Literatura i kino”] de Eikhenbaum – publicado no número 47 da revista *Sovetskij èkran*, de 1926.

Se, por um lado, em *A poética do cinema* a vertente artística do cinema é ressaltada pelos autores, por outro, a fotografia é apresentada apenas com um papel secundário. Esta atitude revela-se sobretudo nos primeiros dois ensaios da recolha – respetivamente de Eikhenbaum e Tynyanov – onde persiste um contínuo paralelo entre o campo do cinema e o da fotografia, na consideração “negativa” deste último. Ao terem em conta a perspetiva de articulação discursiva de ordem linguística que subjaz na arte e no cinema<sup>33</sup> prospeta-se uma desvalorização da fotografia; deste modo, afirma Eikhenbaum (1982, 10, TA): “a relação entre fotografia e cinema assemelha-se à que existe entre a linguagem prática e a poética”. Dito por outras palavras, à fotografia são reconhecidas apenas funções de ordem social, comunicativa e científica, mas não artísticas. Mesmo quando parece que conseguimos entrever uma possibilidade de abertura, como é o caso do ensaio de Kazansky (1982, 36, TA), essa posição é logo

---

<sup>31</sup> Os autores dos ensaios recolhidos em *A poética do cinema* tinham formações e carreiras distintas: ao lado dos teóricos formalistas como Eikhenbaum e Tynyanov, existem ensaios de operadores cinematográficos como Moskvín e Mikhailov, e ainda de críticos de cinema como Piotrovsky.

<sup>32</sup> [“Although there already exists a considerable literature on cinema the most substantive questions of this art have not been elaborated methodically; indeed, they have not even been delineated in a scientific fashion”].

<sup>33</sup> Eikhenbaum (1982, 17–19, TA) explicita que a arte cinematográfica, tratando-se de “linguagem”, constitui-se através de elementos que, pela denominação escolhida, remetem para a investigação formalista sobre a literatura. Entre estes, podemos citar os conceitos de “cine-frase”, de “cine-período” e de “cine-semântica”.



refutada: “em si própria, a fotografia não é ainda uma arte, se bem que consideremos bastante a perfeição técnica da sua prestação”.

Embora se recusem a reconhecer a esfera artística da imagem fotográfica, Eikhenbaum, Tynyanov e Kazansky sublinham a evolução técnica pela qual o cinema emerge da fotografia: esta última, “com a função principal de semelhança com a natureza representada, transformou-se na arte cinematográfica” (Tynyanov 1982, 22)<sup>34</sup>. Particular importância é reservada, portanto, ao desenvolvimento da prática da montagem, entendida como um “sistema de *associação entre enquadramentos*, uma espécie de sintaxe do filme” (Eikhenbaum 1979, 33, TA). No seu ensaio “Problemas de cine-estilísticas” [“Problemy kino-stilistiki”], Eikhenbaum aponta que a invenção do aparelho cinematográfico e a utilização da montagem determinaram um afastamento da prática fotográfica ligada a uma imagem estática e à representação: “[a]o contrário da gráfica, que deixa ao artista liberdade suficiente para as mais diferentes tipologias de realização, a fotografia demonstrava-se naturalmente como algo de acessório, de puramente técnico, sem qualquer propriedade «estilística»” (Eikhenbaum 1982, 10)<sup>35</sup>. É interessante notar que o termo utilizado pelo autor é o de “representação”<sup>36</sup>, porém a explicação delineia uma abordagem mais próxima do conceito de “re-apresentação” na ótica de Marin, isto é, como “valor de substituição”. Neste sentido, a falta de “estilo” apontada por Eikhenbaum, isto é, a ausência da intervenção humana e a consequente dimensão de cópia do real fotográfico, enquadra a fotografia fora das dinâmicas de representação pictórica e dentro das práticas quotidianas, uma vez que irrompe “definitivamente na utilização geral da vida do dia-a-dia, sem ter nenhuma outra perspectiva à frente” (Eikhenbaum 1982, 10, TA).

A análise dos formalistas russos tem como ponto de partida a qualidade analógica do *medium*, a característica de “semelhança” entre imagem e sujeito, através

---

<sup>34</sup> [“Living photography, whose main role is to resemble the natural world being depicted, turned into the art of the cinema”.]

<sup>35</sup> [“In contrast to drawing, which allows the artist enough freedom to bring into being his various conceptions, photography, naturally, proved to be something secondary, purely technical, with none of the qualities of «style»”.]

<sup>36</sup> Nas duas traduções do ensaio de Eikhenbaum utilizadas na nossa investigação, surgem o termo *depictive* em inglês (Eikhenbaum 1982, 10) e *raffigurativo* em italiano (Eikhenbaum 1979, 15). O primeiro denota uma representação ligada à pintura ou ao desenho, de acordo com a raiz etimológica latina *de-* (completamente) e *pingere* (pintado). A palavra *raffigurativo* também indica uma representação (*figúra*) através de imagem da forma exterior de um objeto material, a que se associa uma função simbólica ou alegórica.

da qual se reconhece uma outra dimensão: o ato do isolamento. Sob esta ótica, vale a pena reportar, de seguida, a passagem do ensaio “Os fundamentos do cinema” [“Ob osnovach kino”] de Tynyanov (1982, 26), na qual o autor anota a descontextualização operada pela fotografia:

o que existe na natureza só no plano da relação, e sem delimitações, na fotografia aparece pelo contrário isolado e autónomo. Uma ponte, um porto, um conjunto de árvores, e assim por diante, na visão não existem enquanto unidade, antes se encontram sempre ligados ao ambiente que os rodeia; o ato de fixagem é momentâneo e contingente. Esta fixagem, uma vez confirmada, amplia milhões de vezes os chamados aspetos individuais da paisagem e, por isso mesmo, suscita um efeito de “dissemelhança”<sup>37</sup>.

Nesta reflexão, é possível entrever mais uma interpretação linguística na desvalorização da fotografia: o isolamento e o afastamento do contexto vinculam as formas apresentadas a uma perda do seu significado discursivo. Este aspeto é corroborado pela dupla dimensão que Tynyanov ressalta: ao identificar a característica de “semelhança” inscreve o discurso num âmbito visual, no que concerne também à ontologia da imagem; no entanto, ao referir-se à “dissemelhança” passa já para a área linguística e do discurso. A ideia de isolamento retorna também nos outros ensaios, em relação com a esfera da linguagem. Eikhenbaum (1979, 47, TA) mantém uma perspetiva negativa no que diz respeito à semântica da fotografia, chamada também “cine-palavra”, que, “privada de um «contexto», situada fora de uma «proposição», e, desta forma, de qualquer «plano lexical», é pobre e abstrata”. Todavia, embora não considere a imagem fotográfica como arte, para Kazansky (1982, 36) o isolamento da fotografia dota a imagem “de definição, plenitude e independência que, pelo contrário, lhe faltam na configuração do complexo indeterminado e indiferente da natureza”<sup>38</sup>. Nestes discursos percebemos, assim, que as características de semelhança, de “re-apresentação” e de isolamento proporcionam a impossibilidade de considerar a fotografia do ponto de vista artístico.

A estes ensaios, podemos aproximar também uma outra perspetiva de pensamento sobre o cinema, a desenvolvida por Osip Brik. Como comenta Giorgio

---

<sup>37</sup> [“What in nature exists only in connection, and without boundaries, in the photograph is picked out and made into a distinct independent unity. A bridge, a jetty, a tree, a group of trees and so on do not exist in our vision as units; they are always linked to their surroundings; to fix on them is a momentary and transitory act. This fixing, once it is confirmed, exaggerates a million times the individual features of the view and, precisely through this, causes the effect of «dissimilarity»”.]

<sup>38</sup> [“a definition, completeness and independence which it lacks in the setting of the indeterminate and indifferent complex of nature”.]

Kraiski (1979, 9, TA), este autor “é o único a negar que se possa fazer arte com o cinema”. Em particular, encontramos esta perspetiva no ensaio “A fixação do facto” [“Fikstatsia facta”] publicado na revista *Novyj LEF*<sup>39</sup>, no mesmo ano de 1927. Partindo de posições formalistas, Brik demonstra partilhar as posições teóricas dos colegas, no que respeita à base real da fotografia, reconhecendo-as também nos filmes, ou seja, o autor admite que o crescente interesse social pelos factos estava a envolver também o cinema. A este propósito, o título escolhido para este ensaio resulta exemplificador: se o facto é a origem e o objetivo da produção artística e dos *mass media*, o termo “fixação” remete-nos tanto para uma ideia de fixar, ou seja, de registar o real pela película, como para uma dimensão repetitiva e obsessiva relacionada com um determinado sujeito, no caso específico, o facto. No texto, o autor refere-se ao cinema, mas fala também de literatura e teatro, numa significativa análise do estado do nível cultural dos anos vinte. Brik (1979, 91, TA) distingue a existência de uma necessidade geral de “«fixar» os acontecimentos reais”, onde a tendência é a de “lidar com os singulares factos reais insuficientemente ligados entre si” (Brik 1979, 97, TA). Se, o cinema, através da técnica de montagem, possibilita uma articulação dos factos, contudo, o objetivo, como ressalta o autor na parte final do seu ensaio, é “de natureza mais geral e tem que ver com todos os setores nos quais existe uma apresentação ou uma «fixação» dos factos reais da realidade vivida. Trata-se da luta do facto contra a invenção criativa, da realidade contra o esquema artístico, que a deforma” (Brik 1979, 97)<sup>40</sup>. Não podemos deixar de assinalar que o ponto de vista do autor se enquadra nas dinâmicas da “factografia”, também dita “literatura do facto”, isto é, a teoria desenvolvida nas páginas da revista *LEF* e *Novyj Lef* e que reage à ficção, escapando à manipulação dos factos na perspetiva de restituir a “imediata objetividade” (Kraiski 1979, 9, TA). Mas esta perspetiva também apontava para uma viragem, quer a nível literário quer em outros campos, que distanciasse a produção dos anos vinte da anterior, ou seja, que permitisse desenvolver uma reformulação dos campos artísticos na esfera sociopolítica, como a aspirada pela vanguarda produtivista russa dos anos vinte, com a intenção de “transformar a

---

<sup>39</sup> Esta revista que teve publicações entre 1927 e 1929, surgiu como continuação do jornal da Frente de Esquerda das Artes intitulado *LEF*, de 1923 a 1925. Na *Novyj LEF* publicaram numerosos críticos e artistas que trabalharam também com a fotografia, entre os quais podemos citar Alexander Rodchenko.

<sup>40</sup> [“questo compito non è puramente cinematografico, ma di carattere più generale e riguarda tutti quei settori in cui si ha una resa o una «fissazione» dei fatti reali della viva realtà. Si tratta della lotta del fatto contro l’invenzione creativa, della realtà contro lo schema artistico, che la deforma”.]

subjetividade numa nova socialidade através da obra da representação” (Kelsey e Stimson 2008, XVIII, TA)<sup>41</sup>.

Nesta breve incursão sobre o desenvolvimento teórico dos formalistas russos ressaltamos a matriz real da fotografia em relação ao cinema, diversamente da época anterior, e de outros críticos, onde a fotografia era comparada, sob uma perspectiva estético-crítica, de acordo com as qualidades pictóricas e gráficas da pintura e do desenho. Na mesma época, a imagem fotográfica torna-se o centro de interesse de alguns filósofos, nomeadamente nos trabalhos de Benjamin e Kracauer.

É reconhecido que o desenvolvimento teórico de Benjamin não se refere à imagem fotográfica do ponto de vista meramente ontológico, mas resulta inserido numa perspectiva filosófica em referência ao materialismo histórico de marca judaico messiânica. Não sendo esta a sede para aprofundar a complexa galáxia benjaminiana de referências filosóficas, culturais e políticas, limitamo-nos a extrair algumas considerações que podem remeter para a dimensão ontológica do fotográfico. Com efeito, no já citado ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931, está evidente a posição do autor em relação à produção da imagem fotográfica, ou seja, enquanto poder de capturar o real: “[a] natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente” (Benjamin 2013, 222)<sup>42</sup>. Emblematicamente, o paralelismo que o autor cria com a definição psicológica indica a capacidade da máquina fotográfica de registar o real em todos os seus aspetos<sup>43</sup>: Benjamin está consciente de que a imagem resulta de uma transposição do real, de todos os elementos que se encontravam perante a máquina no momento da tomada. Nesta

---

<sup>41</sup> Embora a nossa atenção se mova na procura da ontologia da imagem fotográfica em relação ao cinema, devemos referir que na década de vinte existem artistas que utilizam a fotografia, como o caso de Rodchenko, conjugando a lição do produtivismo russo com a dos ditames formalistas, como também tem sublinhado Solomon-Goudeau (1989, 87).

<sup>42</sup> E o mesmo pensamento retorna nas palavras que o escritor francês Paul Valéry exprime no seu texto “O centenário da fotografia”, de 1939, onde encontramos a seguinte reflexão: “[t]emos de reconhecer que não podemos abrir os olhos sem que estejamos inconscientemente dispostos a não ver uma parte dos objectos que se encontram à nossa frente, e a ver outros que não estão lá. O instantâneo vem corrigir o nosso *erro por defeito* e nosso *erro por excesso*: mostra-nos o que veríamos se fôssemos igualmente sensíveis a tudo o que a luz imprime nas nossas retinas, e apenas a isso” (Valéry 2013, 214).

<sup>43</sup> Benjamin retoma este pensamento no ensaio “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”, de 1936-1939, onde aponta que se torna “tangível que a natureza que fala à câmara é «outra» em relação à que fala aos olhos” (Benjamin 2010, 37). Neste caso, contudo, o autor refere-se principalmente à imagem técnica do filme que “nos inicia ao inconsciente óptico, como a psicanálise nos inicia ao inconsciente pulsional. [...] Porque os múltiplos aspectos que o aparelho gravador pode roubar à realidade estão, em grande parte, exclusivamente fora do espectro normal da percepção sensorial” (Benjamin 2010, 38).

perspetiva, a imagem fotográfica é o resultado da captura minuciosa do real até aos elementos mais efêmeros que podem fugir ao olhar humano e ressurgir de seguida no momento do encontro com essas imagens<sup>44</sup>.

Embora esta seja uma das passagens mais conhecidas, apontamos também para as frases finais do mesmo texto benjaminiano onde escreve o autor:

A câmara torna-se cada vez mais pequena, cada vez mais pronta a fixar imagens fugidias e secretas cujo choque faz parar no observador os mecanismos associativos. É aí que deve entrar a legenda escrita, que inclui a fotografia no âmbito da literarização de todas as condições da vida, e sem a qual, toda a construção fotográfica está condenada a permanecer num limbo impreciso. (Benjamin 2013, 233)

Se, por um lado, estas frases se inserem numa crítica relacionada com a utilização da imagem de reportagem, numa tentativa de sublinhar o perigo que o emprego destas fotografias pode proporcionar<sup>45</sup>, é a definição de “limbo impreciso” em relação com o “inconsciente ótico” da câmara que comporta uma abertura do discurso. Com efeito, a legenda é necessária para encaminhar a consideração do leitor/espetador das imagens fotográficas em determinadas esferas semânticas. Todavia, para Benjamin a fotografia intervém no campo histórico, não como imagem de um determinado momento do passado, mas, como sublinha Georges Didi-Huberman (2017, 115–16), num cruzamento de temporalidades sincrónicas e anacrónicas que permite à imagem não ser entendida apenas como documento histórico ou como momento absoluto apresentado pela obra de arte. Neste sentido, o documento fotográfico não pertence a uma época específica, mas o seu valor histórico indica “que elas [as imagens] só num determinado tempo alcançam o estádio da sua legibilidade. [...] Todo o presente é determinado por aquelas imagens que estão em sincronia com elas: todo o agora é o agora de uma determinada possibilidade de conhecimento” (Benjamin 2019, 591–92). Dito por outras palavras, as fotografias parecem despertar no raciocínio de Benjamin um caminho de repensar a mesma história, já que estas imagens não são entendidas como uma testemunha unívoca

---

<sup>44</sup> Encontramos, ainda, uma disposição parecida sobre o registo indiferenciado da imagem fotográfica no texto *The pencil of nature*, de 1844, de Talbot, onde o autor refere que a função da câmara fotográfica é indiscernível de uma seleção e valorização indiferenciadas dos seus sujeitos, dando o exemplo das chaminés de Paris: “o instrumento relata qualquer coisa que vê, e certamente delinearía uma chaminé ou um limpador de chaminés com a mesma imparcialidade que o Apolo do Belvedere” (Talbot 2010, 18, TA).

<sup>45</sup> Pois, escreve Benjamin que “as legendas se tornaram obrigatórias. E torna-se claro que elas têm um carácter totalmente diferente dos títulos de quadros. As directivas que as legendas dão ao amador de imagens vão tornar-se mais precisas e mais imperativas no filme, onde a interpretação de cada imagem é determinada pela sucessão de todas as precedentes” (Benjamin 2010, 23).

e estabilizadora: o poder de “inconsciente ótico” da câmara intervém no registo, a correspondência visual acumula elementos que se relacionam com o momento da visualização, ativando-se como forma nova em referência a cada olhar. Se bem que este raciocínio possa ultrapassar o mero campo ontológico, desenha um percurso que entrevê nas potencialidades das imagens as suas componentes dialéticas, como o próprio autor escreve:

Não se pode dizer que o passado lança a sua luz sobre o presente, nem que o presente ilumina o passado; a imagem é antes aquilo em que o que já foi converge com o agora numa constelação fulminante. Por outras palavras, a imagem é a dialética em repouso. De facto, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a do que já foi com o agora é dialética: não é decurso temporal, mas imagem, surge abruptamente. – Só as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e o lugar onde as podemos encontrar é a linguagem. (Benjamin 2019, 591)

Neste sentido, a imagem dialética revela-se como “parâmetro de ambiguidade”, segundo as palavras de Didi-Huberman (2017, 306), ou seja, como uma imagem indefinida que não pertence a uma determinada perspetiva fixa, mas antes aponta para uma dissociação “de toda a síntese clara e distinta, de toda a teleologia reconciliadora” (Didi-Huberman 2017, 307)

Um caminho similar é indicado por Siegfried Kracauer no ensaio intitulado “Fotografia”, de 1927<sup>46</sup>. Este texto denso de um discurso que entrelaça a base comunicativa com uma vertente epistémica da objetividade fotográfica, insere-se dentro de um contexto filosófico que se refere a um estudo das condições dos *mass media* onde a fotografia é descrita pela sua perspetiva de objetividade condicionada, isto é, a imagem fotográfica não resulta objetiva num sentido geral, mas antes, como escreve o autor, “o seu significado objectivo mudará consoante ela pertença ao âmbito do presente ou a uma qualquer fase do passado” (Kracauer 2016, 209). A ideia avançada por Kracauer considera a imagem fotográfica numa dependência de significado com o momento da tomada. O autor explica que a fotografia “apresenta um *continuum* espacial” que dialoga com a temporalidade da sua criação. Contudo, quanto mais tempo passa entre a imagem e o tempo do espetador, mais difícil resulta a leitura da fotografia e, desta forma, a imagem desvenda-se como “o depósito dos sedimentos do monograma e, de ano para ano, o seu valor de signo diminui. O teor de verdade do original fica para

---

<sup>46</sup> Como sublinha Miriam Hansen (1987, 208), o ensaio de Kracauer parece ter condicionado o conceito de “inconsciente ótico” elaborado por Benjamin.

trás, na sua história; a fotografia capta apenas os resíduos que a história dispensou” (Kracauer 2016, 210). O original, ou seja, o elemento fotografado e apresentado na imagem, com o passar do tempo perde o seu significado histórico, revelando “correlações, às quais essa consciência não tem acesso, incluindo portanto instâncias [*Bestand*] que murcharam, embora não o queiram admitir” (Kracauer 2016, 211). Embora não se possa falar de imagem dialética benjaminiana, ao referir-se a resíduos e a correlações presentes nestas imagens não facilmente inteligíveis, também Kracauer (2016, 216) sublinha que a fotografia “reúne, sob a forma de cópia, os últimos elementos de uma natureza alienada de sentido”.

Se através da análise das teorizações de ordem formalista constituímos uma dimensão ontológica “induzida”, como também nas posições dos dois filósofos alemães, uma vez que nenhum dos autores acima mencionados se demonstrou interessado diretamente no “ser” da imagem, nos anos quarenta do século XX encontramos um primeiro – e fundamental – contributo que proporciona uma definição consciente da dimensão ontológica da fotografia: o crítico cinematográfico André Bazin explicitou o seu interesse no ensaio intitulado precisamente “A ontologia da imagem fotográfica”. Este ensaio teve uma dúplici função: por um lado, teve um grande eco nos anos cinquenta e na cultura do Neorrealismo (David 2007, 147); por outro, não constitui um campo autónomo de investigação – embora seja um momento importante de reflexão sobre a fotografia –, mas pressupõe um objetivo específico. Pois, se bem que Bazin tenha publicado inicialmente esse texto na recolha *Problèmes de la peinture*, de 1945, – o livro apresenta ensaios de numerosos historiadores relativamente à pintura e à relação com outros media –, integra-o posteriormente como capítulo inicial do seu livro *O que é o cinema?*, de 1958. Nesta ótica, torna-se evidente que Bazin considera as características da imagem fotográfica como base para desenvolver métodos críticos relativamente às imagens em movimento. Em particular, como apontam Diarmuid Costello e Dominic McIver Lopes (2012, 2, TA), “Bazin buscou a fotografia para subscrever a teoria do «realismo» cinemático. De acordo com Bazin, o filme é essencialmente um processo de registo mecânico que reproduz o que gravou”.

Neste sentido, tomámos em consideração a frase conclusiva do ensaio de Bazin (2013, 266), onde o autor explicita que, por um lado, a fotografia é a reprodução do real e, “[p]or outro lado, o cinema é uma linguagem”. Mas, se os formalistas russos consideravam de forma geral as qualidades da imagem fotográfica como “negativas” na

formação da linguagem cinematográfica, no trabalho crítico de Bazin esta conotação negativa parece menos marcante, em substituição de uma visão de confluências onde “o cinema surge como a consecução no tempo da objetividade fotográfica” (Bazin 2013, 264). Não obstante, a importância deste breve ensaio encontra-se nas diferentes características que o cineasta identifica como elementos próprios da imagem fotográfica. A realidade ligada à dimensão temporal é a chave de leitura que Bazin individualiza na base ontológica da fotografia, dado que “[a] fotografia beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução” (Bazin 2013, 264), chegando a definir a fotografia nos seguintes termos: ela “é o modelo”. Seguindo o raciocínio do autor, reconhecemos que a diferença entre a pintura e a fotografia é de tipo processual, ou seja, não importa o resultado final, mas antes a gênese, o processo de produção da imagem: a produção mecânica da fotografia, que elimina a presença do autor-artista, seria a sua fonte de “objetividade essencial” (Bazin 2013, 264) de reprodução do real<sup>47</sup>. E com a invenção da fotografia seria ainda colmatada a vontade psicológica<sup>48</sup> ligada a esta objetividade do real, que a pintura não conseguia satisfazer: “[p]or mais hábil que fosse o pintor, – escreve Bazin (2013, 263) – a sua obra estava sempre hipotecada por uma subjetividade inevitável”.

No seu discurso, o autor defende que a matriz do fotográfico é a reprodução do real e adiciona-lhe mais uma componente: essa imagem tem uma conotação especial com o tempo. Se na imagem pictórica se encontra uma tentativa de fugir ao tempo, através do conhecido conceito de “complexo da múmia”, Bazin evidencia a função que satisfaria a necessidade psicológica fundamental de “defesa contra o tempo” da fotografia. Mas, em contrapartida, a imagem fotográfica escapa à eternização e universalização do tempo: “a fotografia não cria eternidade, como o faz a arte; ela embalsama o tempo, apenas o poupa à sua própria corrupção” (Bazin 2013, 264). Nestas palavras, podemos entender uma expansão do conceito de isolamento apresentado por Tynyanov, que, no sentido baziniano, abrange implicitamente quer a dimensão espacial quer a temporal. Desdobra-se, desta forma, outra característica fundamental da

---

<sup>47</sup> Esta posição é aprofundada no final do século XX, quando, por exemplo, o filósofo de matriz analítica Roger Scruton critica a relação entre o fotógrafo e a imagem. Nas páginas da revista *Critical Inquiry*, Scruton (1981, 589) sublinha que, pela dependência dos mecanismos da ótica e pela conexão “causal” [“accidental”] que se cria com o sujeito fotográfico, a fotografia não pode ser considerada nem como representação artística nem reduzida à intencionalidade do “processo de representação ficcional” do fotógrafo (Scruton 1981, 588, TA).

<sup>48</sup> A vontade psicológica, que segundo Bazin (2013, 262) substitui a dimensão mágica, encontra-se na tendência do realismo da imagem artística de “substituir o mundo exterior pelo seu duplo”.



fotografia: a dimensão baziniana da temporalidade ligada a esta tipologia de imagem e que, como teremos possibilidade de analisar, se tornou importante na teoria e crítica a partir dos anos sessenta.

Nesta ótica, em meados do século XX, a imagem fotográfica já não é excluída pela sua característica de analogia, mas antes esta peculiaridade retorna como base que justifica a criação de teorias cinematográficas que apontam para o realismo como princípio básico. Não apenas na formulação de Bazin, mas também na produção de Kracauer podemos encontrar a fotografia como primeiro momento de confrontação com o cinema. Segundo David Green (2006, 11, TA), o trabalho crítico de Kracauer pode, com efeito, ser apontado como o exemplo mais claro onde “fotografia e cinema são ambos vistos como intimamente relacionados do ponto de vista tecnológico e estético, mas, em definitivo, ontologicamente distintos”. Green refere-se, em particular, ao ensaio que abre o livro *Theory of film: the redemption of physical reality*, de 1960, onde, como para Bazin, a análise da fotografia não tem como objetivo a criação de uma esfera de investigação autónoma, mas antes se torna um elemento fundamental na elaboração de uma teoria mais abrangente sobre as potencialidades filmicas que se destacam, do ponto de vista ontológico para Kracauer, uma vez que o filme “«representa a realidade enquanto se envolve no tempo» e esta dimensão temporal é indissociável da capacidade do filme de capturar o movimento” (Green 2006, 12)<sup>49</sup>.

Este ensaio intitulado, como o anterior de 1927, simplesmente “Fotografia”, é estruturado de forma bastante diferente da de Bazin, não apenas pela abordagem histórica inicial – a sua análise contrapõe as teorias e as práticas fotográficas da segunda metade do século XIX com as da primeira metade do século XX –, mas antes por uma procura essencialista do *medium*. Com efeito, na abertura do ensaio, Kracauer (2013, 267) afirma que o seu “estudo parte do pressuposto de que cada meio tem um carácter específico, que, favorecendo determinados tipos de comunicação, constitui, para outros, um obstáculo”. Se é possível entrever um percurso que recorda a especificidade fotográfica elaborada por Szarkowski, Kracauer, contudo, não tenciona instituir uma serie de prerrogativas que justifiquem uma dimensão artística, mas antes pretende analisar as bases a partir das quais o cinema se desenvolve e se distancia. Desta forma, o vínculo da imagem com o real é assinalado pelo autor como o “principio estético

---

<sup>49</sup> [“«represent[s] reality as it evolves in time» and this temporal dimension is indissociable from film’s ability to capture movement”].

básico” da fotografia. Esta relação é, portanto, enfrentada, ao longo da história do próprio *medium*, de forma ambivalente e antitética: através de uma diretriz realista, no que diz respeito a “reproduções fiéis da realidade” e de uma formalista, “que almeja criações artísticas” (Kracauer 2013, 277). Todavia, ambas as possibilidades decorrem da convicção ontológica pela qual “as fotografias eram cópias da natureza” (Kracauer 2013, 271).

Para o autor, a imagem fotográfica desdobra-se através de quatro “afinidades”. Em primeiro lugar, a fotografia reproduz “a natureza em bruto, tal como existe independentemente de nós” (Kracauer 2013, 285). Isto é, a câmara fotográfica regista qualquer elemento do real, nos mais ínfimos detalhe e pormenor. Ao lado deste aspeto intervém também o “fortuito”, o accidental, que exprime uma “aversão do meio a imagens em que parece impor-se um «modelo rígido de composição»” (Kracauer 2013, 286). Em terceiro lugar, o real apresentado é parcial, fragmentário, despertando “a ideia de infinitude”. Finalmente, Kracauer reconhece a característica do indeterminável da imagem: sendo a fotografia uma cópia fortuita e parcial da natureza, estas mesmas imagens “transmitem material em bruto sem o definirem” (Kracauer 2013, 287). Contudo, este último aspeto remete mais para a esfera da significação do que para a da matriz da imagem, já que é “inevitável que as rodeie [as fotografias] uma orla de múltiplas significações indistintas”(Kracauer 2013, 287). Este real descontextualizado, accidental, parcial e indefinido não é apenas apontado por Kracauer à imagem fotográfica, mas joga um importante papel também no cinema, embora este último apresente elementos diferentes da fotografia: um primeiro ligado às propriedades técnicas, em particular à questão da edição; e outro que respeita à temporalidade, dado que o cinema “representa o real envolvido no tempo” (Kracauer 1997, 41, TA).

Nesta primeira secção temos, portanto, identificado os principais elementos que caracterizam a fotografia e que também serão aprofundados pela crítica a partir dos anos sessenta. Ter escolhido uma primeira abordagem pela via do cinema, não deve ser entendido como uma aproximação progressista, como continuidade técnico-historicista, mas antes como uma possibilidade de constituir um caminho que não passa necessariamente pela esfera artístico-pictórica de uma especificidade do *medium*. Contudo, nas próximas páginas a dimensão estética terá maior importância, não apenas no que diz respeito à imagem fotográfica, mas sobretudo na definição do fotográfico em relação à sua expansão em operações de várias naturezas.

### 1.1.2 O período da “ontologização”: fotografia e fotográfico a partir dos anos sessenta

Nas páginas anteriores concentrámo-nos na procura da vertente ontológica da imagem em relação ao real, elaborando uma pesquisa que teve em conta as análises e os estudos relativos à teoria cinematográfica, bem como filósofos interessados no campo mais abrangente das relações dos *mass-media*. Desta forma, ressaltámos como na primeira metade do século XX ainda não havia um campo teórico autónomo da fotografia. Isto não quer dizer que não existissem autores que dedicaram investigações à imagem fotográfica, mas apenas que as várias formulações críticas subentendiam outros domínios, por exemplo, comunicativos, sociais e/ou políticos, em detrimento das questões essencialistas e ontológicas, como é o caso dos trabalhos teóricos de Benjamin e de Kracauer dos anos trinta.

No entanto, a partir do final dos anos setenta do século XX podemos identificar a formação deste campo teórico autónomo da fotografia, que tenta redimir a imagem fotográfica do “limbo cultural” no qual estava mergulhada desde a sua invenção (Krauss et al. 1978, 3). Na formação deste campo desempenha, com efeito, um papel fundamental a investigação ontológica. Sob esta ótica, seguimos a argumentação de Philippe Dubois que, no ensaio “De l’image-trace à l’image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours”, de 2016, sublinha como naquela época se vinha desenvolvendo um período de “invenção da «fotografia como objeto teórico»” (Dubois 2016, 153, TA). O autor sintetiza os dois principais fatores que condicionam o difundido interesse crítico pela imagem fotográfica. Em primeiro lugar, os autores parecem querer colmatar uma lacuna, visto que outras formas de imagens, como a pintura e o cinema, tinham uma tradição teórica já consolidada. Criou-se, assim, um “discurso identitário sobre a especificidade” da fotografia que é “sempre essencial em momentos de invenção de uma categoria de pensamento” (Dubois 2016, 157, TA). Seguidamente, este novo campo teórico coloca-se num momento de transição, isto é, num âmbito das teorias pós-estruturalistas nas quais, como aponta Dubois (2016, 157),

“a primazia do texto (e da língua) é contestada pelos estudiosos da estética e elaborada pela afirmação da imagem, finalmente tomada em consideração por si mesma”<sup>50</sup>.

Paralelamente a este contexto teórico, devemos evidenciar que, já a partir dos anos sessenta, cresce o interesse pela fotografia, sobretudo no que diz respeito à sua dimensão artística. Por um lado, surgem numerosas exposições em instituições artísticas como museus e galerias, dado que, como afirma Sabine T. Kriebel (2007, 15), os curadores “tentaram defender o caso da fotografia como «arte alta», indagando as propriedades essenciais da fotografia para determinar as diferenças em relação à pintura e à escultura e justificar o espaço dela no museu”<sup>51</sup>. Ao lado desta tendência, existe também um outro aspeto de valorização artística que surge a partir da segunda metade do século XX, que se materializa nas publicações de volumes dedicados à história da fotografia. Entre os primeiros, podemos contar com o trabalho que Beaumont Newhall publica com o título *History of photography* em 1947<sup>52</sup>, ou com a obra de Helmut e Alison Gernsheim, intitulada *The history of photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*, de 1955. Em linha com algumas publicações anteriores<sup>53</sup>, estas histórias da fotografia ressaltam a importância das imagens através de “uma nova ênfase no conhecimento da fotografia como objeto privilegiado análogo a uma pintura” (Prince e Wells 2015, 58, TA). Assim, por exemplo, a partir da edição de 1949 do livro de Newhall, destacam-se os trabalhos de

---

<sup>50</sup> [“the primordality of the text (and of language) was contested by aestheticians and elaborated by the progressive affirmation of the image, finally taken into account for itself”.]

<sup>51</sup> [“who sought to plead the case of photography as high art, excavating photography’s essential proprieties so as to determine its difference from painting and sculpture and justify its place in the museum”.]

<sup>52</sup> A primeira edição deste livro surge como catálogo ilustrado da exposição *Photography 1850-1957*, realizada no MoMA de Nova Iorque, de 17 de março a 18 de abril de 1937, e comissariada por Newhall, convidado pelo diretor Alfred H. Barry Jr.. No ano seguinte, em 1938, o texto foi novamente publicado, mas com o título *Photography: a short critical history*.

<sup>53</sup> No artigo “Histories of photography 1839-1939”, de 1992, Martin Gasser resalta que nos principais textos dedicados à história da fotografia, redigidos até 1939, podem ser encontradas três perspetivas historiográficas, desde o “debate prioritário”, sobre a invenção da imagem, passando pela investigação do desenvolvimento tecnológico e material dos processos fotográficos, para acabar com uma história do *medium* que se baseia na ideia de fotografia como imagem. A estes aspetos, podemos também adicionar a observação de Batchen (2008, 125, TA) que aponta como as primeiras histórias da fotografia de início do século XX eram compostas “frequentemente em forma de biografias de fotógrafos”.

determinados fotógrafos<sup>54</sup>, bem como na segunda edição do texto de Gernsheim, de 1969, onde são apresentadas obras de vários autores. Nesta perspetiva, como sublinha Margarida Medeiros (2016, 2), estas histórias da fotografia têm uma “visão ainda bastante formalista, numa tentativa de constituir uma «arte fotográfica» decalcada do modelo da História de Arte desde o século XX”. Dito por outras palavras, a reconstrução da história do *medium* fotográfico está vinculada à tradição artística, principalmente pictórica e escultórica, dado que estes críticos, ao adotarem metodologias providas da história da arte, “tendem a preocupar-se com quem fez o quê primeiro, criando assim uma narrativa cronológica e objetiva acerca de um passado que privilegia acima de tudo a originalidade, a importância, os mestres e as obras-primas” (Batchen 2005, 121)<sup>55</sup>. Estas elaborações historiográficas subentendem, ainda, outra vertente, dado que partem das coleções de museus e arquivos privados, corroborando, portanto, a institucionalização da fotografia dentro da esfera artística.

Neste contexto, o novo campo teórico fotográfico caracteriza-se nos anos setenta por uma dimensão definida de “ontologização”: significa isto que o enfoque da teoria fotográfica se desenvolve inicialmente por volta do “ser” da imagem. Diferentemente do período anterior, onde este aspeto era implícito e utilizado com o objetivo de delinear a fotografia face à pintura e ao cinema, o período de “ontologização” determina, como o termo refere, um esforço explícito e direto de encontrar as características da matriz do fotográfico. Voltando ainda ao artigo de Dubois, o autor resume esta tendência através de três conceitos: o *noema* elaborado por Roland Barthes, o signo de *index* e a noção de fotográfico conforme a definição de Rosalind Krauss. Todavia, se um discurso sobre estes conceitos conhecidos pode resultar redundante, já que, como argumenta Batchen (2007, 284, TA), “indexicalidade e *punctum* são dois dos mais abusados termos no foto-

---

<sup>54</sup> Todavia, como aponta Gasser (1992, 57), já nas edições anteriores, Newhall tinha incluído “curtos parágrafos ou inteiros capítulos que tratam de fotógrafos e dos seus trabalhos do período específico [...]”. Estabeleceu-se, assim, pela primeira vez, um sentido para a história da fotografia na sua relação da evolução técnica do *medium* com referências ocasionais à história da arte” [“short paragraphs or whole chapters dealing with individual photographers and their work of the particular time period [...]. This established for the first time a sense for the history of the photographic image in its relationship to the technological evolution of the medium with occasional references to the history of art”].

<sup>55</sup> No entanto, ao lado destas histórias da fotografia de matriz artística, existem publicações sob outra perspetiva, entre os quais podemos citar: o livro *Photographie et société*, de 1974, de Gisèle Freund que, apesar de analisar a evolução da imagem fotográfica, aprofunda aspetos ligados à comunicação e à sociedade, e a recolha de ensaios editado por Pierre Boudieu *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, de 1965, que elabora uma sociologia das práticas fotográficas em vários registos, desde a imagem documental à profissional, desde a turística à familiar.

léxico”, precisamos de reconsiderá-los para clarificar a dimensão de “ontologização” e desenhar de forma correta e esclarecedora a matriz ontológica do fotográfico.

Não estamos convencidos de que essas três categorias se representem como momentos isolados da teoria da fotografia, mas antes entrelaçam-se fomentando um discurso complexo e articulado. Ainda que os conceitos sejam elaborados por distintos autores, o processo de análise parte de uma base partilhada da linguística e da semiótica. De facto, a partir dos anos sessenta a influência da interpretação da análise semiótica sobre a linguagem, elaborada por Ferdinand de Saussure, em particular no seu texto *Course in General Linguistics*, de 1915, e pelo Círculo Linguístico de Praga (1926-1939), permite à fotografia ser considerada em referência a outras áreas, sobretudo no que concerne à informação e à publicidade, portanto, do ponto de vista da comunicação. Um papel importante nesta perspetiva têm as primeiras reflexões que Roland Barthes dedica à imagem fotográfica, nomeadamente no seu ensaio “A mensagem fotográfica”, de 1961. Focando-se no estudo da fotografia de imprensa, o autor afirma, desde as primeiras linhas, a existência de um “paradoxo fotográfico” (Barthes 2008, 264). Ao aplicar a análise semiótica saussuriana, Barthes demonstra uma certa dificuldade em inscrever a fotografia dentro do campo de estudo dos signos de matriz linguística: admite que a imagem de natureza fotográfica é uma “mensagem sem código” querendo evidenciar que a fotografia não se circunscreve ontologicamente num sistema de signos codificados, mas antes se apresenta como um *analogon*. Como tivemos ocasião de observar nas páginas anteriores, esta asserção estava já integrada nas análises dos formalistas russos, através dos conceitos de “re-apresentação” e semelhança. Porém, a escolha por parte de Barthes do termo latino evidencia a importância para a ontologização da fotografia. Nesta ótica, escreve o autor: “certamente a imagem não é o real, mas é pelo menos o seu *analogon* perfeito; e é precisamente por essa perfeição analógica que o senso comum define a fotografia” (Barthes 2008, 264). Como observa Marra, esta frase do autor francês refere-se à ideia do “senso comum” que não deve ser apenas interpretado numa dimensão quotidiana e popular, mas pelo contrário Barthes, “fenomenologicamente, reconhece uma condição de praxe que considera digna da máxima atenção” (Marra 2006, 68, TA). Por outras palavras, é na utilização do *medium* que se evidencia a identidade na nossa cultura da fotografia como *analogon*, abrindo,

assim, para uma esfera fenomenológica, isto é, de significação do ser fotográfico provinda da experiência e da utilização do espectador/fruidor<sup>56</sup>.

*Analogon* remete, ainda, para os termos analogia/analógico como sistema de representação que é caracterizado pela transposição contínua e sem transformação da realidade. Portanto, parece não existir um código que permite decifrar a imagem e o seu significado e, neste sentido, Barthes indaga se à analogia da imagem fotográfica – inscrita pelo autor na “denotação” – corresponde também uma mensagem que precisa de ser decifrada – a “conotação” (Barthes 2008, 264). Estamos num plano ambíguo onde Barthes tenta impor as regras semióticas de avaliação linguística/saussuriana à imagem fotográfica, para definir a relação entre imagem e o seu significado comunicativo. Nesta ótica, o autor concentra os seus esforços na análise dessa relação, quer no ensaio “A mensagem fotográfica” quer noutro intitulado “A retórica da imagem”, de 1964. No final deste segundo texto, Barthes conclui que a conotação “é uma atividade institucional”, isto é, embora o estatuto da fotografia seja puramente de analogia, só através da relação entre natureza e cultura esta tipologia de imagem se transforma numa linguagem (Barthes 1984a, 42).

Reconhecemos a Barthes a importância de ter tentado enquadrar a fotografia na perspectiva semiótica e linguística, porém é a partir dos anos setenta que a teoria fotográfica se apropria de outro conceito semiótico: o *index*, elaborado por Charles S. Peirce. A formulação teórica peirciana dos signos era já conhecida a nível crítico desde os anos cinquenta quando, como nota Margaret Iversen (2017, 19), o formalista russo Roman Jakobson – membro ativo do Círculo Linguístico de Praga – publicara artigos sobre as teorias de Peirce, mantendo-se, contudo, na esfera linguística. A incursão na esfera do domínio visual situa-se ao longo das décadas seguintes, num primeiro momento com a crítica cinematográfica de Peter Wollen<sup>57</sup> nos anos sessenta e,

---

<sup>56</sup> Também Dubois (1992, 66) insiste nesta dimensão “pragmática” da fotografia como ressaltada pela crítica, já que esta última, ao analisar a imagem fotográfica, “insiste na «gênese» do dispositivo em detrimento do «resultado»”. No entanto, o autor afirma que a fotografia deve ser investigada “não apenas, ao nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas também *do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com a sua situação referencial*, tanto no momento da produção [...] quanto no da recepção [...]”. Para cada imagem, portanto, entra em jogo *todo* o campo de referência. Neste sentido, a fotografia é *a necessidade absoluta do ponto de vista pragmático*” (Dubois 1992, 66).

<sup>57</sup> Ver a este propósito o capítulo “The semiology of the cinema”, no livro *Signs and meaning in the cinema*, publicado em 1969.

sucessivamente, com as investigações de Rosalind Krauss<sup>58</sup>. No que concerne à imagem fotográfica, com efeito, temos que considerar os dois ensaios que a historiadora norte americana elabora em 1977, intitulados “Notes on the index: Seventies art in America”. A autora começa a sua análise pela mudança de paradigma na arte americana dos anos setenta donde reemerge “a onnipresença da fotografia como modalidade de representação”, especificando que “não é apenas a presença acrescida da fotografia a ser significativa, mas sobretudo é a fotografia combinada com os caracteres explícitos do *index*” (Krauss 1977a, 78, TA). Krauss não se limita a propor uma visão da arte dos anos setenta fortemente relacionada com a fotografia, mas vai mais além, indicando na produção e reflexão artística de Marcel Duchamp o primeiro momento no qual a arte se define através da lógica do *index*, trabalhando não com a imagem fotográfica, mas com as características do fotográfico (Krauss 1977a, 71)<sup>59</sup>.

A divisão dos signos concebida por Peirce é suficientemente conhecida, mas vale a pena reportarmos alguns aspetos para um melhor entendimento. Não sendo esta a sede para aprofundarmos pormenores ligados a leituras contemporâneas<sup>60</sup>, parece suficiente indicar que para o semiólogo americano existem três tipologias de signos: o ícone, o *index* e o símbolo. O ícone é um tipo de signo que tem uma relação de semelhança com o objeto que representa. O símbolo é um tipo de signo que por convenção representa um outro objeto. No entanto, o *index* é determinado pelo objeto, já que se distingue em virtude de “uma ligação externa entre si próprio [signo] e o seu

---

<sup>58</sup> Stephen Bull distingue já em autores como Bazin, Szarkowsky e Susan Sontag uma perspectiva crítica próxima da dimensão indexical da imagem fotográfica (Bull 2010, 14), ainda que não existam referências à triade peirciana (ícone, *index* e símbolo). Notamos, também, que as questões relativas à semiologia de Peirce resultam estar já presentes nos anos sessenta na área francesa, especificadamente na investigação de Jacques Derrida, no seu livro *De la grammatologie*, de 1967. Apesar de não ter desenvolvido uma pesquisa sobre a imagem fotográfica, mas antes sobre uma dinâmica linguística, é a este autor que talvez possamos reconhecer o mérito de ter introduzido em França o trabalho de Peirce, dado que os textos do semiólogo americano só foram traduzidos em língua francesa em 1978 (Signorini 2009, 14).

<sup>59</sup> No artigo “From Faktura to Factography”, de 1984, Benjamin H.D. Buchloh reconhece no trabalho de Rodchenko, nomeadamente nas obras realizadas na segunda metade da década dez do século XX, uma perspectiva que ressalta a dimensão indexical da imagem. Nessa época o artista russo abandonara a pintura, já que não conseguiu aprofundar e estruturar relações nas quais estava interessado, como as de, escreve Buchloh (1984, 36, TA), “ênfase na congruência material do signo e a prática significativa, na relação casual entre signo e referente, no estatuto indexical do signo”.

<sup>60</sup> No seu livro *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*, de 2009, Roberto Signorini indica alguns historiadores, como por exemplo François Brunet, Christopher Hookway e Martin Lefebvre, que nos últimos anos se têm dedicado à relação não só entre *index* e fotografia, mas partindo da imagem fotográfica desenvolveram uma pesquisa sobre o sistema filosófico de Peirce (Signorini 2009, 227–50).



objeto” (Wollen 2013, 102, TA)<sup>61</sup>. Neste sentido, Peirce parece ter elaborado a própria teoria semiótica, afastando-se da dimensão puramente linguística da crítica de Saussure e incluindo vários signos de ordem visual entre os quais também a imagem fotográfica, quando numa famosa passagem afirma que:

As fotografias, especialmente as fotografias instantâneas, são muito instrutivas, porque sabemos que por certos aspetos elas são exatamente como os objetos que representam. Mas esta semelhança deve-se ao facto de as fotografias terem sido produzidas em determinadas circunstâncias que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Neste aspeto, portanto, pertencem à segunda classe de signos [*index*], os por conexão física. (Peirce 1955, 106, TA)

Retrospectivamente, James Elkins (2003, 21) criticou a assunção simplista da tríade sênica de Peirce por parte da história da arte, chegando a afirmar que este sistema teórico até não é útil para encontrar um suporte crítico na esfera artística. A posição deste autor parece desvincular-se da mera consideração individual dos signos – e, no caso específico, da redução indexical da imagem fotográfica, já que, ao parafrasear Peirce, sublinha que todos os signos “são parcialmente icónicos (denotam por semelhança com os seus objetos), indexicais (são «realmente influenciados» pelos seus objetos) e simbólicos (denotam «em virtude de uma lei»)” (Elkins 2003, 6, TA). Além disso, o mesmo trabalho de Peirce parece rejeitar a simples redução da fotografia à dimensão indexical, já que, como sublinha Alexander Robins (2014, 4), a imagem fotográfica é definida por posições intermédias entre *index* e *ícone*<sup>62</sup>. Contudo, o posicionamento crítico dos anos setenta sobre a semiótica peirciana parece manter esta posição compósita, dado que Krauss deixa em aberto a ambivalência do signo da imagem fotográfica quando escreve que “cada fotografia é o resultado de um traço

---

<sup>61</sup> Reportamos aqui os excertos do livro *Philosophical Writings of Peirce*, de 1955, em particular do ensaio de Peirce “What is a sign?”, de 1894, – republicado com o título “Logic as semiotic: the theory of signs” – onde é explicada a subdivisão dos signos: “Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota meramente em virtude de seus próprios caracteres. [...] Um *Index* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto. [...] Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais” [“An Icon is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own [...]. An Index is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object. [...] A Symbol is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of a law, usually an association of general ideas”] (Peirce 1955, 102). Como sublinha Alexander Robins (2014, 15, TA), este é o volume de referência para os historiadores da arte onde, contudo, “faltam vários comentários posteriores de Peirce sobre a fotografia”.

<sup>62</sup> Robins sublinha ainda que o interesse da fotografia por parte de Peirce enquadra-se no âmbito científico já que resultam ligações com práticas das ciências corroboradas pelas tipologias de imagem analisada – nomeadamente a Zöllner *photometry*, fotografia instantânea, mais conhecida como cronofotografia, e a fotografia compósita de Francis Galton –, nas quais o signo indexical era entendido como “altamente formativo” devido à possibilidade de “recolha de dados” e de desenvolvimento do “processo indutivo” (Robins 2014, 10, TA).

físico que foi transferido para uma superfície sensível. A fotografia é um tipo de ícone ou de representação que tem com o seu sujeito uma relação *indexical*” (Krauss 1977a, 75, TA). Este pensamento será depois desenvolvido por outros críticos e teóricos, sobretudo na área francesa, como está, por exemplo, provado na definição de Jean-Marie Schaeffer (2006, 65, TA) da fotografia como “ícone *indexical*”.

A dimensão ontológica pela perspectiva semiológica remete-nos assim para a consideração do “ser” fotográfico como real sob a forma de signo: diversamente da crítica cinematográfica anterior, na qual a fotografia era considerada como momento de isolamento do real, no contexto dos anos setenta é a semelhança e a relação do signo com o próprio referente real que define a sua ontologia. Nesta perspectiva, a correspondência parece não estar jamais relacionada com uma semiótica saussuriana de matriz linguística, mas antes com a esfera visual. Contudo, temos que salientar que Krauss não se libertou completamente do pensamento barthesiano sobre a “mensagem sem código”, mas antes cria uma ligação desta com a dimensão *indexical*. Desta forma, vale a pena reportar um excerto do ensaio que a autora escreveu em 2007 com o sugestivo título de “Notes on the obtuse”<sup>63</sup>:

[o] teórico que posso referir para a análise da relação entre fotografia e legenda é Roland Barthes, especialmente em “A mensagem fotográfica”, onde ele define a fotografia como “uma mensagem sem código”. O momento sucessivo onde encontrar uma elaboração desta constatação bastante complexa foi em “Lógica como semiótica” de Peirce, no qual a taxonomia do signo é dividida entre as possibilidades de ícone, índice e símbolo – o último (símbolo) é a linguagem convencional (a ideia de Barthes de “código”), e o segundo (índice) corresponde à “mensagem analógica” de Barthes. (Krauss 2007, 340, TA)

Se, nos anos sessenta e setenta, a proliferação das imagens fotográficas a documentar operações artísticas de várias naturezas – *body art*, performance, arte conceptual, etc. – apareceu nos jornais e nas revistas especializados sempre identificada com a didascália (Krauss 2007, 340), isto permite à autora justificar a sua base teórica de partida da análise *indexical*, apontando para uma semelhança entre o trabalho crítico de Barthes – de origem saussuriana – e a semiótica de Peirce.

---

<sup>63</sup> O título escolhido por Krauss evoca o pensamento barthesiano sobre o cinema expresso no ensaio “O terceiro sentido. Notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein”, de 1970, onde o terceiro sentido ou “sentido obtuso” corresponderia aos elementos do cinema que desestabilizam a sua relação de significante-significado. Baseando-se na análise do fotograma, no seu texto “O terceiro sentido”, Barthes (1984b, 57–59) apresenta uma proximidade com a dimensão da imagem fotográfica de “mensagem sem código”.

A tentativa de juntar estas duas teorias tem recebido algumas críticas (Signorini 2009, 19; Snyder 2007, 379–80), mas parece também acompanhar as ideias que Barthes desenvolveu no seu livro dedicado à imagem fotográfica: o famoso *A câmara clara*. Em particular, encontramos uma possível relação com a perspectiva peirciana através da mediação do trabalho de Jakobson. Este último autor elabora na esfera linguística o conceito de *shifter*, isto é, de signos que assumem significados só por correspondência com um referente exterior – como, por exemplo, podem ser as palavras “isto” ou “eu”. Não obstante esta relação tenha sido considerada por Krauss logo no início do seu ensaio de 1977, não existe no trabalho de Barthes uma referência clara ao conceito jakobsiano, mas, como observa Iversen (2017, 20), entrevê-se nas primeiras páginas de *A câmara clara*, quando Barthes escreve que: “a fotografia nunca é mais do que um canto alternado de «Olhe», «Veja», «Aqui está»; ela aponta com o dedo um certo frente-a-frente, e não pode sair desta pura linguagem deíctica” (Barthes 1989, 18). Ou ainda, quando admite que “[d]ir-se-ia que a Fotografia traz sempre consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento [...]. Porque eu não via senão o referente, o objecto desejado, o corpo querido” (Barthes 1989, 18–19). Utilizar a expressão “trazer consigo o próprio referente” remete imediatamente para a esfera do *index* peirciano, definindo-se, assim, como uma possível tentativa de juntá-la com a análise linguística saussuriana.

Não obstante, podemos revelar outro aspeto fundamental em *A câmara clara* que se enquadra nesta visão ontológica do que é a imagem fotográfica e que Barthes delineia também desde as primeiras páginas. Especifica, com efeito, o autor que “[s]entia pela Fotografia um desejo «ontológico»: queria, a todo o custo, saber o que ela era «em si», por que característica essencial ela se distinguia do conjunto das imagens” (Barthes 1989, 15–16). O interesse pela dimensão ontológica da imagem fotográfica percorre o livro do escritor e encontra a sua própria formação no conceito de *noema*, “isto foi”, em outras palavras, a essência da fotografia de trazer o real de um tempo passado para o presente. Tendo em conta que a fotografia “traz sempre consigo o seu referente”, Barthes reflete sobre questões que ligam a dimensão temporal a uma fenomenológica. Através da análise da fotografia da mãe que ele chama de “Jardim de inverno”, a intenção do autor é a de evidenciar a forte ligação desta tipologia da imagem fotográfica com a questão temporal. Apesar de reconhecer na descrição de Barthes uma atitude próxima à da defesa da morte baziniana, o enfoque do autor é o de confirmar que

o “isto foi” é a característica existencial da imagem fotográfica. Um “ser” que testemunha que algo esteve no passado, que foi captado pela câmara fotográfica e que esse passado está sempre presente pelo visionamento da imagem. Barthes, partindo deste posicionamento face à fotografia, insiste sobre uma autenticação da imagem em contraste com a subjetividade do observador. Esta dinâmica torna-se mais evidente quando o próprio autor recusa apresentar a fotografia da mãe, explicando que “não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do «qualquer». Ela não pode constituir em nada o objecto visível de uma ciência; não pode criar uma objetividade, no sentido positivo do termo” (Barthes 1989, 105).

Pode parecer redutivo apresentar em poucas linhas o texto de Roland Barthes, já que é considerado um dos mais importantes ensaios sobre a fotografia<sup>64</sup>. Mas para a linha de investigação que pretendemos seguir, o que interessa sublinhar é como a matriz da fotografia passa do real para uma aproximação semiótica sob o signo do *index* e na qual também o trabalho investigativo de Barthes, em *A câmara clara*, parece não estar excluído. Temos especificado que é difícil simplificar a fase de “ontologização” esquematizada por Dubois, tanto que entre o trabalho crítico de Barthes e o de Krauss parece persistir uma implícita relação de influências e contaminações. E isto retorna com maior evidência noutro livro de Krauss: *Le photographique: pour une théorie des écarts*, de 1990 – uma recolha de ensaios redigidos entre 1977 e 1984 e publicados em revistas como *October*, *the College art journal*, *Partisan review* e *Degrés*. Na introdução do livro a autora americana cita como fonte o trabalho teórico de Barthes, apontando que este autor vira “as costas a todas as leis que autorizariam um nível de generalização suficiente para organizá-la [a fotografia] em objeto de discurso” (Krauss 2013, 23, TA). E continua, salientando que “a fotografia é constituída pelo facto bruto no seu estatuto de prova” e por isso “muda de condição e torna-se em objeto *teórico*, ou

---

<sup>64</sup> A este respeito, na introdução de *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, de 2009, uma recolha de ensaios dedicados à *Câmara Clara*, Batchen (2009, 19, TA) sublinha como “o efeito Câmara clara promete ressoar no fotodiscurso por algum tempo”. Para o autor, esta importância deve-se à estrutura e às numerosas referências do livro, como comenta numa entrevista na revista *Artforum*: “li muitas, muitas vezes a *Câmara Clara* e ensinei-a por muitos anos. Contudo, é um daqueles livros que podes ler mais e mais vezes e ainda encontrar coisas novas” (O’Neill-Butler 2009, TA).

seja, uma espécie de grelha ou filtro através do qual se pode organizar os dados de outro campo, situado em segundo plano relativamente a este” (Krauss 2013, 23)<sup>65</sup>.

Ao descrever as fontes do conceito que define como fotográfico, ou seja, como “objeto teórico” diferenciando-o da materialidade fotográfica de “objeto de pesquisa” [“objet de recherche”], Krauss destaca as investigações de Barthes e de Benjamin. Nesta perspectiva, o termo fotográfico impõe um alargamento da ideia de fotografia, que passa de simples objeto material e físico, utilizado como fonte de investigação, para um campo mais abrangente que vê as propriedades do “ser” fotografia como base de numerosos campos de saber e conhecimento (artístico, comunicativo, científico, etc.) – este processo desvenda-se também no título da publicação, onde *pour une théorie des écarts* se demonstra importante no entendimento da reflexão crítica da autora remetendo, por um lado, para o “por uma teoria das lacunas” e, por outro, para uma posição linguística, uma vez que o termo francês *écarts* indica o ato de transgredir uma norma já definida. Resulta evidente que a atitude kraussiana se aproxima da vontade definida por Barthes de não considerar apenas uma determinada categoria da imagem fotográfica, mas antes de discorrer sobre uma visão generalizada da fotografia. No *A câmara clara*, o autor francês sublinha a sua tentativa de evitar a utilização de um específico campo fotográfico: o objetivo principal é formular “a característica fundamental, o universal sem o qual não existiria Fotografia” (Barthes 1989, 23). De outro modo, esta propensão retorna na própria utilização do termo “fotografia”, que ao longo de todo o seu texto aparece (quase) sempre com a letra maiúscula.

Este período de “ontologização” entre os anos setenta e oitenta parece ter definido a matriz de real da imagem fotográfica e do fotográfico através de uma rede de referências complexas e intrincadas. Todavia, o período seguinte, dos anos noventa, volta a pôr em discussão este entendimento. Se a introdução da tecnologia digital pode ser apontada como um fator determinante na retoma da discussão sobre a natureza da fotografia, isto acontece não apenas no campo autónomo da imagem fotográfica, mas também na expansão do fotográfico em relação com outros *media*.

---

<sup>65</sup> [“la photographie est constituée par le fait brut de son statut comme preuve [...] la photographie change de statut et devient un objet *théorique*, autrement dit une sorte de grille ou de filtre au moyen duquel on peut organiser les données d’un autre champ qui se trouve par rapport à lui en position seconde”].

### 1.1.3 A introdução do digital como premissa para um presumido campo expandido contemporâneo da fotografia

Se o período de ontologização da fotografia parece estar concluído, notamos que, ainda no final do século XX, o discurso teórico no que diz respeito à imagem fotográfica continua a refletir sobre a relação desta com o real<sup>66</sup>. Nesta senda, a definição de “o que é” a fotografia e o fotográfico parecem permanecer uma questão em aberto que não encontra uma solução unívoca nas últimas décadas. A este respeito, numa mesa redonda organizada em 2005, na University College Cork, James Elkins (citado em Baetens et al. 2007, 130) abre o painel com a seguinte afirmação: “começamos por considerar algumas das maneiras com que as pessoas falaram de fotografia nos últimos trinta anos ou mais. Experimentemos utilizar este exercício para abrir a mais abstrata questão do porque é que conceptualizar a fotografia permanece tão difícil”<sup>67</sup>. Se o período anterior alcançou uma certa estrutura teórica que permite desvendar a ontologia da imagem fotográfica, parece ser a introdução da tecnologia digital nos anos noventa a desestabilizar as definições precedentemente elaboradas.

Entre o final dos anos oitenta e o começo dos noventa, assistimos a uma problematização difundida sobre a identidade da fotografia, pois, “[e]m nenhum outro *medium* a transição do analógico para o registo digital produziu uma tão dramática autointerrogação sobre os significados e as utilizações específicas do *medium*” (Baetens e Peeters 2007, 7)<sup>68</sup>. Esta chamada de atenção revela um complexo debate provindo da

---

<sup>66</sup> Esta dimensão crítica é acompanhada também por outra corrente, como apontam Derrick Prince e Liz Wells (2015, 29), relativa à “importância da interpretação da imagem que se foca na leitura, ao invés de na realização, das representações fotográficas. Na medida em que existem entrelaçamentos entre estas duas vertentes, esta dinâmica encontra-se no recente interesse no contexto e na utilização das imagens” [“those which stress the importance of the interpretation of the image by focusing upon the reading, rather than the making, of photographic representations. In so far as there has been crossover between these two strands, this is found in the recent interest in the contexts and uses of images”].

<sup>67</sup> [“Let’s start by considering some of the ways that people have talked about photography in the last thirty or so years. And let’s try to use that exercise to open the more abstract question of why it is that photography remains so hard to conceptualize”].

<sup>68</sup> [“In no other medium has the transition from analogous to digital recording produced such a dramatic self-interrogation of the specific markers and meaning of a medium”].

introdução da tecnologia digital<sup>69</sup> que pode ser sintetizado através de duas linhas críticas entrelaçadas e, por vezes, dificilmente separáveis: por um lado, os críticos confrontam-se ainda com questões ontológicas e com a especificidade do *medium* fotográfico; por outro, o digital parece introduzir novas ferramentas que, na verdade, estavam já presentes na tecnologia analógica, revelando uma abordagem de hibridação<sup>70</sup> e contaminação implícitas à própria fotografia.

Naquela época o discurso sobre a matriz da fotografia continuava a reelaborar elementos da metodologia linguística-semiótica, isto é, a imagem fotográfica era analisada tendo em consideração a sua particular relação com o real, nomeadamente no que diz respeito ao âmbito sógnico do *index* e do ícone. Seguindo esta dicotomia, vários autores desestabilizaram as relações entre o referente e a imagem fotográfica até ao ponto de, a partir dos anos noventa, a fotografia digital parecer já não ser “a emanção do mundo”, isto é, parecia ter-se desvanecido qualquer ligação entre a imagem e o referente (Dubois 2016, 160, TA). A reformulação da ontologia fotográfica salientava, portanto, um momento de “dramatização” de instabilidade da imagem que se refletia em posições críticas contrastantes: por um lado, uma visão eufórica como se destaca na escrita de Philippe Quéau ou na revalorização pictórica da imagem técnica por Lev Manovich, no seu livro *The Language of New Media*, de 2002; e uma negativa e apocalíptica por autores como Jean Baudrillard e Paul Virilio, e também, no contexto anglófono, Nicholas Mirzoeff, com o texto *An Introduction to Visual Culture*, de 1999. No entanto, estes extremos entre a destituição da imagem analógica e a sua requalificação pelo digital enquadram-se no âmbito da chamada Pós-fotografia<sup>71</sup>, ou seja, uma nova fase que impõe uma viragem na reflexão e na utilização da imagem

---

<sup>69</sup> Na receção crítica, a tecnologia digital é apontada como um “novo” *medium*, em contraste com os aparelhos analógicos. No entanto, a utilização do adjetivo “novo” demonstra ser bastante ambivalente, já que ao longo da história dos *media* este surge em referência a qualquer transformação no campo da técnica e da tecnologia, por exemplo, nos anos sessenta no que diz respeito aos “novos” *media* como a televisão e o vídeo. Neste sentido, ainda que, como afirma Lev Manovich (2002, 65), seja possível reconhecer que “um novo *medium* é um *medium* analógico que foi digitalizado” [“new media is an old media which has been digitized”], preferimos utilizar o adjetivo digital.

<sup>70</sup> Adotamos aqui o termo hibridação numa perspetiva de Marshall McLuhan (1994, 55), como um momento de encontro e cruzamento de *media*, pois, como escreve o autor, este é um “momento de liberdade e libertação do *trance* ordinário e do torpor que eles impuseram aos nossos sentidos” [“The moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses”].

<sup>71</sup> Este termo é apresentado inicialmente por William J. Mitchell no seu texto *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*, de 1992.

fotográfica devido ao “fim da fotografia como a conhecíamos”, como indica o título de um ensaio de Fred Ritchin (1991)<sup>72</sup>.

Esta dinâmica de repensar a base ontológica da fotografia encontra-se também na produção crítica mais recente, como é o caso de Juan Fontcuberta. Segundo este autor, o digital propõe uma mudança de ordem semiótica da imagem fotográfica. No seu livro, *La cámara de Pandora*, de 2010, escreve Fontcuberta (2010, 138) que a “fotografia não chega a desaparecer como modelo do visual nem como cultura: simplesmente sofre um processo de «desindexilização». A representação fotográfica liberta-se da memória, o objeto ausenta-se, o índice evapora-se”<sup>73</sup>. Para Fontcuberta, a imagem fotográfica digital já não se inscreve na dimensão indexical porquanto agora “remete ao estatuto da pintura ou da escritura” (Fontcuberta 2010, 134, TA). Portanto, a fotografia digital seria relegada ao campo semiótico do ícone. Pelo contrário, Marra intervém a este respeito tentando remarcar que com o digital não houve esta mudança da matriz da fotografia, quer do ponto de vista técnico<sup>74</sup> quer filosófico. Segundo este autor, o *index* não está apenas ligado ao traço deixado pelo referente, mas é sobretudo causado pela presença deste mesmo referente em frente da câmara. Neste sentido, a fotografia digital não difere da analógica, uma vez que não se pode tirar uma imagem sem que um sujeito esteja presente. Uma posição crítica semelhante é partilhada também por Sérgio Mah (2005b, 151) quando refere que a “fotografia é, pela sua natureza técnica (seja analógica ou digital), um dispositivo comprometido com acções

---

<sup>72</sup> De forma parecida, podemos encontrar um paralelismo com o pensamento de Mitchell (1992, 20) quando escreve que “desde o momento do seu sesquicentenário em 1989 a fotografia estava morta – ou, mais precisamente, radical e permanentemente deslocada – como a pintura 150 anos atrás” [“From the moment of its sesquicentennial in 1989 photography was dead – or, more precisely, radically and permanently displaced – as was painting 150 years ago”].

<sup>73</sup> [“La fotografía no llega a desaparecer como modelo de lo visual ni como cultura: simplemente sufre un proceso de «desindexilización». La representación fotográfica se libera de la memoria, el objeto se ausenta, el índice se evapora”]. Embora no mais recente livro *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*, de 2016, Fontcuberta desenvolva uma crítica direccionada para vários aspetos ligado à imagem fotográfica, podemos apontar para uma posição semelhante no que diz respeito à aproximação linguística-semiótica quando afirma que a difusão do digital não deve ser interpretada apenas como uma atualização tecnológica, mas “tratava-se de algo mais profundo e substancial que transtornava a ontologia da imagem e a metafísica da experiência visual, como se com o salto da prata para o silício todas as equações alquímicas se tivessem quebrado” [“se trataba de algo más profundo y sustancial que trastocaba la ontología de la imagen y la metafísica de la experiencia visual, como si con el salto de la plata al silicio todas las ecuaciones alquímicas se resquebrajasen”] (Fontcuberta 2016, 29–30).

<sup>74</sup> No seu livro *L'immagine infedele: la falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Marra (2006, 52–55) enfrenta uma análise aprofundada do sistema tecnológico digital de uma máquina fotográfica para concluir que o funcionamento é semelhante ao de uma máquina analógica, baseando-se ambas no fenómeno ótico da *camera obscura*.



de corte e cada imagem fotográfica arrasta consigo o *indício* de uma interrupção que constringe qualquer pretensão de aceder a lógicas sustentadas de continuidade”.

Em retrospectiva, as posições dos anos noventa parecem ser exageradas, já que com o digital não temos assistido a uma mudança no paradigma fotográfico, mas antes a uma explosão das prerrogativas já presentes na tecnologia analógica. O pensamento sobre o digital e os fenómenos contemporâneos como, por exemplo, a profícua reprodução e circulação simultânea de imagens, não se manifestam como novos processos, enquanto, como sublinha Abigail Solomon-Godeau (2017, 4), estas não preanunciam “uma condição «pós-fotográfica». Pelo contrário, pode[m] ser melhor considerada[s] como uma intensificação e proliferação do que já era implícito na industrialização da fotografia do século XIX”<sup>75</sup>. Vale a pena aqui referir outro aspeto, mais implicitamente ligado com a matriz ontológica da imagem: a fotografia digital é confundida, por vezes, pela crítica com as imagens sintéticas, isto é, são manipulações informáticas puramente criadas pelo computador e “capazes de se libertarem soberanamente das aparências do mundo, elas revelam-se cada vez mais aptas a mimarem até à indiscernibilidade a semelhança das formas que durante tanto tempo foi apanágio exclusivo da fotografia e do cinema” (Frade 1992, 17). De forma semelhante, Eivind Røssaak (2012, 16) sublinha que a “atenção crítica foi direcionada para a instabilidade e a maleabilidade da imagem. A imagem não é mais um dado, mas um recurso de código a ser manipulado, elaborado e difundido algoritmicamente em infinitos novos modos”<sup>76</sup>. No entanto, no que concerne à manipulação parece hoje em dia ser uma prerrogativa da imagem fotográfica digital, uma vez que é facilmente modificável quer por profissionais informáticos ou por artistas quer, também, por qualquer pessoa que tenha uma mínima familiaridade com programas de *photoediting* e pós-produção largamente difundidos e de utilização intuitiva – entre todos, podemos lembrar, o *Photoshop*. Contudo, a prática da manipulação, bem como da montagem e da fotomontagem, encontram-se de forma constante, desde a invenção, ao longo da história

---

<sup>75</sup> [“does not by that token herald «post-photographic» condition. Rather, it might be better considered as an intensification and proliferation of what was already implicit in the nineteenth-century industrialization of photography”.]

<sup>76</sup> [“critical attention has been directed toward the instability and malleability of the image. The image is no longer a given, but an instantiation of code to be algorithmically manipulated, processed and disseminated in endless new ways”.]

da fotografia<sup>77</sup> a nível artístico e social<sup>78</sup>. Significa isto que a alteração da imagem técnica não é uma característica exclusiva do digital, tendo existido esta prática desde o século XIX, mas antes que, com a tecnologia informática, esta possibilidade se amplificou exponencialmente. Portanto, a Pós-fotografia não aponta para uma “nova” fotografia, no sentido de destruir o seu passado e constituir uma tecnologia diferente; como sublinha Geoffrey Batchen (2002a, 109, TA), a Pós-fotografia revela-se como “aquele momento após mas não ainda além da fotografia”. Por outras palavras, o digital não altera a matriz fotográfica, não interfere na relação da imagem com o próprio referente, mas sobretudo amplia e leva ao extremo a manipulação sobre estas mesmas imagens.

A par da instabilidade ontológica sobre a imagem fotográfica, assiste-se a uma certa desestruturação da especificidade do *medium*. Com efeito, o digital tem proporcionado uma uniformização das imagens técnicas, foto e cinematográficas, como também de texto e som, num único código binário: “tudo é reduzido à etiqueta digital indiferenciada de reprodução e transmissão de «sinais» de informação” (Dubois 2016, 159, TA). O discurso sobre o digital não se limita apenas à imagem fotográfica, mas inclui outros *media*, o que condiciona a reflexão quer ontológica quer pragmática, isto é, relativamente às práticas e às utilizações desta tecnologia. Se o digital parece ter apagado também as possibilidades inerentes às especificidades dos *media*, ao investigar esta dimensão teórica, Marie Anne Doane (2008, 10, TA) interroga-se: “é o digital realmente um *medium*, ou mesmo uma coleção de *media*? Não é a sua especificidade, pelo contrário, a aniquilação do conceito de *medium*?”. Com efeito, através de um processo de *remediation*, ou seja, de absorção das especificidades de media analógicos por parte da tecnologia digital<sup>79</sup>, proporciona-se uma reflexão crítica que se foca na questão da hibridação, uma vez que “especificidade dos *media* não é jamais um princípio organizador adequado na cultura visual contemporânea”, e “como

---

<sup>77</sup> Vários autores têm salientado as características de manipulação da imagem fotográfica ao longo da sua história. Entre estes podemos reportar a artista Martha Rosler (2004, 262) que no ensaio “Post-documentary, post-photography?”, de 1999, escreve que “qualquer familiaridade com a história da fotografia mostra que a manipulação é integrada na fotografia” [“Any familiarity with photographic history shows that manipulation is integral to photography”].

<sup>78</sup> A manipulação da imagem fotográfica a nível social é ilustrada por Robert Sobieszek em dois ensaios de 1978, intitulados “Composite imagery and the origins of photomontage, part I: the naturalistic strain” e “Composite imagery and the origins of photomontage, part II: the formalist strain”, onde reporta diversos exemplos de utilização popular e social de montagens e fotomontagens.

<sup>79</sup> Ainda que não aprofundemos este termo, referimo-nos ao conceito elaborado por Jay David Bolter e Richard Grusin, no livro *Remediation: understanding new media*, de 1999.

abundantemente demonstrado pela recente prática [artística], «medium» tornou-se variadamente híbrido, problematizado ou até desmaterializado” (Solomon-Godeau 2017, 1)<sup>80</sup>.

Ao refletir sobre a dimensão contemporânea de hibridação da fotografia, no ensaio intitulado *Hybridity*, Jan Baetens e Heidi Peeters (2007, 5) ressaltam a imagem fotográfica afastando-a da posição modernista e essencialista da sua especificidade, para a inscrever tanto numa “questão de programação como de acaso, e o seu estado fica por definição em aberto e provisório”<sup>81</sup>. Isto é, não parece existir uma definição categórica da especificidade do *medium* fotográfico, a qual se adequa a determinadas conjunturas históricas, pois a orientação teórica da hibridação “implica uma falta de essência, e não de especificidade” (Baetens e Peeters 2007, 5, TA). Baetens e Peeters entreveem, assim, a possibilidade de repensar as características da fotografia à luz da hibridação, ou seja, para além de um campo teórico e prático fechado em si próprio, na possibilidade de juntar e entrelaçar diferentes áreas.

No entanto, se a receção crítica aprofunda uma perspectiva de hibridação oriunda da introdução da tecnologia digital, já dentro do campo artístico encontra-se uma linha teórica que põe em causa a especificidade dos *media* no que diz respeito a outras tecnologias. Com efeito, Krauss demonstrou que uma certa hibridação estava presente na produção artística desde a segunda metade do século passado. No seu livro *A voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition*, de 1999, a autora elabora o conceito de “condição pós-*media*”, isto é, a condição de pós-modernidade, pela qual se abandona a centralidade reservada ao *medium* enquanto sistema fechado e isolado. Nesta perspectiva, Krauss identifica o vídeo e a televisão como “cabeças de Hidras”, como *media* que mantêm dentro de si várias vertentes, “existindo em formas, espaços e temporalidades infinitamente diversas para as quais nenhuma instância parece fornecer uma unidade formal para o todo” (Krauss 1999a, 31)<sup>82</sup>. Esta pluralidade impossibilita a formação da essência ou unidade central dos *media*: o vídeo, segundo as palavras da autora, “proclamou o fim da especificidade do *medium*. Na era da televisão, e do seu

---

<sup>80</sup> [“medium specificity is no longer an adequate organizing principle in contemporary visual culture [...]. As abundantly demonstrated in current practice, «medium» has become variously hybridized, problematized, or even dematerialized”.]

<sup>81</sup> [“a matter of programming as of serendipity, and its status remains by definition open and provisory”.]

<sup>82</sup> [“existing in endlessly diverse forms, spaces, and temporalities for which no single instance seems to provide a formal unity for the whole”.]

longo alcance, habitamos uma condição pós-*medium*” (Krauss 1999a, 31–32, TA). A condição de hibridação relevada por Krauss é complementada por outra perspectiva que a própria autora salienta em trabalhos fotográficos, por exemplo, os de James Coleman. No artigo “Re-inventing o medium”, também de 1999, Krauss descreve a produção deste artista através da ideia de “estrutura recursiva”, isto é, reconhece que as obras do artista escapam a um discurso sobre a especificidade do *medium*, das suas características físicas para uma construção compósita que tem em consideração não apenas a base ontológica, mas também as práticas e as utilizações do *medium*. Nesta perspectiva, os *media* não são só entendidos como artefacto material, mas também se definem pelas convenções que os determinam ao longo da história da sua própria utilização (Krauss 2006, 159)<sup>83</sup>.

Todavia, é a partir do final do século XX que a crítica ressalta as características de hibridação face à especificidade de matriz modernista no que diz respeito à fotografia. Com efeito, ao interrogar o conceito de fotográfico passa-se de um pensamento sobre o “objeto de pesquisa” para o de “objeto teórico”, ressaltando uma reflexão que se desloca da imagem impressa para as suas características em relação a outros *media*. Neste sentido, afirma George Baker (2005, 121) que “o objeto fotográfico parece ser um objeto em crise, ou pelo menos em grave transformação”<sup>84</sup>. Após a florescência das dinâmicas pós-modernistas dos anos noventa que vinham a desestabilizar o pensamento linguístico-semiótico, abrindo o campo para várias perspectivas – do neo-marxista, do feminismo, da psicologia, etc., Baker salienta como o objeto fotográfico, isto é, a imagem fotográfica impressa, “tem plenamente sucumbido nos últimos dez anos à sua recodificação digital e o mundo da arte contemporânea parece ter mudado, literalmente, para uma viragem que deveremos agora chamar

---

<sup>83</sup> Sob uma perspectiva diferente, John Tagg (1998, 63) também defende a impossibilidade de encontrar uma essência da fotografia: “a fotografia como tal não tem identidade. O seu estado como tecnologia varia com as relações de poder que a investem. A sua natureza de prática depende das instituições e agentes que a definem e fazem funcionar. A sua função como modo de produção cultural está ligada a condições definidas de existência, e os seus produtos são significativos e legíveis apenas nas particulares difusões que possuem. A sua história não tem unidade. É uma oscilação num campo de espaços institucionais” [“Photography as such as no identity. Its status as a technology varies with the power relations which invest it. Its nature as a practice depends on the institutions and agents which define it and set it to work. Its function as a mode of cultural production is tied to definite conditions of existence, and its products are meaningful and legible only within the particular currencies they have. Its history has no unity. It is a flickering across a field of institutional spaces”].

<sup>84</sup> [“The photographic object seems to be an object in crisis, or at least in severe transformation”].

cinematográfica em vez de fotográfica” (Baker 2005, 122)<sup>85</sup>. Ao apontar para a “viragem cinematográfica”, o autor salienta a dimensão híbrida da fotografia, jamais entendida apenas no campo das suas possibilidades, mas antes aberta ao diálogo e à contaminação de outras áreas, em primeiro lugar à do cinema. Este último aspeto é corroborado, também, pelas numerosas formulações que a partir dos anos noventa têm sido ligadas a uma relação cada vez mais complicada entre a fotografia e a imagem cinematográfica, quer no âmbito dos estudos fílmicos quer no da cultura visual e da história da arte. Nesta ótica, observam Brianne Cohen e Alexander Streitberger (2016, 7) que “nas últimas duas décadas, a investigação sobre a interação entre imagens foto e cinematográficas tornou-se cada vez mais popular” dado que “com o advento da tecnologia digital, as fronteiras entre fotográfico e fílmico tornaram-se sempre mais desfocadas – quer tecnicamente [...] quer perpetuamente”<sup>86</sup>.

Nesta rede de referências entre imagem fotográfica e fílmica, Baker propõe ocupar-se do campo expandido da fotografia. A partir do esquema elaborado por Krauss no ensaio “Sculpture in the expanded field”, de 1979, Baker apresenta uma reflexão sobre a especificidade do *medium* para defender uma expansão da fotografia, não em forma de apelos conversativos como “um retorno a objetos, práticas e discursos da tradição artística” (Baker 2005, 138, TA), mas como resistência a este mesmo retorno, em função de uma abertura e de uma hibridação dos *media*. Nesta senda, este autor retoma duas posições que definem o “campo contraditório” [“contradictory field”]<sup>87</sup> da fotografia: a da narração e a da estase. Todavia, não são consideradas apenas em referência às imagens fotográficas, mas definidas entre um movimento de “dedicação à petrificação ou estase” e, em simultâneo, a “utilização social da fotografia [...] colocou o significante fotográfico em movimento, envolvendo-o com as funções comunicativas da diegese narrativa, o desdobramento de uma discursividade inevitável” (Baker 2005,

---

<sup>85</sup> [“has fully succumbed in the last ten years to its digital recoding, and the world of contemporary art seems rather to have moved on, quite literally, to a turn that we would now have to call cinematic rather than photographic”].

<sup>86</sup> [“over the past two decades, research on the interaction between photographic and filmic images has become increasingly popular [...]. With the advent of digital technology, boundaries between the photographic and the filmic have become increasingly blurred – both technically [...] and perceptually”].

<sup>87</sup> Curiosamente a expressão “contradictory field” está omitida na reprodução do ensaio de Baker (2008, 175–88) inserido na recolha de texto *Still moving: between cinema and photography*, curada por Karem Beckman e Jean Ma.

125–26)<sup>88</sup>. Ao construir uma das possíveis perspectivas do campo fotográfico<sup>89</sup>, Baker elabora um esquema composto pela oposição da dicotomia estase/narrativa e das suas negações encontrando exemplos em alguns artistas contemporâneos, como Coleman, Cindy Sherman e Jeff Wall. A análise do autor afasta-se de uma pura consideração do *medium* fotográfico, como ele mesmo admite: “temos que resistir agora à atração do *medium* e do objeto, tradicionais na arte contemporânea, tanto quanto precisamos de trabalhar contra a cegueira e a amnésia do nosso presente, a chamada «condição pós-*medium*»” (Baker 2005, 138)<sup>90</sup>.

O pensamento sobre o fotográfico na sua dependência cultural com outros *media* é afrontado também na receção crítica de Sérgio Mah. Para este autor, o fotográfico desvela-se na “constituição de *instantes* e *intervalos* e, correlativamente, [n]a produtividade de um jogo visual concentrado e deambulatório que necessariamente reconstitui a nossa relação com a realidade” (Mah 2005b, 151). A dimensão do fotográfico retorna, assim, não apenas na imagem impressa, mas num campo expandido que inclui outros *media*:

o “fotográfico” não é uma categoria exclusiva à fotografia, nem aos seus procedimentos específicos, ou seja, o “fotográfico” é uma condição transversal a vários géneros e práticas da imagem – desde a pintura à fotografia, passando pelo cinema e pelo vídeo, e, mais recentemente, pelas “novas” imagens afectas aos dispositivos digitais –, e liga-se sobretudo a um campo de visualidade do qual sobressaem as acções de paragem e desdobramento do movimento, bem como os efeitos que essas experiências induzem na percepção do tempo (complexo, aberto, “cristal”) que é imanente à imagem. (Mah 2005b, 151)

Desta forma, não são apenas as questões ligadas ao *index* e à representação do real que tornam a ser questionadas pela crítica, pois a aproximação entre a fotografia e o cinema reporta a atenção sobre a temporalidade da imagem, como iremos aprofundar no próximo capítulo.

---

<sup>88</sup> [“the social usage of photography thrust the photographic signifier into motion, engaging it with the communicative functions of narrative diegesis, the unfolding of an unavoidable discursivity”].

<sup>89</sup> Embora o ensaio de Baker se foque sobre uma perspectiva cinematográfica, o próprio autor refere que “é possível imaginar outros campos expandidos para a fotografia além do que foi mapeado” [“other expanded fields for photography may be possible to envision than even the one mapped”] (Baker 2005, 140).

<sup>90</sup> [“We need now to resist the lure of the traditional medium and object in contemporary art, just as much as we need to work against the blindness and amnesia folded into our present, so-called «post-medium condition»”].

Ademais, sendo o fotográfico “uma condição transversal a vários gêneros e práticas da imagem”, o próprio Mah admite a existência do campo expandido da fotografia. No entanto, esta perspectiva crítica relativa ao cinema e à imagem em movimento parece, com efeito, ter ressaltado principalmente questões não já ligadas à matriz real da imagem como Lucy Soutter (2016, 37) indica: “para Baker, a fotografia já não é o destino em si, mas é antes uma forma, entre muitas, mais interessante pelo que não é, do que pelo que é, pela sua imobilidade num perpétuo diálogo com o movimento espacial e temporal da narrativa e do cinema”<sup>91</sup>. Uma hibridação que tenha em consideração apenas o cinema parece ser redutora, já que como afirma Company (2008b, 8, TA), a “fotografia está mais dispersa do que qualquer outro *medium*, inclusive o filme. Quase desde o começo foi utilizada em todas as aplicações das artes e das ciências”. A dispersão da fotografia, entendida como difusão e multiplicação quer da imagem quer das suas características, corresponde à sua adaptabilidade que representa a “fonte do seu potencial radical, do seu fascínio sobre os artistas e da sua extraordinária capacidade de renovação” (Company 2003, 11, TA). Ainda que a partir dos anos noventa assistamos a um interesse sobre o campo expandido da fotografia, Company (2014, 21) aponta que o atual processo crítico de “expansão” é uma ilusão: o *medium* fotográfico demonstra ser expansivo por si, “temos de admitir que o campo foi sempre mais expandido do que podemos saber: trata-se da fotografia, a mais dispersa e flexível forma de imagem”<sup>92</sup>.

Em outro ensaio, intitulado “Photography, encore”, de 2014, este último autor critica esta ênfase contemporânea por parte da receção crítica. Segundo Company (2014, 21), a substituição do termo “fotografia” por “fotográfico” apresenta-se como um sintoma do alargamento teórico do *medium* fotográfico: “[d]e facto o nascimento do

---

<sup>91</sup> [“For Baker, photography is no longer a destination in itself, but is rather one form among many, most interesting for what it is not, rather than what it is, its stillness in perpetual dialogue with the temporal and spatial movement of narrative and cinema”]. Soutter (2016a, 37) ataca ainda a posição de Baker sublinhando o alcance redutor desta perspectiva, uma vez que “é particularmente proveitosa por considerar trabalhos que combinam imagens estáticas e em movimento, mas é excessivamente pessimista sobre as possibilidades da fotografia de forma mais ampla” [“Baker’s position is particularly fruitful for considering works that combine still and moving imagery, but is overly pessimistic about the possibilities for photography more broadly”].

<sup>92</sup> [“let’s accept the field was always more expansive than we can ever know. We are dealing with photography, the most dispersed and flexible of image forms”]. Neste sentido, a dimensão expandida da imagem fotográfica encontrava-se já a nível teórico na literatura que acompanhava a invenção da mesma fotografia. Em vista disso, entre os vários testemunhos, podemos citar o relatório do cientista François Jean Dominique Arago apresentado na Câmara dos Deputados de França, no dia 3 de julho de 1839. No seu discurso, Arago (2013, 36) define as diferentes áreas de aplicação da tecnologia fotográfica, tais como a arqueologia, as belas-artes, a ciência e o “uso comum”.

termo «o fotográfico» corresponde à suposição generalizada que a fotografia é agora distribuída, se não dissolvida, por um «campo expandido» da produção artística”<sup>93</sup>. Porém, manifesta-se que o aclamado “campo expandido” não é uma “invenção” das últimas décadas, mas apenas, e mais uma vez, o patentear de uma característica já implícita à própria fotografia. Neste sentido, como refere também Mah (2021, 16), a própria história da fotografia, quer no campo artístico quer fora dele, “abrange um conjunto vasto e complexo de resistências e remissões, avanços e recuos, um conglomerado de movimentos – convergentes, discordantes, contraditórios – que indeferem entendimentos homogeneizadores, unidirecionais e integrados”. Dito por outras palavras, a fotografia ao longo dos quase duzentos anos nunca se delineou como um caminho unidirecionado, mas antes abrindo-se a continuas digressões e hibridismos. Ademais, ao insistir em sublinhar a contemporaneidade desta expansão arrisca-se criar um discurso, usando as palavras de Company (2014, 21, TA), “solipsista”, isto é, um discurso crítico definido e fechado, que não admite repercussões para além da situação artística hodierna. Neste sentido, já o entendimento do campo expandido elaborado por Baker parece inscrever-se apenas na atualidade e na novidade, pois, a situação contemporânea de expansão do *medium* marca, como escreve o autor, “um movimento estratégico pelo qual quer a arte quer o mundo, ou a arte e o campo cultural alargado, estariam um ao lado do outro em relações novas, precedentemente inimagináveis” (Baker 2005, 136)<sup>94</sup>. Contudo, este apontar para novas considerações, num ultrapassar dos ditames das especificidades modernistas do *medium*, parece excluir da reflexão teórica possíveis ligações com a história da fotografia. Neste sentido, como refere Soutter (2013, 113), Baker “é mais determinado de que Krauss no denunciar a arte e a crítica orientada aos *media* como «conservadoras», associando-as com o modernismo regressivo que não conseguiu criar novas relações e posições estimuladoras. Um modelo expandido da fotografia não requer esta rígida rejeição de todas as suas propriedades históricas”<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> [“Indeed the rise of the term «the photographic» corresponds with the widespread assumption that photography is now distributed, if not dissolved, across an «expanded field» of artistic production”.]

<sup>94</sup> [“marking out a strategic movement whereby both art and world, or art and the larger cultural field, would stand in new, formerly unimaginable relations to one another”.]

<sup>95</sup> [“He is more forceful than Krauss in denouncing medium-oriented art and criticism as «conservative,» associating them with a regressive modernism that fails to create challenging new relationships or positions. An expanded model of photography does not require this rigid rejection of all its historical properties”.]



Parte da crítica artística contemporânea parece, com efeito, sublinhar a necessidade de investigarmos a característica de expansão inscrita na história do *medium*. Como ainda nota Campany, nas últimas duas décadas o interesse pelo passado da fotografia é consequência da situação contemporânea e da introdução do digital. Por um lado, foram ultrapassados os ditames da especificidade modernista e questionada a mesma disciplina historiográfica da fotografia. Por outro, o digital através de um questionamento quer das bases ontológicas quer das práticas fotográficas parece induzir ao que Thomas Elsaesser (2006, 16–17, TA) chama de “grau zero”, ou melhor, de “dispositivo heurístico” que permite percorrer novos caminhos teóricos: “[c]omo grau zero é, necessariamente, um lugar imaginário ou impossível de onde se fala quando se analisa «o novo» e «o agora»”. Pois, a digitalização, como ressalta o autor:

para os historiadores do cinema poderia ser não mais do que o nome desse lugar impossível, servindo como um dispositivo heurístico, que os ajuda a deslocarem-se em relação a uma série de formas habituais de pensar. Eles precisam não de decidir se a digitalização é, tecnologicamente falando, um momento de progresso, mas se esteticamente falando é um passo para trás. (Elsaesser 2006, 17)<sup>96</sup>

Embora Elsaesser esteja mais interessado num discurso sobre o cinema, ao chamarmos esta reflexão para o campo da fotográfico, evidencia-se uma relação entre a situação atual e os exórdios da imagem fotográfica, entre as “novidades” implementadas pelo digital e as práticas e utilizações já presentes desde a segunda metade do século XIX.

Neste sentido, admitimos que o digital despertou este interesse pela história do *medium* fotográfico não apenas a nível crítico, mas sobretudo a nível da prática e da produção artística, como iremos verificar nos próximos capítulos. O impulso dado pelo digital desvenda novamente uma dilatação, um crescimento exponencial da expansão do campo do fotográfico, demonstrando, contudo, que este mesmo campo não é prioritário no contexto contemporâneo, mas antes se inscreve na própria história e prática fotográficas desde os seus exórdios.

---

<sup>96</sup> [“Digitization, at this early point in time, may for historians of the cinema be no more than the name of this impossible place, serving as a heuristic device, which helps them displace themselves in relation to a number of habitual ways of thinking. They need not decide whether digitization is, technically speaking, a moment of progress, but aesthetically speaking a step backward; whether it is, economically speaking, a risk, and politically speaking the tool of a new totalitarianism”.]

## 2. “A MAIS RICA E ESTRANHA RELAÇÃO ENTRE AS ARTES”: O FOTOGRAFICO E AS IMAGENS EM MOVIMENTO

Entre os vários *media*, a relação da fotografia com o cinema é uma das mais complexas, quer do ponto de vista teórico quer do ponto de vista prático. Na recolha de excertos de ensaios intitulada *The cinematic*, Campany (2007a, 10) afirma que “filme e fotografia tiveram talvez a mais rica e estranha das relações entre as artes” e o facto de “filme e fotografia terem sido significativos um para o outro, ao longo do século XX, torna as coisas ainda mais complexas”<sup>97</sup>. Com efeito, seguindo o raciocínio do autor, na prática artística do século XX estes dois *media* não só se entrelaçaram tecnicamente, mas também do ponto de vista estético. Na verdade, embora a nível artístico seja a partir da segunda metade do século passado que a contaminação entre imagem em movimento e fotográfica se torna mais evidente e direta, existem exemplos antecedentes da segunda metade do século XIX: por um lado, as operações da cronofotografia realizadas por Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey, entre outros, que, através da fotografia realizam estudos sobre o movimento; e, por outro, as primeiras experiências cinematográficas dos irmãos Auguste e Louis Lumière, onde os espetáculos do cinematógrafo apresentavam um cruzamento entre fotografia e imagem em movimento<sup>98</sup>.

No que concerne à dimensão técnico-material, fotografia e cinema partilham componentes similares, pois, aponta Raymond Bellour (2008, 254, TA), estes dois *media* parecem ser “as duas faces de uma história individual”. O autor sublinha como fotografia e cinema partem de uma unidade técnica partilhada da imagem individual: “o mesmo «filme» é, por uma parte, reduzido a uma imagem – ou a um «fotograma» [...] –

---

<sup>97</sup> [“Film and photography have had perhaps the richest and strangest of relationships among the arts. [...] What makes matters even more complex is that across the twentieth century, film and photography have remained significant for each other not just technically but aesthetically and artistically”].

<sup>98</sup> Para aprofundar estes exemplos remetemos para os seguintes textos: no caso da cronofotografia, *Picturing Time. The Works of Etienne-Jules Marey*, de 1992, de Martha Braun e *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, de 2003, organizado por Philip Prodger; a perspetiva crítica de Tom Gunning sobre o cinema das origens, desenvolvida nomeadamente nos ensaios “The cinema of attraction: early film, its spectator and the Avant-garde”, de 1986, e “An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator”, de 1995.

e, por outra, multiplicado pelo número de imagens destinadas a criar a mais exata ilusão” (Bellour 2008, 253)<sup>99</sup>. Porém, estas duas tipologias de imagens técnicas parecem não apenas partilhar a mesma unidade primária, como também compartilhar o aparato, uma vez que existem câmaras que propõem a possibilidade de gravar, através do mesmo suporte, imagens fotográficas e em movimento. Com a introdução da tecnologia digital este encontro técnico tornou-se ainda mais abrangente, mas, como ressalta Campany (2017, 5, TA), ao longo do século XX, “a convergência destes *media*, que tão amiúde se presume caracterizar as recentes tecnologias da imagem, tem uma longa história”. No ensaio que acompanha a exposição *The still point of the turning world – between film and photography*<sup>100</sup>, Campany reporta o exemplo da câmara Sept, vendida pelo empreendedor francês André Debie na década vinte do século passado, que não só possibilitava realizar imagem fotográfica e cinematográfica na mesma película, mas também funcionava como projetor de ambas as tipologias de imagens.

Mesmo que se reconheça uma unidade partilhada e aparelhos multifuncionais, a crítica desenvolveu discursos que tendem a afastar estas duas tipologias de imagem<sup>101</sup> estabelecendo, nomeadamente, uma dicotomia que se enquadra nas dimensões da fixidez e do movimento, de tempos passados e presentes<sup>102</sup>. No seu ensaio intitulado “The pensive spectator”, de 1984, Bellour constata desde as primeiras linhas esta disparidade:

Por um lado, o movimento, o presente, a presença. Por outro, a imobilidade, o passado, uma certa ausência. Por um lado, o dar lugar à ilusão; por outro, uma procura de alucinação. Aqui, a imagem que foge, mas que nos agarra na sua fuga; ali, uma imagem completamente estática que não pode ser totalmente

---

<sup>99</sup> [“the same «film» is, in one case, reduced to an image – or to a «photogram» [...] – and, in the other, multiplied by the number of images destined to create the most exact illusion”.]

<sup>100</sup> A exposição esteve patente no FOMU – Foto Museum de Antuérpia entre 23 de junho e 8 de outubro de 2017.

<sup>101</sup> Para um relato desta perspetiva crítica ao longo do século XX remetemos para o ensaio de David Green intitulado “Making time: photography, film and temporalities of the image”, de 2006.

<sup>102</sup> Esta dicotomia é objeto de estudo de numerosos críticos do campo dos *film studies*. Reportamos de seguida as principais publicações que aprofundam este assunto a partir dos anos noventa: *L’entre-images: photo, cinéma, vidéo*, de 1990, e *L’entre-images 2: mots, images*, de 1999, ambos de Raymond Bellour; a recolha *Stillness and time: photography and the moving image*, de 1996, editada por David Green e Joanna Lowry; a recolha *Still moving: between cinema and photography*, de 1998, editada por Karen Beckman e Jean Ma; *Between film and screen: modernism’s photo synthesis*, de 1999, de Garrett Stewart; *Death 24x a second: stillness and the moving image*, de 2006, de Laura Mulvey; a recolha *The cinematic*, de 2007, e o livro *Photography and cinema*, de 2008, respetivamente, editada e escrito por David Campany; o livro *The still/moving image: cinema and the arts*, de 2010, e a recolha *Between stillness and motion: film, photography, algorithms*, de 2012, respetivamente, escrito e editada por Eivind Røssaak; a recolha *Stillness in a mobile world*, de 2011, editada por David Bissell e Gillian Fuller, entre outros.

apreendida. Por um lado, o tempo duplica a vida; por outro, a inversão do tempo que acaba por se deparar com a morte. (Bellour 2007b, 119)<sup>103</sup>

Nestas poucas linhas, o autor resume as posições de Roland Barthes, em referência à imagem fotográfica e ao cinema<sup>104</sup>, e as elucubrações de Gilles Deleuze sobre a imagem em movimento, aprofundadas nos livros *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, de 1984<sup>105</sup>. Bellour começa, portanto, por contrapor fotografia e cinema com enfoque na receção por parte do espectador; posição que revela dicotomias como imobilidade e mobilidade e dimensões temporais diferentes, vinculadas, respetivamente, ao passado e ao presente. Todavia, o seu discurso sobre a imagem pressupõe uma abertura do campo dos estudos sobre o cinema dando lugar ao chamado “turn to the *in-between*” (Røssaak 2012, 14). O termo “entre-imagens” – que deriva dos títulos de dois volumes de Bellour, especificadamente *L’entre-images: photo, cinéma, vidéo*, de 1990, e *L’entre-images 2: mots, images*, de 1999 – é marcado por uma indeterminação terminológica: na língua francesa, e de forma similar também na portuguesa, pode remeter para o significado de “entre as imagens”, de “no meio das imagens” ou de “imagens intermédias” e refere-se às “tensões estéticas e ontológicas e [às] passagens entre fotografia e filme, *stillness* e mobilidade” (Røssaak 2012, 14, TA). Define-se, assim, um campo de análise que considera a intersecção das imagens fotográficas e cinematográficas num cruzamento das características de cada *medium*. No ensaio “Do

---

<sup>103</sup> [“On one side, there is movement, the present, presence; on the other, immobility, the past, a certain absence. On one side, the consent of illusion; on the other, a quest for hallucination. Here, a fleeting image, on that seizes us in its flight; there, a completely still image that cannot be fully grasped. On this side, time doubles life; on that, time returns to us brushed by death”.]

<sup>104</sup> Com efeito, ao longo da sua análise crítica, Barthes aponta em diversas ocasiões as diferenças entre imagem fotográfica e cinematográfica. Entre os excertos mais conhecidos, encontramos a seguinte afirmação no *Câmara clara*: “Será que no cinema eu acrescento à imagem? – Penso que não; não tenho tempo: diante do *écran*, não posso fechar os olhos; se o fizesse, ao voltar a abri-los, não reencontraria a mesma imagem; estou, pois, sujeito a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, sim, mas não elaboração mental. Daí o meu interesse pelo fotograma” (Barthes 1989, 82–83). Para aprofundar o ponto de vista barthesiano sobre as divergências entre fotografia e cinema remetemos também para os ensaios “O sentido obtuso”, de 1970, e “Ao sair do cinema”, de 1975.

<sup>105</sup> Os textos de Deleuze são aprofundados por Bellour que aponta como o filósofo não considerou os elementos fotográficos presentes em operações de imagens em movimento. Nesta perspetiva, em “L’interruzione, l’istante”, a versão italiana e atualizada por Bellour do seu ensaio de 1987 intitulado “The film stilled”, o autor escreve que “não pude deixar de surpreender-me, portanto, pela maneira como foram excluídos exatamente os termos que me pareciam mais adequados para traduzir a minha ideia do ‘fotográfico’” [“Non ho potuto impedirmi, poi, di restare colpito dal modo in cui venivano precisamente esclusi i termini che mi sembravano adatti a tradurre la mia impressione sul «fotografico»”] (Bellour 2007a, 109).

fotográfico”<sup>106</sup>, Bellour voltou a refletir sobre esta dimensão de “entre-imagens” salientando que é neste entrelaçar dos *media* que se pode encontrar a posição do fotográfico: “o fotográfico existe algures *in-between*; é um estado de «*in-between-ness*»: no movimento, ele é o que interrompe, o que paralisa; na imobilidade, ele talvez indique a sua relativa impossibilidade” (Bellour 2008, 253)<sup>107</sup>.

Contanto que estas tensões imagéticas pressupõem uma dinâmica intersticial, a perspectiva crítica de Bellour reforça as possibilidades dialéticas dos dois *media* em relação ao espetador. Para o autor, quer em obras cinematográficas quer em peças estritamente artísticas, dois elementos parecem interferir maioritariamente com a dualidade destes *media*: o objeto-imagem e o *freeze frame*. Se, como observa Laura Mulvey (2006, 13), cinema e fotografia estão separados porquanto no primeiro “o movimento tende a afirmar a presença de um contínuo «agora»” e “a fixidez [da imagem fotográfica] traz a ressonância de um «então» à superfície”<sup>108</sup>, a intervenção desta última dentro da imagem em movimento aglutina as várias categorias. A fotografia, pelas suas qualidades de imobilidade e de reminiscência temporal, uma vez inserida dentro das imagens em movimento, cria uma “pausa”: “o filme parece fixar-se, suspender-se, inspirando no espetador um recuar da imagem que funciona em simultâneo com um aumento de fascinação. Este efeito curioso atesta o imenso poder da fotografia de se manter também numa situação em que não é verdadeiramente ela mesma” (Bellour 2007b, 119)<sup>109</sup>.

Instala-se, portanto, uma dialética que permite ao espetador livrar-se da narrativa fílmica, para se tornar também um sujeito “pensativo” (Bellour 2007b, 123). A consequente esfera de pensatividade exercitada pela convivência da fotografia dentro do cinema delinea duas perspectivas críticas. Em primeiro lugar, reconhece-se que o

---

<sup>106</sup> Este ensaio foi inicialmente publicado em português como texto crítico da exposição de *Estados da imagem - instantes e intervalos*, no contexto do evento artístico *LisboaPhoto*, patente no Centro Cultural de Belém em Lisboa, de 18 de maio a 19 de setembro de 2005. Contudo, existe uma versão mais comprida intitulada “Concerning the photographic” contida na já citada recolha de ensaios *Still moving: between cinema and photography*, de 2008.

<sup>107</sup> [“The photographic exists somewhere *in-between*; it is a state of «*in-between-ness*»: in movement, it is that which interrupts, that paralyses; in immobility, it perhaps bespeaks its relative impossibility”].

<sup>108</sup> [“While movement tends to assert the presence of a continuous «now», stillness brings a resonance of «then» to the surface”].

<sup>109</sup> [“Without ceasing to advance its own rhythm, the film seems to freeze, to suspend itself, inspiring in the spectator a recoil from the image that goes hand in hand with a growing fascination. This curious effect attests to the immense power of photography to hold its own in a situation in which it is not truly itself”].

espetador consegue “tomar distância da narração a fim de refletir sobre o mais abrangente dispositivo do cinema” (Cohen e Streitberger 2016, 9)<sup>110</sup>. Ou seja, este momento intersticial entre as imagens proporciona um intervalo que permite “acordar” o espectador do torpor do dispositivo cinematográfico e refletir sobre os mesmos mecanismos do *medium*. No entanto, esta libertação não se vincula apenas a uma dimensão conceptual no que diz respeito ao cinema, mas antes permite ao espectador “criar um *movimento* de emoção ou de intelecto não disponível na imagem em movimento” (Røssaak 2012, 14–15, TA). Desta forma, o real do fotográfico intervém neste cruzamento mediático, despertando no espectador a capacidade de se apropriar das imagens para desvendar considerações subjetivas.

Se, por um lado, o trabalho crítico de Bellour permite tomar em consideração a posição do espectador, por outro, salienta Campany (2017, 21, TA), a dialética fotografia/cinema, que “outrora era assim dedutiva”, hoje em dia tornou-se problemática pois não se encontra uma clara distinção. Como iremos ver nas próximas páginas, a tecnologia digital possibilitou uma alteração sistemática da ordem crítica anterior: a dicotomia fotografia/cinema não intervém apenas nas sequências das imagens em movimento, mas novas operações digitais criam uma forma híbrida de imagem que, em simultâneo, proporciona ao espectador uma fusão das características dos dois *media*.

Desta forma, vamos considerar as operações de imagem em movimento que se relacionam com a fotografia e as suas características, optando por escolher três formas diferentes de abordagem. Uma primeira no que concerne à utilização do objeto-fotográfico, entendido como imagem fotográfica e o seu suporte re-apresentados pelas imagens em movimento. Em particular, escolhemos duas operações que, embora tenham uma componente autobiográfica, consentem aprofundar algumas vertentes da fotografia em detrimento da representação ligada à esfera emotiva privada do artista. Num segundo momento, vamos analisar operações de artistas que utilizam a câmara de filmar como se fosse uma máquina fotográfica. Este expediente permite, assim, não apenas considerar elementos relativos à imagem impressa, mas também focar a atenção sobre o evento fotográfico. Por fim, um terceiro conjunto de peças de matriz digital é analisado, porque a mescla de temporalidades proposta conduz a um desaparecimento

---

<sup>110</sup> [“The stilled image permits viewers to take distance from the narrative in order to reflect on the larger apparatus of cinema”.]

da diferença destes dois *media*, num jogo dialético que se revela quer na fixidez das imagens quer na composição sequencial.

## 2.1 O objeto-fotografia: des(ins)tituição da função

Nesta complexa relação intersticial entre imagem fotográfica e em movimento, partimos dos aspetos que determinam a função do objeto-fotografia dentro das operações cinematográficas. Ainda que a materialidade da imagem fotográfica se mantenha e seja apresentada pelas imagens em movimento – como por exemplo uma fotografia emoldurada ou segurada por uma mão –, ao experienciá-la pela sua vertente visual a fotografia propõe uma dimensão diferente dos outros objetos que compõem os planos em movimento. Comummente, o objeto-fotografia insere-se na diegética fílmica, isto é, relaciona-se com a narração cinematográfica, apresentando-se como ato de (re)lembança do passado. Em simultâneo, a imagem fotográfica parece também constituir-se em oposição à temporalidade do *medium* cinematográfico, intervindo na progressão narrativa. Nesta perspetiva, nota Bellour (2007b, 120) que, “ao mesmo tempo que sou levado para a história, com o papel que a imagem [fotográfica] assume, estou em contacto direto com a fotografia. [...] A foto subtrai-me à ficção do cinema, embora seja parte dele, mesmo que o acresça, criando uma distância, um outro tempo”<sup>111</sup>.

Ao refletir sobre a relação entre imagem fixa e em movimento, no ensaio “A fotografia e o fotográfico: da «pequena fuga» ao *freeze frame*”, de 2016, Luís Mendonça indica três planos funcionais no que concerne ao objeto-imagem no contexto fílmico: como diegética de objetos imóveis; como diegética de objetos móveis; e como extradiegética. No primeiro caso, a fotografia consta como uma imagem imóvel que pertence à narração fílmica constituindo elementos cénicos, os quais podem até ocupar o inteiro enquadramento. No entanto, a segunda dimensão refere-se aos enquadramentos cinematográficos onde não são apresentados objetos-fotografia, mas em que o

---

<sup>111</sup> [“at the same time that I am borne along by the narrative, with the part the photo plays, I am put into direct contact with the photograph. [...] The photo subtracts me from the fiction of the cinema, even if it forms a part of the film, even if it adds to it. Creating a distance, another time”.]

movimento está temporariamente ausente<sup>112</sup> ou é quase impercetível. Esta segunda tipologia é ambígua porque não se apresenta como uma fixidez irreversível, ainda que possa funcionar desta forma. Finalmente, o plano extradiegético ou “*foto-filme*” (Dubois 1995, 165, TA) alude às obras nas quais as imagens fotográficas correspondem ao plano do enquadramento. Nestas peças, é apresentado ao espetador um contexto narrativo formado apenas (ou em maior parte) por fotografias, com a possível adição auxiliar de *voice-off* e banda de som – é o caso de *La Jetée*, de 1966, de Chris Marker ou do filme *Salut les Cubains*, de 1964, de Agnès Varda. Não obstante esta classificação justifique a diferença no tratamento do material e da imagem, entendemos a diegética de objetos móveis e a extradiegética como dois processos que, embora intervenham sobre a temporalidade fílmica, podem ser interpretados como elementos cinematográficos, como iremos ver na próxima secção.

Na sua análise crítica das imagens fotográficas inseridas em operações cinematográficas, David Company (2008b, 97) aponta para a característica de atestação com que comumente é identificada a fotografia: por um lado, ganha o papel de prova em filmes policiais e *noir*; por outro, está ligada à memória de momentos familiares e privados, através de imagens que apresentam o passado do protagonista, como acontece nos filmes melodramáticos. Apercebemo-nos, portanto, que a imagem é utilizada em linha com a visão convencional de testemunha de um passado real. No ensaio “Safety in Numbness: Some remarks on the problems of «Late Photography»” de 2003, ao refletir sobre a *late photography* – ou seja, as fotografias não de eventos em si, mas das consequências e das situações após os eventos como, por exemplo, cenários pós-bélicos, de ruínas e de destruição, descritas pelos autor como “o traço de um traço de um evento” (Company 2007b, 185–86, TA) –, Company admite que o tempo passado associado à fotografia é perpetuado na relação com outros *media*. A este propósito escreve: “na cultura popular dos *mass media*, a imagem congelada é frequentemente usada como um simples significante do memorável, como se existisse uma conexão direta entre a função de memória e a capacidade «imobilizadora» da câmara

---

<sup>112</sup> Sob este aspeto Bellour (2007b, 120) afirma que a fixidez da imagem fotográfica dentro da sequência em movimento não tem correspondência com “a diegética de objetos móveis”: a fixidez imóvel “não tem nada que ver com a de tantos enquadramentos onde os objetos inanimados aguardam a passagem do homem” [“This has nothing to do with the stillness of those shots where inanimate objects await the arrival of a human being”].



fotográfica” (Campany 2007b, 186)<sup>113</sup>, uma vez que as imagens em movimento parecem reforçar a dimensão da memória ligada à fotografia, nomeadamente na construção diegética do passado e de factos relativos às personagens dos filmes<sup>114</sup>.

Embora a função de memória convencionalmente associada à imagem fotográfica se mantenha na produção cinematográfica, existem peças que tentam desestabilizar esta relação, repensando as qualidades do mesmo objeto-fotografia. Mais especificamente, como sublinha Ari J. Blatt, entre os anos sessenta e oitenta do século XX assistimos à produção de filmes, em particular de curtas-metragens, nos quais os diretores utilizam as fotografias como processo desconstrutivo da convenção fotográfica<sup>115</sup>. Ao lado desta dimensão crítica, o autor enfatiza ainda como é que a fotografia intervém para “suspender o movimento cinemático como uma maneira não apenas de olhar para trás donde o cinema vem [...] mas também de antecipar aonde vai” (Blatt 2011, 195)<sup>116</sup>. Esta antecipação pode preludiar a difusão de tecnologias, designadamente o registador vídeo nos anos oitenta e noventa, já que, como sugere Mulvey (2006, 101), “o vídeo tem transformado a maneira com que o filme podia ser visto, introduzindo o espetador numa nova tipologia de controle sobre a imagem e o seu fluxo”<sup>117</sup>. Estas últimas possibilidades de controle por parte de espetador têm-se

---

<sup>113</sup> [“in the popular culture of mass media, the frozen image is often used as a simple signifier of the memorable, as if there were a straightforward connection between the functions of memory and the «freezing» capabilities of the still camera”.]

<sup>114</sup> Esta posição foi reforçada recentemente por Campany quando, no ensaio *The still point of the turning world*, ao referir-se ao período de invenção da máquina fotográfica Leica, ressalta que “imobilidade, e bloqueio, definem a fotografia meramente na sombra do cinema. Era quase como se o cinema, colonizando o entendimento popular do tempo, implicasse que a vida em si fosse composta por diapositivos distintos e que a fotografia tivesse o potencial para os agarrar e extrair” [“Stillness, and arrestedness, came to define photography only in the shadow of the cinema. It was almost as if cinema, in colonising the popular understanding of time, implied that life itself was made up of distinct slide and that still photography had the potential to seize and extract them”] (Campany 2017, 5).

<sup>115</sup> No seu ensaio intitulado “Thinking Photography in Film, or The Suspended Cinema of Agnès Varda and Jean Eustache”, Blatt (2011, 195) afirma a presença de um “pequeno subgénero” cinematográfico que inclui, entre outros, filmes como *La jetée*, de 1962, de Chris Marker, *Wavelength*, de 1967, de Micheal Snow, (*nostalgia*), de 1971, de Hollis Frampton, *Colloque de chiens*, de 1977, de Raul Ruiz, *Fotomatar*, de 1979, de Dominique Noguez, *Les photos d'Alix*, de 1980, de Jean Eustache, *Les années déclin*, de 1983, de Raymond Depardon, *Ulysse*, de 1984, de Agnès Varda e *L'air d'aimer*, de 1985, de Dominique Cabrera.

<sup>116</sup> [“to suspend cinematic motion as a way not simply to look back on where cinema comes from [...] but also to anticipate where the cinema is headed”.]

<sup>117</sup> Com efeito, Mulvey sublinha esta dinâmica através da análise da peça *24-hours Psycho*, de 1993, do artista Douglas Gordon. Esta obra que consiste no abrandamento da velocidade do filme *Psycho*, de 1960, de Alfred Hitchcock – dos noventa minutos originais para vinte e quatro horas – é considerada pela autora como uma “significante, e pública, meditação sobre as novas formas da condição privada do espetador” [“a significant, and a public, meditation on new forms of private spectatorship”] (Mulvey 2006, 102).

difundido maiormente, nas últimas décadas, pela tecnologia digital e pelos *softwares* informáticos e aplicações de tratamento das imagens.

Ainda que as mudanças de suporte – do analógico para o vídeo e o digital – possam proporcionar posições diferentes do espectador em relação às operações de imagem em movimento, encontramos em algumas obras a intenção de questionar e desestabilizar o papel que costumamos associar à imagem fotográfica independentemente da tecnologia. Desta forma, a fotografia não se torna apenas um objeto entre tantos, mas possibilita um discurso, através de elementos cinematográficos, que consente a diretores e artistas desvendar a univocidade do significado fotográfico, instituindo uma abertura e uma destituição das características normativas do objeto-fotografia. Nesta perspectiva, tomamos em consideração duas obras: a primeira é o filme *Ulysse*, de 1984, de Agnès Varda e a segunda é a peça intitulada (*nostalgia*), de 1971, de Hollis Frampton.

O filme de matriz documental *Ulysse* foi realizado a partir de uma inquietação de Varda no que diz respeito a uma imagem fotográfica tirada pela própria autora na praia de Saint-Aubin-sur-Mer, em França, com a presença de um homem nu, de uma criança e de uma cabra morta (Figura 1). A fotografia foi realizada no dia 9 de maio de 1954, pouco antes da realização do primeiro filme *La pointe courte*, de 1955, de Varda e do abandono da prática fotográfica para desenvolver uma carreira na produção cinematográfica. Vinte e oito anos depois de ter tirado esta imagem, Varda começou uma investigação documentária na tentativa de descobrir e lembrar a motivação que deu origem àquela mesma fotografia. Ao longo dos vinte e dois minutos do filme, a diretora cria um “corte sincrónico” (Dubois 1995, 159, TA), onde a imagem repetida inúmeras vezes nos planos cinematográficos é analisada através de várias metodologias e ferramentas: de uma análise histórico-política até a entrevistas aos protagonistas<sup>118</sup>; de uma revisitação mitológica às ligações com a esfera imagética do cinema daquela época. A fotografia é ainda apresentada em vários formatos, ora como imagem impressa, ora como plano cinematográfico, é recortada, ampliada e recomposta.

---

<sup>118</sup> Entrevistados ao longo do documentário quer Fouli Elia quer Antonio Llorca – chamado afetuosamente Ulysse –, respetivamente o senhor e o rapaz presentes na imagem, não se lembram da fotografia tirada pela autora: o primeiro não se recorda daquele dia em específico na praia, reconhecendo, no entanto, a roupa que vestia como manequim por outras imagens daquele período tiradas por Varda; Ulysse, que na aquela época estava em convalescença devido a um problema motor, removeu da memória aquele período da sua vida. Ironicamente, a autora questiona também uma cabra mostrando-lhe a imagem, que, porém, será comida pelo animal.

Se esta proliferação visual possibilita um enquadramento da imagem nos mais variados contextos, não consente, porém, a Varda perceber o momento e o objetivo para ter realizado a fotografia.

No decorrer do filme, a diretora admite em *voice over* narradora: “coloquei esta imagem na minha vida e no seu tempo como me ensinaram na escola, mas historieta, interpretação, mexerico... nada aparece na imagem. Poderia tê-la tirada no passado domingo ou ontem... Eu ou qualquer outra pessoa. Existe só a imagem. Podes ver o que quiseses nela. Uma imagem é isso e o resto” (Varda 1982, 0:17:46 a 0:18:08, TA). Nesta descrição entrevemos as características do fotográfico: o apresentar um real que se desconecta de uma relação vinculante e unívoca com o passado, uma imagem muda e indeterminada, que também não volta “a falar” através dos testemunhos dos protagonistas da fotografia; e, como enfatiza Philippe Dubois (1995, 159, TA), a fotografia revela-se enquanto “letra morta, buraco negro e memória vazia”. Em simultâneo, parece evidente que a procura das escolhas e das motivações originais são também um pretexto, já que Varda afirma estar interessada como realizadora na “questão da imagem em si, [d]a representação da memória, [d]a interrogação da relação entre memória e representação” (Wera 2014, 118–19, TA). Esta dialética expressa-se logo no início da peça, quando ao espetador é apresentada a fotografia por dezassete segundo quase sem som – apenas nos últimos instantes é possível reconhecer o sopro do vento e o grasnido das gaivotas – para lhe despertar a curiosidade, e também para que se aproprie da imagem. Como observa a autora, a escolha do plano inicial orienta o espetador a perguntar-se: “«qual é o objetivo? Ela [a cabra] está morta? Para o que é que esta fotografia está a olhar? O que o homem [nu] está a olhar?» Depois constróis a tua própria visão, impressões, história” (Varda e Lucca 2015)<sup>119</sup>. Desta forma, após todas as possibilidades e considerações, o retorno da imagem no plano final entrega-se ao espetador, que, se bem possua ferramentas e informações suficientes, ainda “pode ver o que quiser nela”.

Inserida num contexto completamente diferente, é a obra (*nostalgia*) de Frampton. O trabalho deste autor enquadra-se dentro da prática dos *structure films*, um grupo de vários artistas americanos que indagava as potencialidades elementares das

---

<sup>119</sup> [“«What is the goal? Is she dead? What is this shot looking at? What is the man looking at?» Then you build your own view, impressions, story”.]

imagens em movimento<sup>120</sup>. Esta peça de Frampton destaca-se pelo papel explícito e consciente da imagem fotográfica dentro desta peça filmica<sup>121</sup>. De duração de trinta e dois minutos, (*nostalgia*) consiste numa simples ação: filmar a queima de fotografias que são postas em cima de uma placa elétrica ligada, enquanto uma voz narradora descreve as mesmas imagens e as lembranças que lhes estão ligadas. Nesta peça a materialidade do objeto-fotografia torna-se evidente no gesto da queima, no reduzir a imagem a cinzas<sup>122</sup>. Ao espetador são apresentadas doze fotografias de vários sujeitos (retratos de artistas próximos de Frampton, um autorretrato, algumas salas, etc.) tiradas pelo próprio autor, entre 1959 e 1971 – todavia, apenas onze imagens são de autoria de Frampton, porquanto a décima segunda foi encontrada num jornal.

Porém as memórias pessoais do artista sofrem um desvio que inquieta desde logo o espetador. Nos primeiros minutos do filme percebemos estar a assistir a um mecanismo de desfasamento: o narrador descreve uma imagem que não corresponde àquela presente no ecrã, mas que, pelo contrário, se refere à seguinte. Desta forma, Frampton pede ao espetador não apenas para investigar a imagem que está a ver como também para relembrar as histórias e as descrições já apresentadas. O expediente é desvendado ao mostrar a segunda imagem: se num primeiro momento podemos pensar que o discurso do artista é conscientemente diferente e não meramente narrativo, remetendo para outras esferas semânticas – o filme começa por mostrar a fotografia do interior de um laboratório fotográfico, enquanto descreve o retrato do artista Carl Andre (Figura 2) –, ao aparecer a segunda fotografia, reparamos no metrófono que acompanhava o discurso sobre a imagem precedente e apreendemos, então, que não estamos perante o autorretrato de Frampton, como a narração revela. Esta construção

---

<sup>120</sup> A etiqueta de *Structure films* é criada por Adam P. Sitney que, no seu texto intitulado *Visionary film*, de 1974, encontra aproximações entre artistas como Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr e Joyce Weiland, em indagar as potencialidades das imagens em movimento (Sitney 2002, 348).

<sup>121</sup> Outras peças que apresentam um discurso através da imagem fotográfica, e que se inserem no contexto dos *structure films*, são, por exemplo, as obras de Michael Snow *Waveleght* e *One second in Montreal*, ambas de 1967.

<sup>122</sup> É interessante também notar, como sublinha Dubois (1995, 169), um certo paralelismo entre fotografia e queima: “Queimar uma fotografia é em si apenas uma extensão do próprio processo fotográfico: a fotografia é uma superfície sensível (como uma alma) queimada pela luz que a atinge e corroída a partir do interior pela mesma coisa que permite a sua existência: luz e tempo” [“Burning a photograph is itself only an extension of the photographic process: the photograph is a sensitive surface (like the soul) burned by the light that strikes it, and gnawed from within by the very things that allow it to exist: light and time”].



Figura 1. Agnès Varda, *Ulysse*, de 1982, fotograma do filme 35mm a cores, com som, 22 minutos.

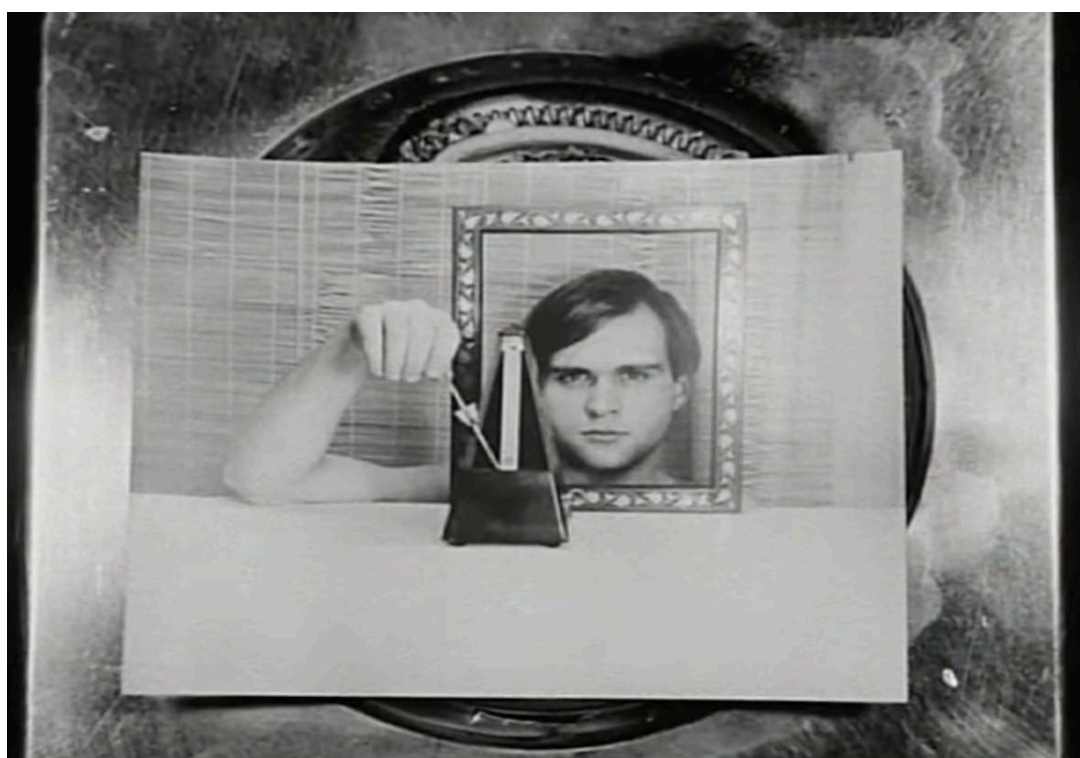


Figura 2. Hollis Frampton, *(nostalgia)*, de 1969, fotograma do filme 16mm a preto e branco, com som, 36 minutos.

desfasada retoma, sob outra perspectiva, o questionamento que perturbava Varda: a atestação da imagem fotográfica é desvendada pelo artista, mas sobrepõe-se mais uma camada, ou seja, a participação mnemónica do espetador. O objeto-fotografia intervém, assim, nestas imagens em movimento como momento de desestabilização, já que o espetador não é absorvido pela narração fílmica, mas é despertado pelo curto-circuito da dicotomia palavra/imagem. Além destes elementos que compõem a operação, junta-se outra informação que proporciona uma dualidade no limiar entre realidade e ficção: a identidade do narrador que descreve as imagens em primeira pessoa e que na verdade corresponde a Michael Snow, artista e colega de Frampton, que aparece também na décima primeira imagem fotográfica. A força desta peça não está na premissa diegética das imagens, mas encontra-se neste (des)encontro entre memória e representação, entre real e ficção – onde as lembranças (auto)biográficas se esvaziam, apesar do artista admitir logo no começo que “estas são recordações de uma dúzia de fotografias que eu [sic] fiz há vários anos ” (Frampton 1971, 0:0:16 a 0:00:21, TA).

Estes dois exemplos permitem delinear como a imagem fotográfica, por um lado, pode possuir a qualidade de atestação de um passado real, mas, por outro, como as memórias ligadas a este mesmo passado não são irrefutáveis e unívocas: o fotográfico revela a própria característica de “existência”, mas não de significado (Dubois 1992, 85). Constrói-se um percurso crítico destas imagens que se apresentam como meras “re-apresentações” do real, esvaziadas de qualquer significado. Em simultâneo, a introdução destas fotografias dentro do contexto das imagens cinematográficas evidencia também as suas próprias qualidades. Em ambas as obras o espetador não se encontra numa posição de completo absorvimento pelas imagens, dado que o contínuo enfoque na fixidez das fotografias permite uma desvinculação da diegética das peças. Estamos perante dois aspetos e duas maneiras diferentes de tratar do fotográfico: o trabalho de Varda conclui-se com uma frustrante impossibilidade interpretativa de uma fotografia individual, permitindo ao espetador alcançar a autonomia em relação ao que está a ver na imagem; a obra de Frampton mistura elementos reais e fictícios, des(ins)tituindo a estabilidade factual da própria fotografia. Neste sentido, como sublinha Dubois (1995, 170) “uma fotografia nada mais é que uma superfície, desprovida de profundidade, mas

com uma fantástica espessura. Uma fotografia esconde sempre outra, pelo menos, por baixo, atrás ou ao redor dela”<sup>123</sup>.

## 2.2 Utilizar a câmara da filmar como se se tirasse uma fotografia

Se, com efeito, a utilização por parte de alguns artistas do objeto-fotografia dentro de operações de imagens em movimento parece desestabilizar a crença sobre a imagem fotográfica provinda da cultura popular e dos *mass media*, podemos apontar outros elementos relacionados com o fotográfico que se tornam evidentes na produção artística: por um lado, o espectador assiste a um abrandamento das ações e dos movimentos nas operações cinematográficas; por outro, existem peças que se desenvolvem sobre a dicotomia da imagem parada e da de movimento, através, por exemplo, da utilização do *freeze frame*. Todavia, estes dois elementos diferem da utilização direta e consciente do objeto-fotografia nas operações cinematográficas, já que o abrandamento e a dialética entre fixidez e movimento do *freeze frame* pertencem ao campo do cinema, ou seja, são aspetos que se enquadram nas possibilidades técnicas e materiais das imagens em movimento.

Como observa Company, a partir da segunda metade do século XX assistimos a um “abrandamento” no tempo e no movimento cinematográfico e nas peças artísticas, em contraste com a difusão da cultura do “cinema *mainstreaming*, da televisão, da cultura do *lifestyle*, da saturação comercial e da distração de massa”; nesta “nova situação, a velocidade perdeu bastante da sua própria carga crítica e muitas das suas credenciais artísticas. Para ser radical nesta nova situação tinha de se ser *lento*” (Company 2007a, 10)<sup>124</sup>. Embora este abrandamento<sup>125</sup> se reflita nas obras de

---

<sup>123</sup> [“A photograph is only a surface, lacking in depth, but burdened with fantastic weight. A photograph always hides another, at least one, either below, behind or around it.”]

<sup>124</sup> [“After the Second World War, European and North American culture began to be dominated by the ideologies of mainstream cinema, television, lifestyle culture, saturation advertising and mass distraction. In this new situation speed lost much of its critical edge and most of its artistic credentials. To be radical in this new situation was to be *slow*”.]

inumeráveis diretores e artistas como, por exemplo, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Chantal Akerman, Wim Wenders, entre outros, relacionando-se com o contexto sociocultural dominante desde meados do século passado, como evidencia Mah (2021, 134), “começa a ser desconcertante (e por isso necessário) assinalar indícios de inclinações artísticas que tendem para ritmos contrários, a favor de uma relação mais desacelerada, experiencial e dialética com o tempo, num desafio feito de descontinuidades e de abrandamentos”. Neste sentido, é possível identificar nesta reflexão sobre “ritmos contrários” também uma mais estreita ligação com o fotográfico em algumas operações de imagens em movimento das últimas décadas. Nestas são adotados vários estratagemas que ressaltam a complexidade da relação fotografia/cinema: a convivência não se define apenas quando se faz recurso ao objeto-fotografia ou na constituição da dialética imobilidade/movimento, mas também naquelas operações onde a câmara de filmagem é utilizada como uma máquina fotográfica.

Em 2010, Johanne Drucker propõe a designação de “fotografia temporal” [“temporal photography”] para denominar as peças cinematográficas ou vídeos que funcionam como uma imagem fotográfica: “o que distingue a fotografia temporal do vídeo é a sua relação com as convenções do imaginário fotográfico e o reconhecimento direto destas como parte da sua produção” (Drucker 2010, 25)<sup>126</sup>. Dito por outras palavras, estas operações de imagens em movimento operam de forma semelhante ao processo e ao evento de origem fotográfica. Através destas obras a fotografia revela-se ser “sempre uma imagem-evento” (Drucker 2010, 25, TA), isto é, ao funcionar como um evento fotográfico permite refletir sobre a dimensão temporal que convencionalmente associamos à imagem fotográfica, abrindo o seu campo para além da percepção de um instante imóvel e fixo. Como os precedentes objeto-fotografias, estas operações consentem repensar as características da fotografia, nomeadamente a questão

---

<sup>125</sup> Também Mulvey ressalta o abrandamento da imagem cinematográfica enquadrando-o na ótica da “estética do atraso”, a qual prevê outras ferramentas como a repetição, a imobilidade e o retornar a determinados momentos e sequências. Para esta autora, “atraso” deve ser entendido sob duas dimensões: “em primeiro lugar refere-se ao real ato de abrandar o fluxo do filme. Seguidamente, refere-se a um atraso no tempo durante o qual alguns detalhes ficaram em suspenso, por assim dizer, à espera de serem notados” [“first of all it refers to the actual act of slowing down the flow of film. Secondly it refers to the delay in time during which some detail has lain dormant, as it were, waiting to be noticed”] (Mulvey 2006, 8).

<sup>126</sup> [“What makes temporal photography distinct from video is its relation to conventions of photographic imagery and direct recognition of these as part of its production”.]



relativa a uma ideia de imagem final em contraposição com um certo nível de performatividade.

Como observa Drucker esta questão não se relaciona apenas com as imagens vídeo ou digitais, mas interessa também às analógicas: emblemáticas são as imagens em movimento criadas por Andy Warhol, em particular as dos anos sessenta como *Empire*, de 1964, e os *Screen tests*, realizados entre 1964 e 1966. A primeira é uma peça de duração de cerca de oito horas que apresenta o Empire State Building de Nova Iorque (Figura 3). A película a preto e branco, sem som, mostra a parte superior do edifício – obtida através da filmagem pelo quadragésimo quarto andar do Time & Life Building – desde o pôr-do-sol até a noite. Warhol escolheu, portanto, filmar um objeto imóvel e inanimado por uma duração prolongada. O espetador, convidado a assistir a estas imagens sem alguma estrutura diegética, não experiencia só a imobilidade do edifício, mas encontra também, nos mais pequenos detalhes, micro-acontecimentos. Neste sentido, afirma Vera Dika (2012, 29): “o movimento, contudo, não foi erradicado do filme. De facto, a ação encontra-se nos micro-movimentos: o movimento da granulação do próprio filme, as suas imperfeições superficiais, agora numa «dança» que se torna mais evidente pela projeção em *slow motion* da imagem”<sup>127</sup>. Estes ínfimos movimentos da película, devidos a imperfeições e sobressaltos da projeção, estão ligados ao abrandamento da mesma projeção – filmada em vinte e quatro fotogramas/segundo, mas projetado em dezasseis. Além destes movimentos, existem outros que se referem aos sujeitos em si e ao contexto urbano, como, por exemplo, o acender e o apagar das luzes que traspassam pelas janelas do(s) prédio(s). Estes micro-acontecimentos ressaltam a tensão imagética entre a imagem fotográfica e cinematográfica criadas na operação do artista: “uma tensão interna é, com efeito, construída, a que a estase fotográfica da imagem é confrontada com a condição de movimento e tempo do *medium* fílmico” (Dika 2012, 26)<sup>128</sup>. A dialética entre fixidez e mobilidade instaura-se nesta tensão proposta pelas características do *medium* cinematográfico, onde a suspensão de qualquer estrutura narrativa ou movimento proporciona um estado de espera no espetador. Nesta perspetiva, é interessante a observação de Dika (2012, 27–28) sobre a

---

<sup>127</sup> [“Movement, however, has not been eradicated from the film. Instead, the action is in micro-movements: the movement of the film grain itself, and its surface imperfections, now in a «dance» made more apparent by the slow-motion projection of the image”.]

<sup>128</sup> [“An internal tension is instead constructed, one in which the photographic stasis of the image is confronted with the condition of movement and time in the film medium”.]

atitude do público que assistiu à uma recente projeção do filme: a audiência manifestou vários comportamentos, entre os quais ressalta um certo grau de frustração e desilusão. A posição destes espetadores justifica-se porquanto o processo da imagem em movimento de Warhol se baseia na suspensão e infundável procrastinação da ação já que, como aponta Alessandra Chiarini (2015, 54), “o artista, de alguma forma, adiou ao infinito o momento transformativo a partir do qual a imagem, de uma condição inicial de estabilidade fotográfica, se tornou definitivamente fílmica passando por um repentino «moto»”<sup>129</sup>.

O *Empire* não deve ser entendido apenas como uma fotografia, uma vez que a mesma natureza do *medium* cinematográfico permite ir além da simples imagem imóvel e estática. Mas nesta condição de cruzamento das características dos *media* enquadra-se a intervenção do fotográfico como possibilidade de articulação temporal do real capturado pela câmara. Esta dimensão não é exclusiva da filmagem de objetos imóveis, mas retorna em outras obras de Warhol, nomeadamente nas chamadas *Screen tests*, realizadas entre 1964 e 1966. Já o título indicia uma posição intermédia entre imagem em movimento e fotografia na consideração destas operações: a denominação *Screen tests* surge a partir do final de 1965 e começo de 1966, ao passo que, até aquela data, estas peças eram referidas como “*Caixas de retratos viventes, retratos fílmicos* ou ainda «*stillies*» (ao invés de «*movies*»)” (Campany 2008b, 17, TA). Pelos diversos termos identificativos, apreende-se que estas obras apresentam retratos (i)móveis sem, porém, serem parte – como o termo *screen test* costuma indicar – de um processo de audição para um determinado filme.

Contrariamente a *Empire*, estas obras inserem-se em questões sobre a representação humana, tal como em outras operações de Warhol daquela época – como, por exemplo, os filmes *Kiss*, de 1963, *Sleep* e *Blow job*, ambos de 1964. Todavia, enquanto estes últimos mostram atitudes íntimas e pessoais, os quatrocentos e setenta e dois *Screen tests* revelam-se ser apenas retratos expandidos no tempo que registaram os rostos de cento e oitenta e nove personalidades – atores, escritores, artistas, músicos etc. –, próximas de Warhol, que frequentavam ou simplesmente visitaram o estúdio do artista – o conhecido Factory. Estas peças apontam para um complexo entrelaçamento

---

<sup>129</sup> [“l’artista, per certi versi, giunge a procrastinare all’infinito il momento trasformativo in cui l’immagine, da un’iniziale condizione di staticità fotografica, diviene definitivamente fílmica subendo un’improvvisa «messa in moto»”.]



Figura 3. Andy Warhol, *Empire*, de 1964, fotograma do filme 16mm a preto e branco, sem som, 8 horas e 5 minutos.



Figura 4. Andy Warhol, *Screen test: Marie Menken*, de 1966, fotograma do filme 16mm a preto e branco, sem som, 4 minutos.

entre componentes fotográficas e de imagens em movimento, em particular, sob dois pontos de vista principais: técnico e performático. No que concerne ao primeiro aspeto, estes breves filmes em 8mm, de duração de entre três a cinco minutos são realizados como se fossem imagens de ordem fotográfica. Em *Andy Warhol Screen tests. The film of Andy Warhol catalogue raisonné*, de 2006, Callie Angell afirma que é possível encontrar duas referências do âmbito fotográfico que influenciaram Warhol neste projeto: por um lado, *The thirteen most wanted*, um panfleto divulgado pelo departamento policial da cidade de Nova Iorque com as fotografias identificativas dos treze criminosos mais procurados<sup>130</sup>; e, por outro, as imagens realizadas nas cabines automáticas que o artista colecionava desde a primavera de 1963. Notamos, portanto, que a referência à imagem fotográfica é explícita e que Warhol se apropriou dela para criar estes retratos filmicos. Nesta mesma perspetiva, o próprio artista estabelece algumas regras para a realização destas obras: “a câmara não se devia mover; o fundo devia ser o mais simples possível; os sujeitos deviam estar bem iluminados e inseridos no enquadramento; cada indivíduo devia olhar para a frente, ficar imóvel o mais possível, abster-se de falar ou sorrir, e tentar não piscar” (Angell 2006, 14)<sup>131</sup>.

Embora existam *Screen tests* que não obedeceram a todas estas diretrizes<sup>132</sup>, algumas personagens conseguiram esta imobilidade por toda a duração da película, como no caso de Marie Menken. No seu *Screen test* de 1966, esta artista permanece imóvel, a olhar para a câmara, durante toda a filmagem, piscando os olhos apenas algumas vezes (Figura 4). Ao observar estes retratos, como sublinha Damian Sutton (2009, 189, TA), o espetador deixa “vaguear os olhos pela imagem, reinterpretando constantemente esses olhares”. A dialética entre fixidez e movimento agudiza a nossa atenção, predispondo-nos a observar detalhadamente a imagem, esquecendo até os micro-movimentos que nela/dela surgem. Ademais, existe uma performatividade implícita por parte dos sujeitos que participam nos *Screen tests*. Ainda que a composição mude de acordo com as atitudes de alguns sujeitos ou, em alguns casos,

---

<sup>130</sup> Como sublinha Angell (2006, 13), este folheto pode ser considerado o ponto de partida da série, concetual e linguisticamente, já que existe uma assonância com o título das obras *The thirteen most beautiful boys*, de 1964-1966, reconhecidas como as primeiras peças que deram origem aos *Screen test*.

<sup>131</sup> [“The camera should not move; the background should be as plain as possible; subjects must be well lit and entered in the frame; each poser should face forward, hold as still as possible, refrain from talking or smiling, and try not to blink”].

<sup>132</sup> De facto, várias personalidades não respeitaram as regras, como por exemplo, Walter Dainwood que, numa das duas filmagens de 1964, faz caretas e assume expressões de aborrecimento ou irritação.

pela ação do próprio artista – dado que em certas ocasiões a filmagem, por exemplo, utiliza o *zoom* –, o enfrentar a câmara através da (quase) imobilidade da postura e do olhar torna-se uma atuação. Contudo, este diálogo entre o sujeito, a fotografia, a câmara e a projeção salienta uma “consciência da câmara” (Sutton 2009, 191, TA) que será reelaborada de forma mais explícita pelas operações contemporâneas.

A partir da última década do século XX assistimos a um desdobramento das reflexões sobre as dinâmicas da utilização das imagens em movimento numa atitude fotográfica. Ao analisar peças contemporâneas, Johanna Lowry elabora a etiqueta de *still video* ou *film portrait* – e notamos aqui a semelhança com as outras denominações dos *Screen tests* warholianos –, referindo-se a operações de imagens em movimento que recriam a experiência do retrato fotográfico quer individual quer coletivo. No seu ensaio “Portraits, still video portraits and the account of the soul”, de 2006, a autora define as diferenças entre os autores contemporâneos e os dos anos setenta. Se bem que não o aponte explicitamente, é inelutável a alusão às obras de Warhol, nomeadamente aos *stillies*, quando a autora escreve que os artistas dos anos sessenta demonstravam estar “preocupados com as ideias do tempo real, da duração e da resistência” (Lowry 2006, 72, TA). No entanto, os artistas contemporâneos salientam uma perspetiva mais marcadamente ligada ao fotográfico, procurando a utilização “da tecnologia disponível para esticar ou estender a fotografia até ao seu limite, através da prova da ideia de pose como uma espécie de performance” (Lowry 2006, 72)<sup>133</sup>. Dito por outras palavras, este renovado interesse em forçar a câmara de filmar a funcionar como uma máquina fotográfica revela uma ligação mais marcadamente fotográfica coadjuvada pela utilização da tecnologia vídeo e digital.

Entre os artistas contemporâneos, um dos primeiros a refletir sobre estes retratos temporais foi Gillian Wearing com a peça *Sixty minutes silence*, de 1996 (Figura 5). Como o título sugere, o vídeo tem a duração de uma hora, durante a qual atores em uniformes policiais posaram para um típico retrato de grupo. A artista pediu a vinte e seis *performers* para ficarem o mais imóveis possível por toda a duração da filmagem, numa atuação que já é aludida no nome da operação e que remete para um duplo silêncio: por um lado, o típico sossego da sessão fotográfica de retrato e, por outro, o silêncio ligado à audiência de uma *performance* teatral. Apresenta-se, ainda, uma

---

<sup>133</sup> [“This is a practice that seeks to use the available technology to stretch or extend the photograph to its limit, through a testing of the idea of the pose as a kind of performance”.]

elasticização da temporalidade fotográfica, que passa do simples e rápido clique da máquina, para a dilatação do instante. Ao ver esta obra, o espetador depara-se, portanto, com um retrato de grupo, de origem fotográfica, onde prevalece a imobilidade. Porém, micro-movimentos como normais reações fisiológicas e corporais – a respiração, o piscar, etc. –, confirmam a natureza cinematográfica da peça. A performatividade dos atores e a imobilidade requerida pela artista levam ao extremo as propriedades da imagem: utilizando as possibilidades do vídeo parece que Wearing reitera o funcionamento das primeiras câmaras fotográficas, quando os aparelhos da primeira metade do século XIX precisavam de tempos de exposição muitos longos quer pela qualidade rudimentar dos instrumentos óticos quer pela fraca sensibilidade química dos materiais<sup>134</sup>. Apesar de Wearing não ter explicitado nenhuma referência a essas primeiras imagens, a atuação performática dos atores pode também remeter para uma dimensão que cruza os primeiros processos da fotografia com questões ligadas à relação entre imagem em movimento e fixa.

No entanto, outros artistas adotaram processos parecidos no que diz respeito à inflexão da imagem em movimento na esfera fotográfica. Tome-se como exemplo o trabalho *Countenance*, de 2002, de Fiona Tan (Figura 6). A artista inspira-se na famosa recolha fotográfica de August Sander, intitulada *Cidadãos do século XX*, de 1911-1929, que cataloga, através de retratos de indivíduos, as várias camadas sociais da Alemanha, desde o período anterior à primeira guerra mundial até ao fim da República de Weimar. De uma forma parecida, Tan parece atualizar a classificação sanderiana, subdividindo os seus sujeitos em tipologias relativas ao emprego, à família e ao grupo social. Contudo, a artista não tirou fotografias, mas utilizou a câmara de filmar para realizar mais de duzentos retratos de berlinenses. De duração de cerca de um minuto, estas imagens mostram o sujeito (quase) imóvel a olhar para a câmara, ainda que no fundo aparecem alguns movimentos. Encontramos, assim, um cruzamento de temporalidades:

---

<sup>134</sup> Na reconstrução histórico-técnica das primeiras fotografias, observa Newhall (1984, 42, TA) que “as poses eram um suplício”, já que em meados do século XIX para obter os seus retratos os sujeitos deviam estar imóveis por vários minutos: “era cansativo ser retratados pelo daguerreótipo. O cliente tinha de colaborar com o fotógrafo esforçando-se não apenas em ficar parado por meio minuto, mas também em assumir uma expressão natural. Se se mexia, a imagem ficava estragada” [“Era una fatica farsi riprendere in dagherrotipo. Il cliente doveva collaborare con l’operatore, sforzarsi non soltanto di stare fermo per mezzo minuto, ma anche di assumere un’espressione naturale. Se si muoveva, l’immagine era rovinata”] (Newhall 1984, 44).



Figura 5. Gillian Wearing, *Sixty minutes silence*, de 1996, fotograma do vídeo a cores, com som, 60 minutos.



Figura 6. Fiona Tan, *Countenance*, de 2002, fotograma de um dos vídeos da peça, a preto e branco, com som, cerca de um minuto.

em primeiro lugar, a imobilidade dos sujeitos – embora existam sempre movimentos mínimos da cara ou do corpo –; seguidamente, os acontecimentos no plano de fundo; enfim, uma ligação conceptual e temporal com o projeto sociológico de Sander. Os poucos segundos destas peças permitem, portanto, ao espetador experienciar a imagem como uma fotografia, mas, diferentemente da extenuante duração da obra de Wearing, no catálogo social e humano de Tan a fixidez do sujeito parece isolar-se do real e do seu contexto, apresentando-se como o congelamento da figura no presente do fluxo das imagens. Neste sentido, comenta Lowry (2006, 73): “estas figuras parecem olhar para trás e partilhar uma espécie de duração atuada; elas não estão simplesmente enquadradas e distanciadas – os corpos delas estendem-se para além do espaço do ecrã e estão brevemente entrelaçados, bloqueados num compromisso com o espetador no momento vivido”<sup>135</sup>.

Também a obra de Scott Kildall retoma componentes que analisamos nestas páginas, adicionando mais uma camada. A sua série *Video portraits*, realizada entre 2006-2008 e em 2015, consiste em mais de trezentas breves filmagens, de duração de dois a três minutos (Figura 7). Contrariamente aos exemplos antecedentes, na obra de Kildall o sujeito não está consciente de ser filmado, mas apenas à espera de ser fotografado. Explicita o próprio artista: “pergunto a desconhecidos se os posso fotografar e, em vez disso, registo um vídeo com a minha câmara digital. Cada pessoa assume uma pose distinta com um sorriso fixo e olha diretamente para o espetador, aproveitando de uma experiência universal de antecipação” (Kildall 2020)<sup>136</sup>. A criação de um instante fotográfico estendido intervém na construção destas obras: enquanto nas peças dos artistas anteriores o sujeito tinha consciência do seu próprio papel performático, no trabalho de Kildall comporta-se diferentemente: não enfrenta a câmara, constituindo a própria posição como um ato performático, mas assume uma postura mais marcadamente fotográfica, recriando determinadas atitudes e aparências, convencionalmente de poucos instantes, que quer transmitir através do resultado visual final do objeto-fotografia. Como observa Drucker, o trabalho deste artista não está ligado apenas à imagem fotográfica, mas antes ao contexto e ao evento que a causam.

---

<sup>135</sup> [“For a brief moment these figures seem to look back and to share in a kind of performed duration; they are not simply framed and distanced – their bodies reach out beyond the space of the screen and are briefly intertwined, locked in an engagement with the spectator in the lived moment”].

<sup>136</sup> [“I ask a stranger if I can take photograph and instead I record video with my digital camera. Each person strikes a distinctive pose with a fixed smile and stares directly at the viewer, tapping into a universal experience of anticipation”].





Figura 7. Scott Kildall, *Video portraits*, de 2007, fotograma do vídeo a cores, sem som, 22 minutos e 30 segundos.

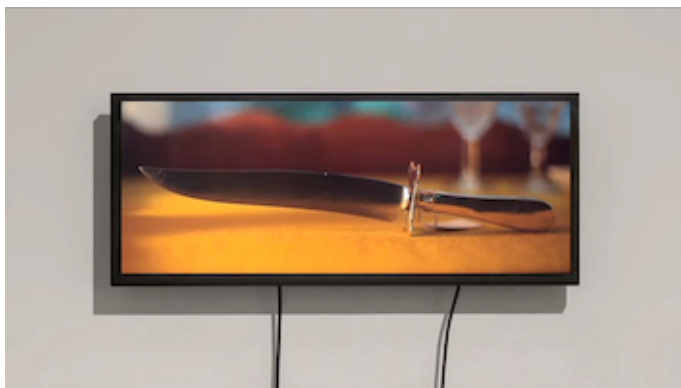


Figura 8. Owen Kydd, *Knife (J.G.)*, de 2011, fotograma do vídeo a cores, sem som, 3 minutos.



Figura 9. Owen Kydd, *West Jefferson Wall*, de 2013, fotograma do vídeo a cores, sem som, 3 minutos.

Nesta senda, sublinha a historiadora norte americana que “a imagem temporal demonstra a condição de infinitude da fotografia”, isto é, revela “uma maneira de saber, um fundamental método epistemológico, no qual a categoria ontológica do conhecimento é substituída pelo evento construído do saber” (Drucker 2010, 28)<sup>137</sup>. Dito por outras palavras, nas peças de Kildall o espectador não só experiencia o sujeito e as suas características físicas, mas antes se embate na forma de construção e de adequação do real, através da pose, à imagem.

Um último exemplo permite aprofundar a ideia de aplicar o funcionamento fotográfico à câmara de filmar para além das questões ligadas ao retrato da figura humana. A partir de 2006, Owen Kydd desenvolve o projeto das suas *durational photography* – operações em movimento mostradas em pequenos ecrãs que se apresentam à primeira vista como se fossem fotografias. Porém, diversamente das peças acima analisadas, as de Kydd apresentam objetos inanimados. Tomam-se como exemplos *Knife (J.G.)*, de 2011, e *West Jefferson Wall*, de 2013, ambos de duração de pouco mais de que 3 minutos. A primeira é o enquadramento em primeiro plano de uma faca colocada em cima de uma mesa, tendo como fundo uma janela/montra (Figura 8). A imobilidade da cena leva o espectador a pensar numa imagem fixa, até que pequenos reflexos e luzes passam em cima do metal luzente – bem como, no fundo, se entrevê passar as silhuetas de algumas pessoas – e permite perceber que estamos em presença de uma imagem em movimento, com uma breve duração de cerca de três minutos e trinta segundos. De forma parecida funciona também *West Jefferson Wall*, onde o espectador observa, colados numa parede azul, algumas fitinhas coloridas e um lenço (Figura 9). Diversamente da peça anterior, aqui o movimento é menos subtil, apesar de ser rarefeito e localizado sobretudo no movimento do lenço. Estas operações de Kydd insistem na dialética entre fixidez e movimento, afastando-se de uma componente cinematográfica, como admite o próprio artista: “estou a tentar reverter o típico efeito da imobilidade da fotografia, pedindo às pessoas para pensar sobre a interpretação da

---

<sup>137</sup> [“The temporal image demonstrates the unfinished-ness of photography – at the level of the image and as an aesthetic process: one that, like all aesthetic activity, demonstrates a way of knowing, a fundamental epistemological method, in which the ontological category of knowledge gets replaced by a constructed event of knowing”].

fixidez da duração. É uma performance da fotografia que não penso decorra tão explícita na atividade narrativa do cinema” (Kydd 2013)<sup>138</sup>.

O abrandamento que estas operações proporcionam remete, portanto, intrinsecamente para um pensamento sobre o fotográfico, dado que o espetador não só testemunha uma diminuição da velocidade das imagens, um efeito de *slow motion* – como no caso de *Empire* –, mas também o adiamento de ações. Esta suspensão torna-se, implícita e explicitamente, fotográfica quando se reflete não sobre um objeto-fotografia, mas sobre o evento fotográfico entendido como momento que rodeia a escolha de captar a imagem. Nesta perspetiva, as operações analisadas nesta secção apresentam-se como uma desestabilização sobre a temporalidade fotográfica, convencionalmente entendida como o instante congelado e imóvel. Embora as obras de Warhol, Wearing, Tan, Kidhall e Kydd difiram sob algumas intenções, permitem considerar não apenas a imagem impressa, mas a infinitude de relações que o sujeito fotografado institui com ambos, real e câmara, no momento de criação da imagem.

### 2.3 “As folhas mexem-se” continuamente

O terceiro aspeto que se insere nesta relação entre imagem fixa e em movimento pode ser encontrado na utilização do *freeze frame*, ou seja, literalmente, o “fotograma congelado”. Seguindo as palavras de Stewart Garrett (2007, 284), este elemento, a nível técnico, corresponde ao “parêntesis geométrico ou ao limite do enquadramento (a sua «moldura», neste sentido) assim como à imagem nele contida – quando ambos são mantidos «parados» pela rápida duplicação de um fotograma individual na película”<sup>139</sup>. A esta definição, que se refere principalmente a operações analógicas, o autor associa também o *digital freeze*: “o equivalente contemporâneo, através do código binário, do clássico *freeze frame*, no qual o fotograma é repetido tempo suficiente para projetar estase” (Garrett 2007, 283, TA). Através destas noções podemos acostar o *freeze frame* àquelas operações que, por exemplo, são realizadas com imagens fotográficas a ocupar

---

<sup>138</sup> [“I am trying to reverse the typical effect of the still photograph, to ask people to think about creating stillness out of duration. It’s a performance of photography that I don’t think occurs so readily in the narrative activity of cinema”.]

<sup>139</sup> [“the geometric bracket or border of a shot (its «frame», in this sense) as well as its contained image – when both are held «still» by the rapid duplication of a single photogram on the strip”.]

o plano inteiro. Embora a fotografia requeira uma montagem sequencial que altera a representação visual enquanto o fotograma congelado bloqueia uma determinada ação, a experiência e receção por parte do espetador resultam similares. Desta forma, no que diz respeito ao *freeze frame*, comenta Mendonça (2016, 86): “várias coisas afastam-no do gesto fotográfico: a duração na leitura imposta ao espetador, a inexistência de uma moldura e a música na banda do som”. Estes elementos podem caracterizar as operações que utilizam o *freeze frame*, tal como um objeto-fotografia que ocupa o inteiro plano cinematográfico: como vimos no caso de *Ulysse*, onde a imagem é mostrada por um tempo determinado pela diretora, condicionando o olhar do espetador. O que então diferencia principalmente estes dois elementos é a condição de imobilização súbita de um específico fotograma das imagens em movimento, revelando assim uma dimensão paradoxal, já que a ausência total de movimentos faz “deste um momento estranho ao próprio cinema e mais intimamente relacionável com a linguagem da fotografia” (Mendonça 2016, 86). Esta ligação com a fotografia é levada às extremas consequências até que pareça difícil resistir à interpretação fotográfica<sup>140</sup>. Desta forma, ao realçar as características do *freeze frame* queremos focar a atenção sobre algumas operações contemporâneas que utilizam imagens fotográficas individuais para refletir sobre a relação do movimento e da fixidez através da projeção cinematográfica, sendo que esta esfera foi já aprofundada no campo dos estudos visuais, especificadamente no que concerne ao *freeze frame* dentro da produção cinematográfica<sup>141</sup>.

Contudo, a nível artístico, o cruzamento entre as imagens apresenta-se de forma mais complexa quer a nível prático quer a nível teórico, a partir da última década do século XX. Pode ser considerada como um dos primeiros momentos de pensamento sobre a partilha e a troca entre *media*, a exposição *Passages de l'image*, de 1990, no Centro Georges Pompidou, comissariada por Raymond Bellour, Catherine David, e Christine van Assche. Este evento é reconhecido pela pluralidade de aberturas no que concerne ao entrelaçamento de imagens de diferentes matrizes, como também aponta

---

<sup>140</sup> Campany também intervém neste sentido quando afirma que “tecnicamente falando, eles são, obviamente, fotogramas fotográficos singulares repetidos para dar a ilusão do tempo como uma imobilização, mas tendemos a interpretá-los culturalmente como fotografias também. [...] De facto, é difícil imaginar um *freeze frame* resistente a uma leitura fotográfica” [“Technically speaking, they are, of course, single photographic frames repeated to give the illusion of time at a standstill, but we tend to read them culturally as photographs too. [...] Indeed, it is difficult to imagine a freeze frame resistant to a photographic reading”] (Campany 2017, 9).

<sup>141</sup> A tal propósito remetemos novamente para os já citados ensaios de Bellour, nomeadamente “Do fotográfico”, “The pensive spectator” e “L’intervallo, l’instante”.

Juan Fontcuberta (2007, 8, TA): através desta exposição “pretendia[-se] visualizar essas «passagens da imagem», esses trânsitos que se produziam na cena da comunicação visual entre fotografia, cinema, vídeo e imagem de síntese”. Ademais, acrescenta este autor, a mescla de *media* proporcionada pelas escolhas dos curadores parece demonstrar como “a hibridação oferecia a chave do futuro” (Fontcuberta 2007, 8, TA). Nesta perspetiva, entre as principais exposições que marcam a passagem do século e os primeiros anos da primeira década de 2000<sup>142</sup> notamos que existe uma tendência multidisciplinar, no tratamento das imagens fotográfica e em movimento, onde, como evidencia ainda Fontcuberta (2007, 8, TA), “os *media* se intoxicam mutuamente e o mais interessante aspeto desta intoxicação não é a mera transferência tecnológica, mas a conceptual”. As várias operações dos artistas que se inserem nesta dinâmica não só não analisam e isolam as especificidades dos *media*, mas antes evidenciam ações num campo híbrido onde categorias como a da temporalidade e a do (não) movimento das imagens são questionadas e entrelaçadas.

De forma semelhante, e como já sublinhámos nas páginas anteriores, também a crítica tem valorizado nos últimos anos uma reflexão onde se esbate a suposta e anterior divisão entre fotografia e cinema. Sob esta perspetiva, diversas são as novas etiquetas que tentam ultrapassar e unificar esta dicotomia, entre as quais, por exemplo, o *photofilmic* de Alexander Streitberger e Hilde Van Gelder<sup>143</sup>. Este discurso sobre a imagem encontra um desenvolvimento relacionado principalmente com a introdução da tecnologia digital. Neste sentido, escreve Dubois (2016, 167): “nos anos 90 e 2000 – e só hoje conseguimos abarcar toda a dimensão teórica –, os regimes temporais das

---

<sup>142</sup> De seguida reportamos por ordem cronológica algumas destas exposições: *Into the light: the projected image in contemporary art 1964-1977*, no Whitney Museum of American Art, em Nova Iorque, entre 18 de outubro de 2001 e 27 de janeiro de 2002, no Cleveland Museum of Art, entre 30 de junho e 8 de setembro de 2002, e no Centro Cultural de Belém em Lisboa, entre 8 de outubro de 2004 e 2 de janeiro de 2005; *Future cinema: the cinematic imaginary after film* no Zentrum für Kunst und Medientechnologie, em Karlsruhe, entre 16 de novembro de 2002 e 30 de março de 2003; *Estados da imagem: instantes e intervalos*, no contexto da já citada bienal *LisboaPhoto*, em Lisboa, em 2005; e *Beyond cinema: the art of projection. films, videos and installations from 1963 to 2005*, no Hamburger Bahnhof, em Berlin, entre 29 de setembro de 2006 e 25 de fevereiro de 2007.

<sup>143</sup> No ensaio intitulado “Photo-filmic images in contemporary visual culture”, de 2010, Alexander Streitberger e Hilde Van Gelder (2010, 51) resumem as várias posições críticas e teóricas sobre a contaminação contemporânea entre imagem fotográfica e filmica, delineando a ultrapassagem desta dicotomia, já que “as imagens foto-filmicas não são imagens onde fotografia e filme estejam ambos presentes por si próprios, refletindo-se mutuamente um no outro”, pelo contrário definem-se como imagens “multi-mediadoras”, ou seja, “a mudança envolvida de um *medium* para outro não é completa” [“Photo-filmic images are not images where photography and film are both present in their own right, mutually reflecting one another, but rather «multi-mediating pictures» [...] in the sense that the shift involved from the one medium to another is not a complete one”].

imagens se «elasticizaram» consideravelmente, tornando as velhas divisões cada vez mais indistinguíveis”<sup>144</sup>. O autor sublinha que com o digital pensar a divisão entre os regimes temporais das imagens pode ser apontado como um anacronismo. Com efeito, com o advento do digital, admitem Brianne Cohen e Streitberger (2016, 7), os “confinos entre o fotográfico e o fílmico desfocaram-se exponencialmente – quer do ponto de vista técnico, no desenho da mesma engenharia do *software* e do *hardware*, quer do percetivo, ao deixar o espetador na dúvida sobre a natureza (fotográfica ou cinematográfica) da imagem”<sup>145</sup>. Esta posição pretende realçar como fotografia e cinema, através da tecnologia digital, achata as suas próprias diferenças para compor um campo unificado que contém as características de ambos os *media*. Todavia, se estas operações parecem enquadrar-se nesta perspetiva, a relação que estas instauram com o espetador é ambígua: por um lado, a dificuldade em reconhecer a tipologia de imagem comprova esta unificação dos campos; por outro, contudo, o espetador parece ainda interpretar estas imagens através da predominância das características de um dos dois *media* sobre o outro.

Entre os artistas que têm desenvolvido operações nesta direção e através de suportes digitais destacamos David Claerbout. Desde as suas primeiras experiências nos anos noventa, este artista cria obras que não devem ser entendidas como uma combinação entre as características do cinema e da fotografia, mas antes, seguindo as palavras de David Green (2004, 66), distinguem-se por serem “uma conjectura dos dois *media* na qual nenhum deles perde a sua própria especificidade”<sup>146</sup>. Claerbout admite utilizar o cinema, ao qual eliminou a narração e o movimento progressivos das ações, para introduzir disjunções e aproximações que intervêm na constituição de múltiplas co-temporalidades. Entre as operações realizadas pelo artista, no período da segunda metade dos anos noventa e os primeiros anos do século XXI, encontramos algumas peças em que as imagens fotográficas e as em movimento intervêm em simultâneo no campo visual e percetivo.

---

<sup>144</sup> [“But in the decade between 1990 and 2000 (it is only today that we can take the measure of all the theoretical dimensions here), the temporal regimes of images were considerably elasticized, rendering the old divisions less and less distinguishable”.]

<sup>145</sup> [“With the advent of digital technology, boundaries between the photographic and the filmic have become increasingly blurred – both technically, in drawing on the same software and hardware engineering, and perceptually, in leaving the spectator in doubt of the (photographic or filmic) nature of the image”.]

<sup>146</sup> [“The experience of this work is not one of the conflation of photography and film but a conjecture of the two mediums in which neither ever loses its specificity”.]

Tome-se, como exemplo, *Untitled (single channel view)*, de 1998-2000 (Figura 10). Partindo de uma antiga imagem fotográfica, o espetador observa uma sala de aula de uma escola masculina. O enquadramento lateral da cena apresenta as crianças nas suas secretárias e duas grandes janelas laterais; estes últimos elementos deixam entrar as sombras de duas árvores que se projetam e ocupam a parede de fundo da sala, mas, ao mesmo tempo, a forte iluminação torna aquelas janelas uma mancha branca que não permite ver o mundo exterior. À primeira vista, como aponta Dubois (2012, 58), o espetador apressado parece deparar-se com uma imagem imóvel, mas, “a quem encontra o tempo para olhar (verdadeiramente) esta imagem, alguma coisa «aparece», devagar, lenta mas seguramente, com a força de uma certeza: «as folhas mexem-se!» (é o que exclamavam os primeiros espetadores de cinema ao descobrir as imagens dos irmãos Lumière)”<sup>147</sup>. Desta forma, a fusão numa única operação dos dois níveis temporais proporciona ao espetador uma experiência que, não apenas volta ao momento no qual nasce o cinema, mas retoma práticas que foram experienciadas pelos primeiros realizadores, nomeadamente os irmãos Lumière. A este respeito, ressalta Tom Gunning (2009a, 741) que os primeiros espetáculos cinematográficos jogavam no contraste entre os dois *media*, já que proporcionavam um choque no espetador:

Em vez de uma inquietação gradual decorrente da divergência entre o que sabemos ou o que vemos, o choque da imagem cinematográfica provém de uma transformação repentina, enquanto a fotografia projetada pouco inovadora [...] dá lugar ao surpreendente momento de movimento. A sensação de choque do público deriva menos de uma ingénua crença de estar ameaçado por uma verdadeira locomotiva do que de uma inacreditável transformação visual que se verifica perante os olhos deles, paralela às maiores maravilhas do teatro mágico.<sup>148</sup>

Nesta perspetiva, tal como os primeiros realizadores que decidiram adiar a projeção das peças apresentando num primeiro momento uma imagem fixa e imóvel que se transformava subitamente pelo movimento, também esta operação de Claerbout parece voltar a destituir as seguranças e as crenças visuais do espetador ao intervir no registo

---

<sup>147</sup> [“E invece a colui che si concede il tempo per guardare (veramente) quest’immagine, qualcosa «appare», piano piano, lentamente ma inequivocabilmente, con la forza di una certezza: «le foglie si muovono!» (è quello che esclamavano i primi spettatori del cinema scoprendo le immagini dei fratelli Lumière)”.]

<sup>148</sup> [“Instead of a gradual disquiet arising from the divergence of what we know and what we see, the shock of the film image comes from a sudden transformation while the hardly novel projected photograph [...] gives way to the astonishing moment of movement. The audience’s sense of shock comes less from a naive belief that they are threatened by an actual locomotive than from an unbelievable visual transformation occurring before their eyes, parallel to the greatest wonders of the magic theatre”.]

da imagem técnica. Nesta senda, afirma também Mah (2021, 138) sobre as peças deste artista que “por um lado, reconhece-se a faculdade da fotografia enquanto meio de documentação de situações de um tempo distante; por outro lado, aviva-se a desconfiança epistemológica, o pressentimento de que a representação fotográfica potencia descoincidência, deslocamentos e reconfigurações, que despertam realidades novas e paralelas”.

Uma segunda obra deste artista para considerar é *Vietnam, 1967, near Duc Pho (reconstruction after Hiromishi Mine)*, de 2001 (Figura 11). Nesta operação, como já na anterior, o espectador assiste a um entrelaçamento das temporalidades fotocinematográficas, na tentativa de constituir uma fusão destes tempos. Também neste caso, a obra parte de uma imagem já existente, a realizada pelo fotógrafo japonês Hiromishi Mine que conseguiu retratar a deflagração de um avião americano no céu do Vietnam. Claerbout intervém substituindo a paisagem imóvel por uma sequência de imagens fotográficas manipuladas através do computador. As fotografias capturadas pelo artista em 2000 são, assim, organizadas em vários níveis para restituir a percepção de uma paisagem natural, num período mais recente e num fluxo temporal<sup>149</sup>. Este expediente permite manter o avião na sua posição imutável, enquanto os restantes elementos apresentam leves movimentos, acentuados pela mudança de iluminação nas passagens das nuvens. Complementarmente à obra anterior, na qual era apenas um elemento a mexer-se, nesta peça o movimento gira em torno de um objeto principal cristalizado no tempo. Os movimentos (quase) impercetíveis de ambas as operações abrem a possibilidade de cruzar temporalidades e (a)movimentos dos dois *media*, na construção de “novas” abordagens à imagem. Contudo, através desta junção, o espectador não consegue definir a tipologia da imagem: fotografia ou cinema? A incerteza na categorização revela a existência de uma abordagem *a priori*, já que esperamos que uma imagem cinematográfica apresente (o) movimento. Estas expectativas parecem perpetuar-se também quando o espectador assiste a obras nas quais

---

<sup>149</sup> Ingrid Hoelzl e Rémi Marie dedicaram um ensaio crítico que analisa o processo de reconstrução digital operado por Claerbout. Os autores reconhecem, assim, três níveis: o das fotografias da paisagem sobrepostas em dissolvença cruzada; o do céu refotografado no centro do qual é posicionada uma área mais clara; e um terceiro nível composto pelas colinas do fundo e pelas partes do aeroplano retomadas da fotografia de Mine. Notam, ainda, os autores que o “corpo do aeroplano é reposicionado mesmo em cima da zona clara do céu refotografado, como se a área de luz fosse emitida pelo avião sob forma de uma nuvem clara” [“The body of the plane is repositioned right below the light zone of the re-photographed sky, as if the light zone emanated from it in the form of a white cloud”] (Hoelzl e Marie 2015, 53).





Figura 10. David Claerbout, *Untitled (single channel view)*, de 1998-2000, fotograma do vídeo a preto e branco, sem som, 10 minutos.



Figura 11. David Claerbout, *Vietnam, 1967, near Duc Pho (reconstruction after Hiromishi Mine)*, de 2001, fotograma do vídeo a cores, sem som, 3 minutos e 30 segundos.

está presente a imagem fixa quer se trate de objetos-fotografia quer de *freeze frame*, dado que, como afirma Noël Carroll (1995, 73): “mesmo num filme onde aparece uma fotografia, é justificável esperar que a imagem se mova”<sup>150</sup>. Na mesma ótica, uma imagem fotográfica, convencionalmente considerada fixa e imutável, proporciona outra atitude por parte do espetador. Este, com efeito, investiga através do olhar os elementos da imagem, questionando-a. Todavia, no caso de operações como as de Claerbout, a incerteza sobre a imagem apresentada e sobre o nosso posicionamento relativamente a ela, atrai o espetador: a peça, como escreve Green (2004, 66), “prende a nossa atenção através da nossa inabilidade em reconciliar os nossos entendimento e expectativas no que concerne à diferença entre fotografia e filme, diferenças que, fundamentalmente, consideramos individuar na distinta maneira em que a imagem estática e em movimento estruturam a nossa experiência do tempo”<sup>151</sup>.

Outra artista que se insere nesta dialética entre imagem fixa e em movimento é Nancy Davenport, em particular com a sua obra *Weekend Campus*, de 2004 (Figura 12). Como o título refere, esta peça é uma homenagem não só à sequência do acidente de carros do filme *Weekend*, de 1967, de Jean-Luc Godard, mas também à série de serigrafias *Death in America*, de 1962-1964, de Warhol. Trata-se de um vídeo que recolhe centenas de fotografias tiradas e digitalizadas pela artista de vários *campi* universitários dos Estados Unidos de América<sup>152</sup>. A particularidade desta obra é que as imagens não estão separadas e isoladas, mas concatenadas a formar uma sucessão horizontal que corresponde ao comprimento do acidente, do qual não conseguimos perceber o começo e o fim, pela apresentação em *loop* da peça. À exceção do deslizamento horizontal, todos os elementos que compõem as imagens estão imóveis, seja os carros seja as diferentes figuras humanas. Estas últimas, diferentemente do que acontece na película de Godard, onde interagem entre si, em *Weekend Campus* são imobilizadas pelas imagens fotográficas em várias poses e, na maioria dos casos,

---

<sup>150</sup> [“For as long as you know that what you are watching is a film, even a film of what appears to be a photograph, it is always justifiable to expect that the image might move”.]

<sup>151</sup> [“It holds our attention through our inability to reconcile our understanding and expectations concerning the differences between photography and film, differences that are ultimately thought to lie in the distinct ways in which the still and moving image structure our experience of time”.]

<sup>152</sup> Sobre o sujeito desta operação, no seu ensaio intitulado *Weekend campus*, de 2008, a própria artista afirma que a escolha das imagens relativas à universidade enquadra-se numa crítica ao mesmo sistema de ensino, enquanto “lugar idealizado do conhecimento, da aprendizagem e do discurso”, mas também “como um sítio associado a perturbante e dissidente energia política” [“The university as an idealized site of knowledge, learning, and discourse [...]. The other (perhaps equally nostalgic) notion is the campus as a site associated with upheaval, political energy, and dissident”] (Davenport 2008, 192).

olhando diretamente para a câmara e para o espetador. Todavia, existe um outro elemento que interrompe este decorrer horizontal de objetos estáticos: as luzes dos carros da polícia. Como afirma a própria artista: “a imagem desperta-se momentaneamente com a mudança da luz, que gera um transitório efeito cinemático” (Davenport 2008, 193, TA). O espetador assiste, portanto, a um “reavivar” momentâneo da imagem, através de um movimento súbito e rítmico, embora não seja uma presença constante neste deslizamento entre imagens.

A combinação da imagem fotográfica com o movimento horizontal insere-se, assim, na esfera dialética das temporalidades dos *media* foto e cinematográfico. Nesta perspetiva, sugere Davenport (2008, 193) que “a temporalidade da composição digital permanece ambígua e peripatética: não evoca o «presente» cinemático mais do que relembra o «passado» fotográfico (qual passado fotográfico?). É a temporalidade que é sempre congestionada e distorcida”<sup>153</sup>. A articulação temporal descrita pela artista manifesta-se também na ação circular e repetitiva do vídeo. Existe, com efeito, nesta conjunção operada por Davenport uma lembrança de uma posição intersticial presente já no começo do século XX, nomeadamente nalgumas experiências dos irmãos Lumière com o dispositivo chamado Fotorama. Este constituía-se como uma sala de grandes dimensões, apresentado pela primeira vez na Exposição Universal de Paris, em 1900<sup>154</sup>, e que, entre 1902 e 1903, foi instalado num auditório construído de propósito, mas sucessivamente abandonado pelos custos excessivos (Bellour 2008, 273). A estrutura era composta por uma sala, onde um painel circular de seis metros de altura funcionava como ecrã. O espetador sentava-se no centro deste espaço e observava as imagens projetadas por um particular dispositivo rotativo, formado por doze lentes, que proporcionava um deslizamento horizontal dessas imagens. Ainda que o sujeito e a estrutura das peças sejam bastante diferentes, é evidente que podemos encontrar no trabalho de Davenport uma hibridação da imagem já explorada pelos irmãos Lumière. E

---

<sup>153</sup> [“the temporality of the digital composite remains ambiguous and peripatetic: it does not evoke a cinematic «present» any more than it conjures a photographic «past» (which photographic past?). It is temporality which is always congested and distorted”.]

<sup>154</sup> O Fotorama, como a denominação aponta, junta a imagem fotográfica à estrutura do Panorama, realizado desde o final do século XVIII, ou seja, um ambiente circular com grandes telas pintadas. Curiosamente, entre os vários aperfeiçoamentos deste último ambiente, na Exposição Universal de Paris, de 1900, foram apresentados também o Mareorama de Hugo d’Alesi, uma estrutura que repropunha a experiência de uma viagem de um navio, e o Cineorama de Raoul Grimoin-Sanson que, por sua vez, proporcionava a perceção da deslocação por balão aerostático (Uricchio 2011, 230–32).



Figura 12. Nancy Davenport, *Weekend Campus*, de 2004, fotograma do vídeo, DVD.



Figura 13. Christian Marclay, *The clock*, de 2010, fotogramas do vídeo a cores, com som, 24 horas.

nesta perspetiva, como afirma Bellour (2008, 273), a peça da artista parece repropor, no cruzamento entre “fotografias manipuladas” e movimento cinemático, “a visão de um deambulante” do Fotorama, isto é, “ao mesmo tempo como uma situação intermédia, física e psíquica, entre estas ficções demasiado puras que eram fotografia e cinema”<sup>155</sup>.

As obras de Claerbout e Davenport proporcionam, assim, uma reflexão sobre a fixidez e o movimento, numa dinâmica que mistura as características fotográficas e cinematográficas repensando a temporalidade que o espetador experiencia. Neste contexto, é possível encontrar outra operação que, conquanto se insira nesta dialética entre imagem imóvel e em movimento, se distancia pela abordagem e pelo material utilizado: a obra *The clock*, de 2010, de Christian Marclay (Figura 13). De facto, os dois artistas citados partem da imagem fixa ou, pelo menos, intervêm sobre a fotografia para criar as suas próprias peças híbridas, ao passo que a obra de Marclay não utiliza fotografias ou *freeze frame*, sendo composta exclusivamente por imagens em movimento. A relação com a imagem fixa, portanto, não é vinculada à apresentação direta das suas características ora como objeto-fotografia, com a sua materialidade, ora como imagem parada no fluxo temporal, mas antes destaca-se pelo resultado final. *The clock* é uma peça de duração de vinte e quatro horas, composta apenas por sequências retiradas de filmes e programas televisivos, de material produzido a partir da segunda metade do século XX. O processo de apropriação e manipulação de material já existente não é, contudo, exclusivo desta obra de Marclay, sendo que outros artistas anteriores tinham já desenvolvido projetos cinematográficos seguindo esta metodologia<sup>156</sup>.

As sequências escolhidas pelo artista têm uma característica em comum: como indicia o título, contêm um relógio. Desta forma, as várias imagens em movimento apresentam uma porção específica de tempo, com horas e minutos, que Marclay sequenciou por forma a recriar a duração de um dia completo. A interpretação crítica desta operação aponta, assim, para um trabalho com e sobre o tempo, entendido como *media*. Ao analisar *The clock*, Krauss (2011, 213, TA) refere a “sincronicidade pura” desta peça onde a construção de uma experiência diária se associa a escolha do artista

---

<sup>155</sup> [“the Photorama proposed, between the *dispositifs* of manipulated photographs and projected cinema, what might be called a stroller’s vision, at the same time as an intermediary situation, physical and psychic, between these too-pure fictions that were photography and cinema”].

<sup>156</sup> Apenas a título exemplificativo, podemos citar no campo cinematográfico a obra *Verità incerta*, de 1964, de Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello e a mais conhecida operação de Godard intitulada *Historie(s) du Cinéma*, de 1988-1998.

de projetar a obra em sincronia com o decorrer do tempo real<sup>157</sup>. Dito por outras palavras, o tempo apresentado nas imagens é mostrado no momento da exposição alinhado com as horas dos nossos relógios. Como sublinha Terry Smith (2016, 32), a intenção desta obra é a de “criar uma *timepiece* no ecrã, em mudança contínua, em auto-exposição deslumbrante, mas, mesmo assim, funcional”<sup>158</sup>.

Desta forma, as sequências em movimento esvaziadas dos seus conteúdos assumem uma nova identidade quando são enquadradas no decorrer temporal. Porém, estes mesmos esvaziamentos e a redução gráfica de “apontar a” um determinado momento do tempo podem ser entendidos sob uma perspetiva fotográfica. As imagens em movimento escolhidas se, por um lado, nem sempre correspondem a um lapso temporal uniformizado – visto que em várias ocasiões se encontra mais do que uma sequência no mesmo minuto –, por outro, o decorrer do tempo, marcado pelos relógios que aparecem nas diversas imagens, unifica o sentido da operação. Todavia, o ato de restabelecer o significado de cada imagem aproxima esta operação ao fotográfico: não apenas no sentido de que cada micro-sequência perde a sua referência fictícia e/ou real, mas sobretudo porque a rapidez com a qual se passa de uma imagem para outra deixa o espetador consciente da operação à qual está a assistir. Significa isto que, nos seus isolamentos, estas imagens em movimento funcionam como fotografias. E aqui está a particularidade desta peça: embora seja constituída por sequências cinematográficas ou televisivas, estas, ao aparecerem, restituem momentos com uma duração tão ínfima que as podemos entender como instantes fotográficos.

Ainda que as operações descritas nesta secção sejam todas realizadas através da tecnologia digital, manifestam uma dicotomia que percorre desde o início a relação entre a fotografia e o cinema, nomeadamente no que concerne à confrontação entre fixidez e movimento, entre temporalidades diferentes. Se estas peças fundem as categorias dos dois *media* numa única operação híbrida, não só através da utilização do *freeze frame* ou de uma imagem fixa, mas também pela sequência de imagens em

---

<sup>157</sup> No ensaio “Cotemporality, intermediality: time and medium in contemporary art”, Smith critica a posição de Krauss, afirmando que o *medium* da peça de Marclay não é a “sincronicidade pura”, mas antes a “edição cinematográfica”: “ou seja, é um corte constante das temporalidades representadas de forma a deslocar-nos entre estados de consciência que são, em simultâneo, diversos e iguais” [“That is, it is a constant cutting of represented temporalities so as to shift us, between states of consciousness that are at once different and the same”] (T. Smith 2016, 33).

<sup>158</sup> [“that is, create an onscreen, constantly changing, dazzling self-displaying yet nonetheless working *timepiece*.”]

movimento, como refere Mah (2021, 133), no interstício destas imagens “procura-se intensificar a percepção através de uma experiência atenta e reflexiva da imagem”. Dito por outras palavras, ao se deparar com obras de difícil categorização, que explicitamente insistem nesta esfera de contaminação entre fotografia e cinema, o espectador tem que abandonar qualquer resistência na subdivisão destes *media*, para desvendar as articulações temporais que intervêm nestas operações artísticas.

### 3. A MATERIALIDADE DA FOTOGRAFIA OU A EXPANSÃO FÍSICA E ESPACIAL DO FOTOGRÁFICO

“As pessoas olham para as fotografias como se espreitassem o mundo exterior por uma janela. Enquanto, referindo-se a uma pintura tendem a dizer «Este é um quadro do Panteão em Roma pintado por ...», quando se referem a uma fotografia daquele monumento dizem «Este é o Panteão em Roma»” (Van Gelder e Westgeest 2011, 55)<sup>159</sup>. Com estas palavras Hilde Van Gelder e Helen Westgeest reconhecem que a primeira e (quase) exclusiva relação que o espetador cria com a imagem fotográfica se refere à sua característica de re-apresentação do real que, embora mediado pela câmara fotográfica, é considerado como direto e transparente. E, ainda, ter escolhido como analogia uma janela revela-se uma ligação cultural inscrita na tradição pictórica ocidental, visto que remete para a construção perspética elaborada no século XV, durante a Renascença italiana, por Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti. Com efeito, no seu conhecido tratado dedicado à pintura, *De pictura*, de 1435, Alberti (citado em Newhall 1984, 3, TA) escreve: “onde eu tenho que pintar escrevo um quadrângulo de ângulos retos tão grande quanto quero, que entendo ser uma janela aberta por onde observo o que aqui será pintado”. Se bem que a referência à janela possa ser interpretada na relação entre imagem pictórica e fotográfica, o nosso interesse foca-se na prevalência comum da fotografia como imagem bidimensional que restitui diretamente o mundo – apropriação que parece ser representada emblematicamente também pela primeira imagem de matriz fotográfica da qual temos testemunho: *Vista da janela em Le Gras*, de 1827, de Nicéphore Niepce.

Também Geoffrey Batchen (2000, 263, TA) utiliza a imagem da janela reforçando a interpretação comum da fotografia: “todos nós tendemos a olhar para a fotografia como se estivéssemos simplesmente a ver um mundo exterior através de uma janela bidimensional. Esta é quase uma necessidade percetiva”. Os três autores

---

<sup>159</sup> [“People look at photographs as if peeping through a window at the outside world. When referring to painting people tend to say, for instance «This is a painting of the Pantheon in Rome painted by...», but when referring to a photograph of that monument they say «This is the Pantheon in Rome»”.]



contemporâneos utilizam, com efeito, uma construção hipotética, através da utilização do imperfeito do conjuntivo, a indicar uma das possibilidades de interpretação, que, contudo, acrescenta Batchen, revela-se ser uma “necessidade percetiva”. A nossa perceção de frente à fotografia parece, assim, vinculada à sua característica *indexical* de re-apresentação do mundo, comportando o afastamento da imagem enquanto objeto. Neste sentido continua o autor: “para ver do que é a fotografia, temos primeiro que suprimir a nossa consciência do que é a fotografia [como objeto]. Consequentemente, também nas mais sofisticadas discussões, a fotografia em si – o real objeto a ser examinado – é com frequência deixada fora das análises” (Batchen 2000, 263)<sup>160</sup>. Pois, parece resultar predominante no “senso comum” a valorização da esfera da representação em detrimento da componente física e material desta imagem.

Estes comentários influenciaram algumas reflexões que, na primeira década do século XXI, se enquadram na perspetiva crítica, definida por Nicoletta Leonardi e Simone Natale, do *material turn*<sup>161</sup>. Com este termo identificam-se estudos que reconsideram a materialidade das imagens, não como mero objeto, mas através da análise de “câmaras, suportes, formas de apresentação, modos de distribuição etc. [que] foram largamente esquecidos” (Leonardi e Natale 2018, 3, TA). Estas ferramentas materiais e conceptuais movem-se num campo de investigação que envolve a imagem e a “motivação, função e valor social e financeiro da fotografia”, pois a reflexão crítica sobre a materialidade permite “um estudo das formas dos *media* que simultaneamente as localiza no reino imaterial de uma particular economia política e no mundo cruel da materialidade que acompanha os objetos reais, com atributos quer específicos quer genéricos” (Batchen e Gitelman 2018, 208–9)<sup>162</sup>. O interesse na fisicalidade da

---

<sup>160</sup> [“All of us tend to look at photographs as if we are simply gazing through a two-dimensional window onto some outside world. This is almost a perceptual necessity; in order to see what the photograph is of, we must first repress our consciousness of what the photograph is”.]

<sup>161</sup> Embora não constitua um movimento ou uma escola de pensamento, nesta definição podem ser incluídos vários autores que dedicaram estudos sobre as imagens fotográficas como objetos físicos. Entre os primeiros a ter considerado esta componente encontramos Batchen, que no seu artigo “Vernacular photographs”, de 2000 – e sucessivamente no livro *Each wild idea: writing, photography, history*, de 2002 – aprofunda este aspeto em relação à prática popular da imagem fotográfica em objetos como jóias, álbuns e outras decorações domésticas principalmente do século XIX. Outra importante referência para esta perspetiva crítica é a recolha de ensaio editado por Elizabeth Edwards e Janice Hart, intitulada *Photographs objects histories: on materiality of images*, de 2004.

<sup>162</sup> [“To describe the materiality of a photograph is to engage equally with that photograph’s motivation, function, and social and financial value. [...] Most importantly, it allows for a study of media forms that simultaneously locates them in the immaterial realm of a particular political economy and in the harsh world of materiality that attends actual objects, with attributes that are both specific and generic. All of this can only enrich our understanding and appreciation of all nineteenth-century media”.]

fotografia, na sua condição de objeto, parece também surgir em resposta à difusão digital da imagem e à consequente inscrição da fotografia analógica na dimensão de objeto histórico. Todavia, esta preocupação pela materialidade da imagem não pode ser entendida apenas em contraposição à imaterialidade do digital. Embora a crítica sublinhe o processo de “desmaterialização” consequente à introdução do digital – a imagem perdeu as componentes físicas e químicas da película e do material cartáceo para se tornar mero código binário<sup>163</sup> –, a fotografia parece manter uma materialidade própria. Como escreve Lucy Soutter (2013, 113): “quer seja visualizada numa página, sobre uma parede, por um ecrã ou noutra superfície, a fotografia nunca é apenas uma imagem – Ela assume sempre uma forma material específica”<sup>164</sup>. Esta especificidade da imagem digital não é (completamente) equiparável à da analógica, pois os dispositivos tecnológicos de visualização permitem outras práticas hápticas – é o caso do redimensionamento ou a navegação em todas as direções da imagem através de *touch screens*. Contudo, a par da difusão de telemóveis e computadores, no nosso quotidiano é ainda possível encontrar vestígios materiais das fotografias em papel: é suficiente lembrar, por exemplo, as fotografias tipo passe ou as imagens de família emolduradas. Esta dualidade entre uma materialidade de origem analógica e as novas vertentes das imagens digitais retorna também nas práticas artísticas contemporâneas, onde, como iremos ver, parece persistir uma resistência material face à posição crítica de desmaterialização. Neste sentido, como afirma Michel Poivert (2021, 256, TA), o surgimento de contra-tendências tecnológicas, numa dimensão de materialidade fotográfica compósita, “não é um sintoma de uma sobrevivência da fotografia predigital”, mas a manifestação da “experiência do sensível que as imagens ainda oferecem”.

No entanto, a nível artístico a materialidade fotográfica desvenda-se em operações escultóricas numa mescla na qual “fotografia e escultura se sobrepuseram, se

---

<sup>163</sup> Nos anos noventa, a perspetiva de desmaterialização do digital não era apenas associada ao desaparecimento físico do suporte em papel da fotografia, mas também apontava para a mudança de condição semiótico-linguística da imagem, isto é, a perda de indexicalidade – como temos reportado nas páginas anteriores. Esta posição é salientada por alguns autores, como, por exemplo, Fred Ritchin que, no seu livro *After photography*, de 2008, admite: “a questão para mim era menos se a imagem interpretou adequada e acuradamente a pessoa ou a cena representada, mas se de facto a pessoa ou a cena existiram mesmo” [“The question for me was not whether the image had adequately and accurately interpreted the person or the scene depicted but whether in fact the person or the scene had even existed”] (Ritchin 2008, 31).

<sup>164</sup> [“Whether viewed on a page, wall, screen or other surface, a photograph is never just an image – it always takes specific material form”].

entrelaçaram e se influenciaram amplamente desde a invenção da fotografia, há mais de cento e setenta e cinco anos. [...] [F]otografia e escultura são companheiras acolhedoras” (Morse 2016, 100)<sup>165</sup>. Nesta duradora convivência denotada por trocas e sugestões quer a nível visual quer espacial, estes dois *media* têm estabelecido uma relação que aparece fecunda e construtiva, diversamente “da disputa muito mais direta entre fotografia e pintura, [já que] o debate entre fotografia e escultura não envolve uma rivalidade real – de facto, existe um repertório rico de formas híbridas” (Bezzola 2010, 28, TA)<sup>166</sup>.

Esta relação fértil entre fotografia e escultura surgiu, assim, desde as primeiras imagens realizadas em meados do século XIX, quando os próprios “pais” da imagem fotográfica utilizavam a fotografia para retratar peças escultóricas. Como já sublinhámos, do ponto de vista técnico, a fraca fotossensibilidade dos materiais e os instrumentos rudimentares requeriam longos tempos de exposição. Em consequência, a escultura parecia ser um sujeito facilmente fotografável pela sua imobilidade. Entre as primeiras imagens consta a que Louis-Jacques-Mandé Daguerre realizou, em 1837: trata-se de uma representação que se insere na tradição pictórica de uma natureza morta, onde estão presentes, entre outros elementos, alguns moldes de gesso. Em julho de 1839, numa exposição em Paris, Hippolyte Bayard apresenta trinta imagens, entre as quais se incluem algumas de estátuas e decalques<sup>167</sup>. Também em *Pencil of nature*, de 1844, entre as vinte e quatro figuras que acompanham o texto, William Henry Fox

---

<sup>165</sup> [“Photography and sculpture have overlapped, intertwined, and influenced each other extensively since the invention of photography more than 175 years ago. [...] [P]hotography and sculpture are cozy bedfellows”.]

<sup>166</sup> É interessante notar como Charles Baudelaire no seu texto crítico sobre o “Salão de pintura e escultura” de 1846 – em específico no parágrafo intitulado “Pourquoi la sculpture est ennuyeuse” (“Porque é que a escultura é aborrecida”) – delineou uma implícita inferioridade da escultura em relação à pintura, dado que a primeira permitia uma infinidade de pontos de vista diferentes, enquanto a última correspondia ao entender e à visão singular do artista. Sob este assunto, como observa Tobia Bezzola (2010, 29), Baudelaire poderia ter pensado nas imagens fotográficas de sujeitos escultóricos para definir a separação entre pintura e escultura.

<sup>167</sup> Embora Talbot e Daguerre tivessem mostrado os seus trabalhos em público no mesmo ano de 1839 – respetivamente em janeiro e em julho –, Paul-Louis Roubert (2014, 33) reconhece no evento de Bayard a primeira exposição de imagens fotográficas por parte de um autor que se apresenta como fotógrafo, e não como inventor. Contudo, as fotografias deste autor foram expostas com um conjunto de obras antigas e recentes, principalmente de pintura, incluídas numa exposição que tinha o objetivo benéfico de ajudar as vítimas do terramoto ocorrido na ilha de Martinique das Antilhas francesas, no dia 11 de janeiro de 1839. O evento decorreu na Rue des Jeûneurs, 16, em Paris, de 14 de julho a 31 de agosto.

Talbot insere duas do “Busto de Pátroclo”<sup>168</sup> e uma de “O monumento de Mártires”, de Oxford. Este autor associa, ainda, à imagem da escultura de Pátroclo uma elucubração onde é ressaltado um questionamento das possibilidades reprodutivas da fotografia:

Desde o primeiro momento, a estátua pode ser colocada em qualquer posição em relação ao sol, até diretamente oposta a este, ou de qualquer ângulo: a iluminação direta ou oblíqua causa, obviamente, uma imensa diferença nos efeitos [...]. [T]orna-se evidente como um muito amplo número de efeitos pode ser obtido com uma única cópia de uma escultura. (Talbot 2010, 24)<sup>169</sup>

Ainda que os elementos escultóricos se encontrem nas primeiras imagens devido à sua característica de imobilidade<sup>170</sup>, o fotógrafo salienta outros aspetos da relação fecunda entre fotografia e escultura: a infinitude de atmosferas e impressões que podem ser recriadas pela fotografia. Estes aspetos parecem, assim, distanciar a representação da mera tomada documentária e objetiva. Convencionalmente, como escreve Alex Potts (1998, 181, TA), quando o espetador entra em contacto com uma fotografia de uma escultura raramente observa uma “imagem direta” de como o artista da obra escultórica “desejava que a peça fosse vista”. Nesta perspetiva, Potts define três dimensões que influenciam a fotografia: em primeiro lugar, fotógrafo e artista costumam ser, na maioria dos casos, duas pessoas diferentes; depois, a imagem fotográfica cumpre convenções imagéticas que pertencem à sua própria área; e por fim, a fotografia é influenciada por outros agentes do contexto artístico e/ou expositivo, sejam estes um galerista, um crítico ou um editor.

Nos primeiros anos da invenção da fotografia, a sua relação com a escultura parece, portanto, definir-se por uma vertente mais propriamente visual, isto é, de redução bidimensional de objetos tridimensionais operada pela imagem fotográfica. Contudo, como observa Tobia Bezzola (2010, 28–29, TA), a fotografia intervém a nível mais profundo sobre a escultura, dado que “modificou e expandiu o domínio do escultural”. Se nesta primeira fase os dois *media* se influenciam no que diz respeito à

---

<sup>168</sup> Na verdade, como observa Batchen (2010, 23, TA), estas duas imagens pertencem a uma série realizada por Talbot sobre o *Busto de Pátroclo* composta por cinquenta e cinco fotografias ainda existentes, sendo que “provavelmente fez muitas mais que não sobreviveram”.

<sup>169</sup> [“Since in the first place, a statue may be placed in any position with regard to the sun, either directly opposite to it, or at any angle: the directness or obliquity of the illumination causing of course an immense difference in the effect. [...] [I]t becomes evident how very great a number of different effects may be obtained from a single specimen of sculpture”].

<sup>170</sup> Neste sentido, não são apenas as esculturas, mas também outros objetos imóveis que retornam nestas primeiras imagens. A tal propósito, Batchen reporta a frase de Hippolyte Gaucheraud (citado em Batchen 2002a, 118, TA), publicada na *Gazette de France*, no dia 6 de janeiro de 1839: “natureza inanimada e arquitetura são o triunfo do aparelho [fotográfico]”.

dimensão da re-apresentação, de “*expandir os escopos e conceitos dela [da escultura] através de meios fotográficos*” (Bezzola 2010, 28)<sup>171</sup>, surgem caminhos que vão para além da mera apresentação imagética da escultura, no sentido de, também, expandir a fotografia através de elementos escultóricos. À dimensão puramente visual acosta-se a tentativa de manipular a bidimensionalidade fotográfica por meio da escultura: desta maneira diversos autores interessaram-se pela transmutação dimensional. No ensaio “Exploring Stereo images: a changing awareness of space in the fine arts”, de 1971, Harold Layer identifica três métodos que, embora se afigurem ainda vinculados à representação, permitem designar outros âmbitos: o *rilievo*, a *light sculpture* e a *photo-stéréo-synthèse*.

O primeiro processo, mais conhecido como foto-incisão, foi criado por Talbot, em 1852. É uma técnica fotomecânica que permite obter uma incisão com relevo para criar múltiplas cópias a partir de uma imagem individual. Talbot experimentou pôr uma camada de goma arábica e dicromato de potássio sobre uma capa de zinco ou de cobre; exposto à projeção de uma imagem fotográfica, o material fotossensível tornava-se indissolúvel, criando relevos de leve espessura nas chapas. O segundo método citado por Layer, foi inventado por François Willème em 1859 e introduzido em Inglaterra por Antonine François Jean Claudet. A *light sculpture* é a transmutação em escultura de um sujeito apresentado em imagens fotográficas. Este processo era composto por dois momentos diferentes. Em primeiro lugar, captava-se a imagem fotográfica de um sujeito num ambiente formado por uma parede circular onde eram colocadas vinte e quatro câmaras equidistantes entre si; o sujeito posicionava-se no centro da sala e, em simultâneo, as câmaras tiravam uma imagem dele (Figura 14). Num segundo momento, a partir dos negativos obtinham-se vinte e quatro transparências que eram projetadas sobre um vidro fosco. Do outro lado deste ecrã, um operador utilizava um pantógrafo para traçar as silhuetas da imagem projetada e, em simultâneo, uma faca, posicionada noutra extremidade do pantógrafo, cortava um bloco de argila (Figura 15). A operação era repetida para todas as vinte e quatro imagens, obtendo-se finalmente uma escultura tridimensional provinda das fotografias do sujeito. O terceiro processo, a *photo-stéréo-synthèse*, foi inventado por Louis Lumière, na década vinte do século passado. Embora se encontre uma primeira experiência em 1903, chamada *anaglyph* – que consistiu

---

<sup>171</sup> [“A more important phenomenon for art history, however, is to go beyond merely depicting sculpture to expand its scope and concept by photographic means”.]

numa projeção estereoscópica do filme *L'arrivée d'un train* e foi apresentada na Exposição de Paris do mesmo ano –, o processo tornou-se público apenas em 1920, através do ensaio “Représentation photographique d'un solide dans l'espace. Photo-stéréo-synthèse”, por obra do próprio Louis Lumière. Esta técnica utilizava uma câmara, projetada pelo autor, que tirava imagens em sequência rápida com leve e gradual diferença de profundidade de campo. Através dos negativos eram obtidas imagens sobre vidro transparente (Figura 16) que, uma vez sobrepostas, restituíam uma imagem volumétrica, parecida com um holograma.

Estes três processos desdobram a dimensão puramente visual da fotografia na sua transmutação tridimensional. Esta retoma arqueológica das primeiras experiências permite, por um lado, desvendar a consideração de que – como também sublinha Helene Bocard (2008, 1497, TA) em referência à *light sculpture* – não estamos perante “invenç[ões] sem futuro”, uma vez que parecem ser antecessoras do contemporâneo cinema 3D ou das impressões laser tridimensionais, definindo-se, ainda, uma dialética entre visão e materialidade que preludia a profícua relação posterior entre fotografia e escultura.

Nas páginas seguintes vamos tomar em consideração as trocas e influências entre imagens fotográficas e prática escultórica, não apenas de uma perspetiva ótico-visual, mas também de uma dimensão material e espacial na relação com o espetador. Embora, os exemplos acima apresentados se refiram à segunda metade do século XIX, a intenção é a de delinear como as características do fotográfico se desdobram em operações de matriz escultórica a partir de obras dos anos sessenta do século passado<sup>172</sup>, altura em que vários artistas começaram a dedicar uma maior atenção à dimensão espacial, quebrando com as diretrizes convencionais da imagem fotográfica.

---

<sup>172</sup> Existem outros exemplos de materialidade fotográfica, especificamente na produção das vanguardas de início do século XX, como nos trabalhos de fotocolagem de Raoul Hausmann e Hannah Hoch ou nas obras de Marcel Duchamp, nomeadamente, como observa Mah (2021, 108), na *Boîte-en-valise*, de 1935-1941, onde as “fotografias surgem como representações, mas também como coisas físicas, objetos singulares e independentes que, tal como as pequenas réplicas e reproduções de pinturas e desenhos que integram esta pequena caixa monográfica, podem ser dispostas espacialmente em diferentes esquemas de apresentação”.

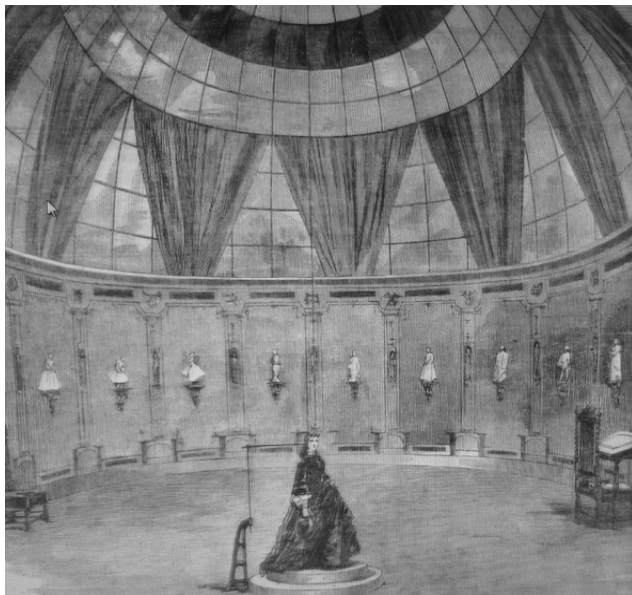


Figura 14. E. Morin [?], Estúdio de François Willème (de *Le Monde illustré*, de 31 de dezembro de 1864), gravura.



Figura 15. N. Lambert e H. Massieu, Estúdio de modelagem de Willème (de Gautier, *Photosculpture*, Paris, 1864), gravura.

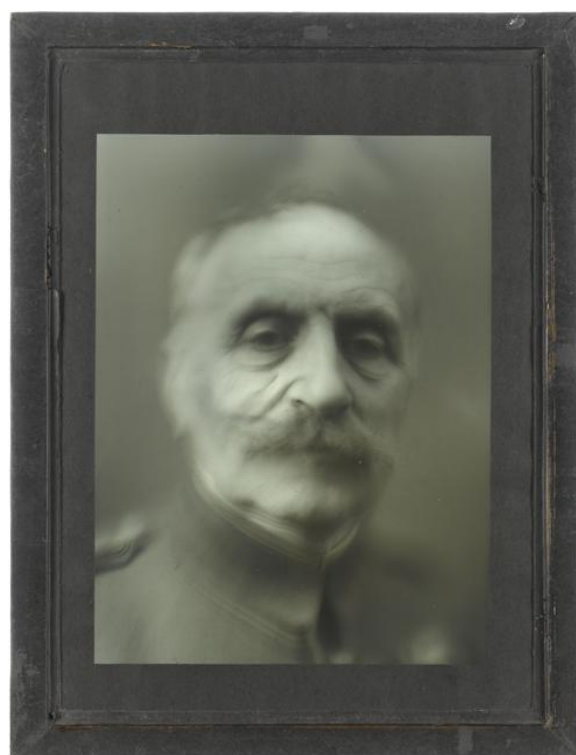


Figura 16. Louis Lumière, *Le maréchal Foch*, década de 1920, imagens positivas sobre vidros, 41 x 31 cm.

Nesta senda, em 1979, Rosalind Krauss publica o seu conhecido ensaio “Sculpture in the expanded field”. Este texto parte de um comentário, não tanto sobre a prática escultórica em si, quanto sobre a produção crítica, já que a autora delineia uma perspectiva analítica que se afasta de “construções da crítica historicista de elaboradas árvores genealógicas” (Krauss 1979, 44, TA). Com efeito, a intenção de Krauss é a de considerar a diversificação das operações escultóricas dos anos sessenta e setenta que desestabiliza a tradicional etiqueta de escultura: “sabemos que se trata de uma categoria historicamente limitada e não universal. [...] A escultura tem uma sua própria lógica interna, um conjunto de regras que, se bem que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias dispostas a uma grande transformação” (Krauss 1979, 33)<sup>173</sup>. Desta forma, a autora destaca obras de artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt e Bruce Nauman, entre outros, não as enquadrando numa reflexão sobre o *medium* escultura num sentido restrito, mas antes por considerar que proporcionam uma expansão da prática, abrangendo outros domínios – o da paisagem e da arquitetura<sup>174</sup> – e também a utilização de uma pluralidade e disparidade de materiais.

Sob esta “condição de objeto polimorfo”, como a define Roxana Marcoci (2010a, 168, TA), um papel importante é reconhecido à fotografia, por duas perspectivas diferentes: uma expansão de vertente conceptual e uma de documentação e atestação. No que concerne ao primeiro aspeto, as obras realizadas no campo expandido escultórico apresentam aspetos provindos do fotográfico, como Krauss já evidenciara em outro ensaio, acima mencionado, “Notes on the index: seventies art in America”, de 1977. Nesta ótica, no texto crítico sobre a escultura, a historiadora norte americana reporta a ligação conceptual de alguns destes autores com a fotografia, admitindo que podemos encontrar um enfoque “na experiência fotográfica do traço” (Krauss 1979, 41, TA) em operações como as de *Land Art* de Richard Long e Hamish Fulton ou nos corredores de vídeos de Nauman. Entre a escultura e a fotografia instaura-se, portanto, um vínculo a nível mais conceptual, sendo que as operações dos anos sessenta e setenta

---

<sup>173</sup> [“And one of the things we know is that it is a historically bounded category and not a universal one. As is true of any other convention, sculpture has its own internal logic, its own set of rules, which, though they can be applied to a variety of situations, are not themselves open to very much change”.]

<sup>174</sup> Estes campos são reelaborados pela autora através de um sistema lógico de matriz estruturalista que consiste na contraposição de diferentes âmbitos e das suas próprias negações. Krauss demonstra, assim, uma ultrapassagem na reflexão sobre a prática escultórica dos anos sessenta e setenta, distanciando-se de um determinismo modernista provindo do trabalho crítico de Clement Greenberg e instituindo uma análise que entrelaça diversos campos artísticos e de conhecimento (Krauss 1979, 36–38).



analisadas por Krauss desenvolveram características fotográficas enquanto “objeto teórico”<sup>175</sup>.

Além deste aspeto, a imagem fotográfica torna-se também um importante instrumento para documentar e atestar operações temporárias quer escultóricas quer *happenings* e performance daquela época. Pela sua natureza efémera, estas peças podem apenas continuar a existir através da testemunha visual da fotografia ou de suportes fílmicos e vídeos. A atestação também caracteriza as imagens de certas peças escultóricas e ambientais que, embora tenham uma duração mais comprida no tempo, não são facilmente acessíveis, como é o caso da *Spiral jetty*, de 1970, de Smithson. Contudo, a receção artística reconhece que não é só neste sentido de registo que a imagem fotográfica se relaciona com operações de duração determinada e realização contingente, sendo que muitas vezes artistas como Nauman, Gilbert & George ou Ana Mendieta “consideram a fotografia como parte integral do conceito de performance ao invés do resultado [visual] daquela” (Marcoci 2010b, 18)<sup>176</sup>.

Partindo, portanto, deste contexto de expansão escultórica que inclui elementos fotográficos, vamos considerar operações desde os anos sessenta onde a materialidade da fotografia adquire um papel importante dentro da peça e que está reelaborada implícita e explicitamente em relação à experiência do espetador.

### 3.1 Arte Conceptual: abalar o primado da representação

A partir do final dos anos sessenta, como ressalta Batchen (2003, 179, TA), “a maior influência sobre os artistas fotógrafos deste período foi o movimento da Arte

---

<sup>175</sup> Embora em “Sculpture in the expanded field” Krauss não se debruce de forma detalhada sobre a característica fotográfica do traço, nas operações de matriz escultórica das décadas de sessenta e setenta em “Notes on the index: seventies art in America”, como observa George Baker (2005, 121–22), a autora aprofunda aspetos ligados à fotografia, nomeadamente: “a submissão de objetos artísticos à lógica fotográfica da cópia, a relutância em relação à conceção normativa da autoridade e do estilo, o enraizamento nas formações culturais massificadas, a obstinada referencialidade e a consequente perfuração da autonomia estética” [“the submission of artistic objects to photography’s logic of the copy, its recalcitrance to normative conceptions of authorship and style, its embeddedness within mass-cultural formations, its stubborn referentiality and consequent puncturing of aesthetic autonomy”].

<sup>176</sup> [“These artists consider photography integral to the conception of the performance rather than a result of it”]. Nesta perspetiva, no ensaio “«Marks the indifference»: aspects of photography in, or as, Conceptual art”, Jeff Wall (2003, 36, TA) aponta que Richard Long predeterminava a utilização da fotografia como testemunha dos eventos, já que “Long não fotografa eventos no processo da sua decorrência, mas encena um evento para o benefício de uma visão fotográfica preconcebida”.

Conceptual”. Existe, com efeito, na segunda metade do século XX uma ligação ambivalente entre a imagem fotográfica e a Arte conceptual, onde vários autores, ainda que utilizem a fotografia, não se etiquetam como fotógrafos, mas “identificavam-se a si próprios principalmente como escultores ou pintores” (Batchen 2003, 177, TA).

A ambivalência desta relação define-se quando entendemos as principais diretrizes do movimento da Arte Conceptual, que começou a ser desenvolvido a partir de 1966<sup>177</sup>. Um dos primeiros elementos que a compõem é o enfoque sobre a ideia e a linguagem, em detrimento do objeto. Posição demarcada por um dos principais artistas, Joseph Kosuth, que, no seu ensaio “Art after philosophy”, de 1969, especifica entender a peça de Arte Conceptual como “*Art as idea as idea*” (Kosuth 1991, 30), ou seja, a prática artística revela-se como um processo investigativo sobre os próprios fundamentos enquanto arte. Este movimento apresenta-se, portanto, como uma reflexão sobre o valor e o significado da arte, como um trabalho autorreferencial, que não remete para outra dimensão imagética – uma crítica que também já fora desenvolvida pela produção coeva de artistas minimalistas<sup>178</sup>, os quais partilham algumas bases teóricas com as operações conceptuais<sup>179</sup>. Os artistas conceptuais do final dos anos sessenta, com efeito, estão mais interessados na ideia, e não na sua execução como modelo objetual, como refere ainda Kosuth no ensaio “Statments”, de 1967: “Tudo o que eu faço são modelos. As verdadeiras obras de arte são as ideias. Diversamente dos «ideais»

---

<sup>177</sup> Benjamin H. D. Buchloh (1990, 109) e Heather Diack (2020, 34) apontam para a exposição *Working Drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art* de Mel Bochner, que decorreu na School of the Visual Arts de New York, entre 2 e 23 de dezembro de 1966, como o primeiro momento no qual emergiu a Arte Conceptual. No entanto, para Peter Wollen (2004, 17) foi a exposição *Normal Art*, patente no Museum of Normal Art de New York, fundado por Kosuth e Christine Kozlov na Lannis Gallery, de 12 de novembro a 3 de dezembro de 1967, o primeiro evento público a apresentar obras de artistas conceptuais, em conjunto com as de minimalistas e autores da *Land Art*. Ainda que estas datas iniciais possam diferir, é, contudo, no ano de 1969 que “o movimento descolou” definitivamente com várias exposições e ensaios críticos (Wollen 2004, 17, TA).

<sup>178</sup> Sob a etiqueta “minimalismo” incluem-se artistas como Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Frank Stella ou Carl Andre que, a partir de 1966, embora não se reunissem num “movimento, [n]uma escola ou [n]um estilo” (Judd 1975, 181, TA), estavam a desvalorizar a autonomia da peça artística em si, quer pictórica quer escultórica, vinculando as operações à percepção especial do espetador que, como sublinha Daniel Marzona (2004, 11), devia abandonar “o ato de contemplação silenciosa”, para “perceber ativamente a obra que estava a partilhar o espaço dele, refletir sobre o processo desta percepção, carregando-o de significado” [“Minimal Art [...] changed the role of the beholder, who was no longer required, in an act of silent contemplation, to reflect on the unchanging significance of the work of art hanging or standing in front of him, but rather to actively perceive the work which was sharing his space, to reflect on the process of this perception, thereby charging it with significance”].

<sup>179</sup> No seu ensaio “Global Conceptualism and North American Conceptual Art”, de 1999, Wollen reflete sobre as relações entre o Minimalismo e a Arte Conceptual indicando que ambos desafiam os limites canónicos entre pintura e escultura, adotam metodologias de trabalho similares como a serialidade e a modularidade, e concebem a obra de arte como “simplesmente a realização de uma ideia inicial” (Wollen 2004, 21, TA).

os modelos são uma aproximação visual de um particular objeto de arte no qual estou a pensar. Não interessa quem fez mesmo o modelo, nem onde estão guardados os modelos” (Kosuth citado em Wollen 2004, 22)<sup>180</sup>.

Através destes breves apontamentos sobre as características da Arte Conceptual podemos perceber que a posição da fotografia é ambígua, chegando a ser até paradoxal, como afirma John Roberts (1997, 9): “com a fotografia chegamos a um tom dos paradoxos da Arte Conceptual. A Arte Conceptual Linguística ou Analítica era em grande parte um ataque ao primado do visual, mas a maioria das formas que se enquadram sob o título de Arte Conceptual eram fotográficas, mesmo a Arte Conceptual Analítica era mediada pela reprodução fotográfica”. Os adjetivos “analítico” e “linguístico” referem-se a uma corrente conceptual definida como “mais pura” por Kosuth (1991, 25), em que a peça era vista como um trabalho teórico autorreflexivo, que coexistia com uma vertente mais inclusiva, como a desenvolvida pelo artista Sol LeWitt, e as peças de “conceptual-type art”, representadas através de operações de Land Art, Body Art e Narrative Art (Foote 1976, 46). Em ambos os casos, as operações artísticas eram entendidas como “arte como ideia”, na tentativa de “retirar-se dos valores artesanais e eliminar a forma visível significativa” (Soutter 2016b, 72, TA)<sup>181</sup>. Significa isto que, a representação não é o enfoque dos conceptualistas – aliás a linha analítica e linguística descarta qualquer ênfase sobre a materialidade da peça conceptual – mas antes através destas operações parecem criticar a mesma dimensão visual do objeto artístico.

Neste contexto, a utilização da imagem fotográfica revela-se problemática, já que a “fotografia não pode encontrar alternativas à representação, como poderiam fazer as outras artes” (Wall 2003, 32, TA). Embora a característica de re-apresentação do real por parte da fotografia incomode os ditames conceptuais, a sua larga utilização demonstra que a imagem fotográfica não foi utilizada como objeto artístico, mas antes que os artistas conceptuais “empregaram uma estratégia de curto prazo de tratar a

---

<sup>180</sup> [“All I make are models. The actual works of art are ideas. Rather than «ideals» the models are a visual approximation of a particular art object I have in mind. It does not matter who actually makes the model, nor where the models end up”.]

<sup>181</sup> Como sugere Soutter no seu ensaio “The photographic idea: reconsidering conceptual photography”, de 1999, estes aspetos estão ligados também à crítica de Lucy Lippard que, no ensaio introdutivo ao livro *Six years: the dematerialization of the art object from 1966-72*, de 1973, indica como naquelas décadas quer nas operações conceptuais “puras” de “arte como ideia” quer em operações de origem conceptual, “arte como ação”, promoviam uma desmaterialização da obra sublinhando a convicção de Lippard “que uma «des-ênfase sobre o aspeto material» é a chave do projeto conceptual” (Soutter 1999, 8, TA).

fotografia como *medium* não-artístico entre vários para desafiar as estéticas das belas artes” (Soutter 2016b, 71). A fotografia é, assim, esvaziada da sua característica principal no que diz respeito ao visual e é apresentada ao espectador como um elemento de referência de uma ideia, como escreve LeWitt no seu texto “Paragraphs on Conceptual Art”, de 1967: “as ideias podem ser expressas também com números, fotografias, palavras ou da forma que o artista escolher, dado que a forma não é importante” (LeWitt 1999, 15, TA).

Este esvaziamento do conteúdo visual da imagem fotográfica encontra-se principalmente na produção de artistas dos Estados Unidos da América, definidos por Nancy Foote (1976, 46) como “anti-fotógrafos” [“anti-photographers”]. Os artistas americanos empreenderam uma prática fotográfica que se denotou ser uma crítica à imagem modernista, à sua qualidade de unicidade e aos “valores formais abstratos [que] eram, como na pintura, prioridade absoluta, influenciando fortemente a escolha do sujeito por parte do fotógrafo, bem como as táticas compositivas” (Foote 1976, 46)<sup>182</sup>. E, é nesta perspetiva que Jeff Wall aponta o trabalho da fotografia conceptual como um pôr em causa os critérios estéticos da fotografia pós-pictorialista e da fotorreportagem. No seu ensaio “Marks of indifference”, de 1995, o autor afirma que a produção fotográfica conceptualista dos anos sessenta e setenta era elaborada através de duas práticas: por um lado, apropriou-se de um discurso documentalista, eliminando as referências pictóricas – quer através da performance, como nas obras de Long e Nauman, quer na construção dialética entre imagem e texto, nas peças de Dan Graham, Douglas Huebler e Smithson –; e, por outro, aproximou-se de uma dinâmica amadora da fotografia, como é possível encontrar na prática de Ed Ruscha. Neste sentido, o papel da imagem fotográfica tinha sido atacado e destituído através de um “repensamento [sobre] a representação fotográfica e como as fotografias geravam significado” (Statzer 2015, 74, TA)

Contudo, a posição delineada por Wall parece incluir a produção fotográfica conceptualista sob a dimensão modernista do *medium*, quando afirma que “a fotografia se realizou decisivamente como arte modernista nos experimentos dos anos sessenta e

---

<sup>182</sup> [“Much was made of the importance of the unique photographic print. Abstract formal values were, as in painting, given high priority, heavily influencing the photographer’s choice of subject, as well as his compositional tactics”]. É sobretudo nos Estados Unidos de América que encontramos uma aproximação conceptual anti-pictórica e anti-modernista, já que, como sublinha Stefan Gronert (2003, 92, TA), na Europa os artistas conceptuais que utilizavam a fotografias não estavam interessados em “criticar a pintura”, mas antes em criar uma “reflexão sobre a fotografia como *medium*”.

setenta” (Wall 2003, 32, TA). Dito por outras palavras, para este autor as operações conceptualistas inserem-se dentro de um entendimento normativo: apesar de se declararem como autocríticas, as peças fotográficas conceptuais parecem manter-se na dimensão da representação pelas suas características referenciais de indexicalidade. Todavia, o *medium* fotográfico na sua ambivalente relação com a Arte Conceptual pressupõe, ao invés, o seu contrário, como salienta Roberts (1997, 9, TA): “a fotografia foi o meio através do qual a Arte Conceptual realizou a sua saída do sistema modernista como prática”. O que surge como pertinente nas operações conceptuais que utilizam a fotografia é, portanto, uma dimensão que ultrapassa a mera representação visual, questionando as possibilidades da imagem numa expansão que revela também a sua materialidade. Neste sentido, tome-se como exemplo a série *Inert gas series*, de 1969, de Robert Barry. As imagens destas peças representam a paisagem desértica californiana onde foram libertados gases incolores e sem odores como o hélio, o hidrogénio, o néon, etc.. A câmara fotográfica registou, então, o momento no qual o gás é libertado e se dispersa no ar, porém não conseguimos identificar o evento, já que a invisibilidade destes gases não é registada pelo suporte fotográfico. A imagem como testemunha do um evento revela-se na dicotomia entre ato performativo e a sua representação que transfere o discurso estético sobre aspetos da indexicalidade que parecem fundamentais para a fotografia em si. Ao mesmo tempo, manifesta-se como uma crítica ao visual que se torna elemento estruturante da peça: “não obstante a pretensa dominante de entender um projeto como o de Barry como definitivamente desmaterializado”, escreve Heather Diack (2020, 13), “o artista subverte habilmente este mal-entendido através dos meios da fotografia enfaticamente visuais e certamente materiais”<sup>183</sup>.

Nesta perspetiva, podemos encontrar na utilização da imagem fotográfica por parte dos alguns artistas conceptuais também uma dimensão material, mesmo na sua vertente mais analítica que crítica qualquer interesse sobre a peça como objeto final. Com efeito, as já citadas reflexões de Kosuth e a sua prática de “arte pela arte” afastam qualquer intencionalidade sobre a materialidade da peça, a qual deve ser entendida apenas como um expediente para transmitir a ideia do artista. Tome-se como exemplo a obra *One and three chairs*, de 1965. A peça é constituída por três partes: uma cadeira,

---

<sup>183</sup> [“Moreover, despite the dominant claim to understand a project such as Barry’s as definitively dematerialized, the artist cleverly subverts this misunderstanding through the emphatically visual and admittedly material means of photography”.]

uma definição, retirada do dicionário, em fotocópia a preto e branco da palavra “cadeira” e uma fotografia do próprio objeto, também a preto e branco (Figura 17). Percebemos que nesta operação a fotografia é apenas uma das partes constitutivas do modelo que remete para uma ideia de carácter linguístico e tautológico como afirma o próprio Kosuth (1991, 20):

As obras de arte são proposições analíticas. Quer isto dizer que, se vistas dentro do seu contexto – como arte –, não fornecem nenhuma informação sobre qualquer facto. Uma obra de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação da intenção do artista: ele está a dizer que uma particular obra de arte *é* arte, implicando assim que é uma *definição* da arte. Portanto, a arte é verdadeira *a priori*.<sup>184</sup>

Focamos a nossa atenção sobre as questões linguísticas que se referem, quer no excerto quer na obra acima reportada, à fotografia. Uma complicada rede de referências linguísticas envolve a peça de Kosuth, numa reflexão que entrelaça o visual e o verbal e a apresentação do real e a sua representação. Esta dialética linguístico-analítica manifesta-se de uma forma mais complexa quando o elemento principal da operação já não é uma cadeira, mas uma fotografia, como no caso de *One and three photographs*, de 1966 (Figura 18). Esta última peça é composta por duas imagens fotográficas idênticas e a fotocópia do significado do termo “fotografia” – e que até podemos considerar também como um terceiro objeto fotográfico. Se na primeira operação a imagem se inseria apenas como instrumento para acionar a reflexão dialética, onde parece surgir uma possível “abstração de carácter universal” que combinava “diversas tipologias de representação, concreta e mental” (Zanot 2014, 219, TA), a ausência do real na segunda peça, fecha a operação num curto-circuito onde ambas as imagens fotográficas se tornam imagem de uma imagem do real. Com efeito, nota Marra (1999, 194, TA) que o mecanismo de reflexão entre real e representação “encrava-se logo, porque, ainda que muito banalmente, nos perguntamos qual das duas imagens é objeto e qual é signo”. Em *One and three chairs* a fotografia intervinha apenas como um elemento entre outros a desencadear uma reflexão. No entanto, na segunda peça de Kosuth, a fotografia torna-se o centro da reflexão, não apenas porque é escolhida como pretexto para a operação, mas também porque se cria um curto-circuito percetivo que

---

<sup>184</sup> [“Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context – as art – they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist’s intention, that is he is saying that a particular work of art *is* art, which means, is a *definition* of art. Thus, that it is art is true *a priori*”].]



Figura 17. Joseph Kosuth, *One and three chairs*, de 1965, cadeira de 82 x 37.8 x 53 cm, fotografia de 91.5 x 61.1 cm e painel com texto fotocopiado 61 x 76.2 cm.



Figura 18. Joseph Kosuth, *One and three photographs*, de 1966, duas fotografias de 43 x 64 cm e painel com texto fotocopiado de 61 x 76 cm.

mistura o real e a sua imagem, bem como a representação fotográfica e a materialidade do objeto-fotografia.

Se bem que a materialidade não seja considerada por Kosuth, este aspeto pode ser encontrado em outros artistas conceptuais. Consideremos, por exemplo, a obra de Victor Burgin intitulada *Photopath*, de 1967-1969, que foi exposta em *When attitudes become form: Works—Concepts—Processes— Situations— Information*, no Institute of Contemporary Art de Londres, em 1969<sup>185</sup>. Esta operação é uma peça muito simples: trata-se de um conjunto de vinte e uma impressões a preto e branco realizadas a partir de fotografias tiradas a um percurso contínuo do chão em madeira do próprio Institute of Contemporary Art (Figura 19). As imagens, impressas em escala um por um, foram depois colocadas em cima das respetivas porções do chão, de forma a coincidir com o mesmo objeto, criando literalmente uma re-apresentação: este trabalho revela-se ser um pensamento sobre o próprio *medium* fotográfico, onde a aderência do referente ao real é mantida de forma explícita através da sobreposição. Ainda que à primeira vista *Photopath* possa recordar as peças minimalistas de Andre<sup>186</sup>, a operação de Burgin remete para uma discussão sobre como, em simultâneo, se olha para alguma coisa e se pensa sobre ela. Nesta ótica, o artista refere como no final dos anos sessenta estava interessado na perceção do espaço da galeria em referência às diversas tipologias artísticas que podiam ser apresentadas. Afirma, de facto, Burgin que com *Photopath* reforça “o gesto de chamar a atenção sobre a condição da perceção sem alterar efetivamente muito o ambiente [expositivo]” (Roberts e Burgin 1997, 82, TA).

Esta obra insere-se numa linha de pensamento que Burgin vinha elaborando na segunda metade dos anos sessenta, após ter obtido o diploma da Yale School of Art. Uma vez acabado o curso e voltado para a Inglaterra, o artista entra em contacto pela primeira vez com o campo da semiótica. Testemunha o próprio Burgin que, em 1967, se deparou com uma “pequena tradução de Jonathan Cape, o livro *Elementos de*

---

<sup>185</sup> Esta exposição esteve patente de 28 de setembro a 27 de outubro de 1969. A edição de Londres, na qual foram adicionados artistas ingleses como Burgin, parte da exposição homónima que decorreu em 1969 na Kunsthalle de Berna, de 22 de março a 27 de abril, e também no Museum Haus Lange de Krefeld, de 10 de maio a 15 de junho.

<sup>186</sup> Entre as várias obras de Andre, as que podem ser aproximadas à *Photopath* são as da série *Square*, de 1967-1969: compostas por diversos materiais – alumínio, aço, zinco, magnésio, cobre e chumbo –, estas operações constituem-se como versões similares da mesma peça, ou seja, quadrados de material metálico posicionados no chão a cobrir grandes superfícies. Contudo, estas peças de Andre indicam um caminho de reflexão sobre a perceção espacial do espetador vinculada à posição horizontal sem interesse em questionar a representação, como ao invés acontece na obra de Burgin.



*semiologia* de Roland Barthes, e mudou-me a vida” (Roberts e Burgin 1997, 97, TA). Esse texto do semiótico francês, publicado pela primeira vez na França em 1964, é, portanto, do mesmo período dos ensaios que já referimos – “A mensagem fotográfica”, de 1961, e “A retórica da imagem”, de 1964 –, mas não trata da imagem fotográfica em si. À luz disso, a “mudança de vida” apontada por Burgin, não alude ao campo fotográfico, mas a uma abertura sobre a utilização do objeto-fotografia dentro do contexto artístico. Como admite o artista, a semiótica foi uma teoria que lhe permitiu “voltar a atenção, quase indiscriminadamente, para a publicidade, o cinema, a literatura. [...] Então, naturalmente, a minha fantasia era que a arte teria sido integrada no campo mais amplo da crítica cultural” (Roberts e Burgin 1997, 97, TA). Ao entrelaçar a dimensão artística e a cultural na perspectiva semiótica, Burgin considera a imagem fotográfica, porquanto “queria encontrar uma maneira de trabalhar que fosse mais comprometida com o mundo exterior, e a fotografia oferecia-a de uma forma muito direta” (Roberts e Burgin 1997, 85, TA).

Além destes aspetos ligados à semiologia e à linguagem, a operação de Burgin apresenta-se também como uma expansão material e espacial da própria fotografia. Se, com efeito, os ditames do conceptual analítico impunham uma desvalorização do visual, a reflexão minimalista parece ter influenciado o artista. Nesta ótica, os estudos na Yale School of Art, com professores como Robert Smithson, permitiram a Burgin refletir sobre a escultura e a questão da obra como objeto em relação à questão da percepção do espetador do/no espaço expositivo, como apontado pelas posições minimalistas<sup>187</sup>. Contudo, a escolha da fotografia – *medium* criticado pelos minimalistas, já que “a negação do espaço e do tempo da fotografia”, como escreve Robert Morris (1993, 182, TA), “foi assim malevolamente eficaz ao afastar toda uma percepção cultural da realidade do tempo na arte que se localiza no espaço” – introduz outra componente na dinâmica da peça: ao aderir ao próprio referente, as imagens a preto e branco contrastam com os matizes castanhos do chão, criando um marcante impacto visual, que se opõe à simplicidade dos espaços minimalistas. Ter colocado as imagens no chão, e não penduradas na parede, contribuiu para alterar a percepção do espetador, ao qual é

---

<sup>187</sup> Na dinâmica espacial despertada pela escultura minimalista, o espetador é livre de se aproximar das peças para as observar mais detalhadamente, mas também pretende-se que se posicione a uma certa distância para poder recolher, através do olhar, o campo de forças espaciais estruturado, como especificou Morris (1995, 231, TA): “[é] esta maior distância necessária do objeto no espaço dos nossos corpos, de forma a poder ser visto como um todo, que estrutura a esfera não-pessoal ou pública. Todavia, é apenas a distância entre objeto e sujeito que cria uma situação mais expandida, pelo que a participação se torna necessária”.

revelada “a questão dos limites da utilização expressiva do signo e [...] o debate sobre o que possa ser considerado escultura” (Campany e Burgin 2018, 179, TA).

Nos mesmos anos da operação de Burgin, outro artista reflete sobre a imagem fotográfica através também da sua materialidade: é o caso do trabalho de Mel Bochner. Em linha com a produção conceptual, a materialidade das obras deste artista afasta-se de questões ligadas a uma re-apresentação direta do real, ou seja, não está interessado explicitamente na relação do espetador com o referente, como ele próprio admite: as obras fotográficas “foram o primeiro lugar onde pensei em atuar sobre a fotografia como um objeto que não tinha nenhuma relação com algo que acontecia fora da fotografia” (Bochner citado em Rothkopf 2002, 47, TA). Neste sentido, consideremos a peça intitulada *Surface dis/tension*, de 1968 (Figura 20). O artista começou por realizar uma grelha constituída com fita-cola preta colocada sobre uma mesa branca. Fotografou a grade não frontalmente, mas de um ponto de vista oblíquo, acentuando a distorção perspectiva, constituindo a imagem chamada *Perspective: one point (positive)*, de 1967. Partindo desta imagem, durante o processo de fixagem positiva, mergulhou a impressão em água até conseguir separar o subtil estrado da emulsão do suporte cartáceo. Uma vez que a emulsão secou, foi fotografada novamente. A nova imagem foi, assim, ampliada e sobreposta à versão negativa com um leve desalinhamento. A última passagem, previu o corte da silhueta e a montagem da fotografia obtida sobre uma tábua.

Apesar do efeito final ser uma imagem dificilmente reconhecível, permanece visível a construção da grelha inicial. A nível iconográfico este elemento remete desde logo para a ilusão perspética da tradição pictórica. Mas a grelha também pode lembrar outros elementos. Por um lado, podemos encontrar um antecessor no primeiro negativo realizado por Talbot em 1835, referente à janela de treliça em *The oriel window, south gallery, Lacock Abbey*. Por outro, o elemento “grelha” é também um dos aspetos fundamentais das vanguardas do século XX. Entre as várias propriedades que este elemento possui, como sublinha Krauss (1986, 158, TA), encontramos “a absoluta estase da grelha, a sua falta de hierarquia, de centro, de inflexão, [que] enfatiza não só o seu carácter antirreferencial, mas, mais importante, a sua hostilidade à narrativa”. Se, portanto, a relação com a imagem de Talbot pode ser vista na tentativa de repensar a janela como “conceptualmente transparente mas materialmente obscura, organizada rigidamente mas distendida” (Diack 2020, 50, TA), a reflexão de Krauss insiste sobre a possibilidade de a grelha esvaziar a imagem da narrativa e da linguagem,



Figura 19. Victor Burgin, *Photopath*, de 1967-1969, vista da instalação de 21 impressões fotográficas, dimensões variáveis.



Figura 20. Mel Bochner, *Surface dis/tension*, de 1968, impressão de gelatina de prata montada sobre placa, 182,9 x 172,7 cm.

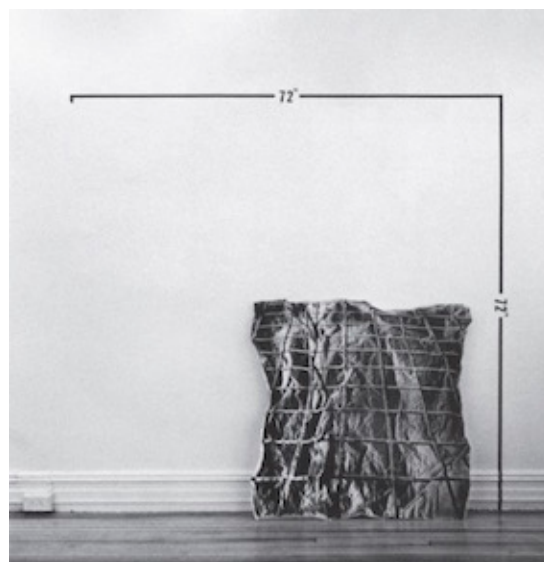


Figura 21. Mel Bochner, *Surface dis/tension: blowup*, 1969, impressão de gelatina de prata montada sobre placa, fita de vinil e letras transferíveis sobre parede, 186,7 x 186,7 cm.

de reportar a operação sobre uma reflexão do *medium* fotográfico, omitindo a sua matriz representativa.

No entanto, as manipulações elaboradas por Bochner dificultam a interpretação do conteúdo visual, demonstrando o desinteresse do artista pela imagem fotográfica como mera re-apresentação de um sujeito do mundo real, face a uma reflexão sobre as possibilidades físicas e conceptuais da fotografia. Neste sentido, como sublinha Diack (2020, 32, TA), “as perspetivas enrugadas de *Surface dis/tension* expõem a contingência da membrana da mesma fotografia”. A este aspeto junta-se também a possibilidade de a imagem se tornar, através do processo de ampliação e recorte, num objeto material, escapando apenas a uma leitura visual. A imagem é, de facto, transposta por Bochner sobre uma tábua que, uma vez pendurada na parede, cria um distanciamento, afastando a imagem e dotando-a de uma certa espessura escultórica.

Esta vertente é reforçada em outra operação de 1969, onde a imagem já não é meramente pendurada, mas incluída numa instalação intitulada *Surface dis/tension: blowup* (Figura 21). Nesta operação Bochner intervém através de três ações entrelaçadas: uma primeira, é o redimensionamento da obra anterior, que passa a ter metade do tamanho; uma segunda, refere-se às medidas originais da obra de 1968 assinaladas com fita-cola preta e os números em letras decalcáveis, que devem ser interpretadas como a ampliação indicada pelo título; um terceiro gesto é a disposição da peça fotográfica redimensionada que se encontra encostada, levemente em diagonal, à parede e dentro das linhas que marcam as medidas originais. Esta instalação, com efeito, continua uma investigação que o artista já vinha elaborando com a série *Measurement*, ou seja, peças fotográficas que pretendem desestabilizar a relação entre real e imagem, entre representação e percepção<sup>188</sup>. Se a fotografia tinha passado por várias fases — da bidimensionalidade da sua “pele esfolada” (Diack 2020, 32, TA) em relação à emulsão do processo de *Surface dis/tension*, para uma consistência escultórica através do suporte da tábua —, com esta nova instalação a imagem torna-se objeto, destaca-se da parede de apresentação, vinculando-se a um jogo de aparência com o referente presente em outra escala e, em simultâneo, através da marca das medidas originais.

---

<sup>188</sup> A este respeito, citamos outra obra de Bochner que pertence à série *Measurement* e intitulada *Actual size (face and hand)*, de 1968. Apesar do processo ser mais simples em comparação com a obra acima citada, o trabalho desenvolve-se na mesma reflexão sobre o tamanho: nas duas fotografias, partes do corpo do artista — respetivamente a parte superior do tórax e da cabeça vistos pelas costas e o antebraço e a mão — são registados em relação às medidas reais e as imagens finais são impressas mantendo estas proporções.

Ainda que a operação de Kosuth não possa ser entendida como objeto pela defesa explícita do próprio artista, a materialidade torna-se importante quando confrontamos a ideia da fotografia através do seu suporte, como temos visto nas páginas anteriores. Contudo, é com as operações de artistas conceptuais não analíticos que o lado material da fotografia se revela de forma mais explícita, ainda que problematizada. Nos mesmos ditames da arte conceptual que valorizam a ideia sobre a sua execução, podemos encontrar uma referência à materialidade no conceptual “menos” puro de LeWitt (1999, 15, TA), onde, escreve o artista, “qualquer coisa que chame a atenção e o interesse do espectador sobre a fisicalidade [da peça] é um impedimento para a nossa compreensão da ideia e é usado como um dispositivo expressivo. O artista conceptual gostaria de melhorar esta ênfase na materialidade o mais possível ou usá-la de uma forma paradoxal”. A não exclusão da materialidade por parte de artistas como Burgin e Bochner pode ser entendida também como uma “maneira paradoxal” de repensar a fotografia. Com efeito, o que parece acontecer principalmente nestas obras é uma saída da imagem, quer do seu estado de representação quer da sua mera bidimensionalidade, questionando a ideia de moldura e dos limites da fotografia. Contudo, se nos artistas conceptuais esta dimensão material é apenas esboçada, o processo de expansão e revisão objetual é enfrentado por outros autores na mesma época.

### **3.2 A fotoescultura: reconsiderar os preconceitos na relação entre diversos media**

No final dos anos sessenta a fotografia não era apenas um recurso para os artistas conceptuais, já que existem outros autores, principalmente nos Estados Unidos da América e no Canadá, que experimentam com a expansão e materialidade da imagem fotográfica. A receção crítica refere-se, de facto, ao trabalho destes artistas com o epíteto de *photo mixed media* (Farkas e Raleigh 1980, 129), que indica o processo utilizado por vários artistas determinados a expandir a imagem fotográfica de várias maneiras pela criação de peças tridimensionais. Esta dinâmica espacial do suporte fotográfico resulta mais evidente nas obras apresentadas em algumas exposições, nomeadamente as realizadas no estado de Nova Iorque: *Persistence of Vision* na George Eastman House, em 1967, *Photography into Sculpture* no Museum of Modern Art, em

1970, e *Photo-media* no Museum of Contemporary Crafts, em 1971-1972. Na primeira destas, o curador, Nathan Lyons – que entre 1967 e 1969 trabalhava como diretor associado e curador na George Eastman House – apresenta, por exemplo, o trabalho de artistas como Donald Blumberg, Charles Gill, Robert Heinecken, Ray K. Metzker, Jerry N. Uelsmann, John Wood. O percurso crítico e de curadoria de Lyons propõe libertar a imagem fotográfica de duas tendências que a condicionavam na prática daquela época: por um lado, a relação com a dimensão pictórica; por outro, a fotografia como uma representação transparente. De forma parecida, as obras apresentadas em *Persistence of Vision* manifestam-se ser contra uma tomada direta e “privilegiam as técnicas de manipulação do autor, paragonando assim a imagem a um artefacto” (Dryansky 2007, 82, TA).

Se os artistas conceptualistas empregaram a imagem fotográfica não como obra final, mas antes para “expressar uma visão menos tangível” (Rice 1980, 7, TA) para além do conteúdo das fotografias, os artistas *photo mixed media* apresentaram operações que são artefactos. Desta forma, estes dois grupos divergem bastante, embora partam da mesma base de rejeição da fotografia artística modernista. Mas, enquanto os conceptualistas o fazem tentando destituir a imagem de qualquer característica de representação, os outros artistas adicionam e expandem material e espacialmente a imagem. Notamos que as operações de *photo mixed media* evidenciam processos manuais e de alteração da imagem que, contudo, se distancia das práticas anteriores da intervenção pictorialista ou da fotomontagem. Com efeito, estas intervenções podem ser identificadas pela etiqueta de foto-escultura, termo abrangente que remete para vários campos e significado. Encontramos, por exemplo, a sua utilização na descrição das acima referidas operações de Willème, por parte de Gillian Greenhill (1980, 244). No entanto, segundo Bezzola (2010, 31), a genealogia deste termo remonta à produção de László Moholy-Nagy com as suas operações da segunda metade dos anos vinte do século passado e chamadas *Photoplastik*. Todavia, este artista elabora o termo do ponto de vista meramente visual, através de acentuadas transposições volumétricas de elementos arquitetónicos e escultóricos aplicados à produção gráfica e às montagens, ainda que Moholy-Nagy descreva estas peças no seu texto de 1925, *Painting, Photography, Film*, em oposição à fotomontagem, para a valorizar enquanto as obras de *Photoplastik* “são peças montadas de várias fotografias e são um método experimental de representação simultânea; interpenetrações compactas de astúcia visual e verbal;

combinações estranhas dos meios mais realísticos e imitativos que passam nas esferas das imagens” (Moholy-Nagy 1969, 36, TA).

Em contrapartida, a prática (e a denominação) da fotoescultura encontra-se já no contexto social – e não artístico – mexicano entre os anos vinte e oitenta do século passado. Esta é constituída por uma imagem fotográfica, ampliada e colorida à mão, combinada com “um busto entalhado, uma moldura elaborada e uma decoração pintada ou aplicada; o objeto final é colocado entre duas folhas de vidro biseladas” (Batchen 2002b, 74)<sup>189</sup>. Se, todavia, no contexto da América central esta prática se difundiu principalmente no âmbito da fotografia vernacular, valorizando aspetos afetivos e relacionais com os sujeitos retratados nas imagens, as operações artísticas dos anos sessenta e setenta parecem libertar-se dessa vertente. É possível encontrar um paralelismo na dimensão da foto-escultura de cruzar os dois *media*, já que a escultura se apropria da imagem fotográfica pela qualidade física, de objeto, afastando-se de qualquer esfera emotivo-sentimental privada e individual, uma vez que alguns artistas elaboram obras que remetem explicitamente para uma dimensão partilhada sobre assuntos políticos e sociais, em particular “a sexualidade e o corpo feminino, a guerra no Vietnam, o papel dos *media* na cultura americana, a degradação ambiental e as relações inter-raciais” (E. O’Toole 2016, 95, TA).

Como sublinhou recentemente Margarida Medeiros (2020, 65), a perspetiva kraussiana de expansão da escultura em relação à fotografia e a materialidade deste *medium* pode ser encontrada de forma evidente nas peças da exposição *Photography into sculpture*, apresentada em 1970 no MoMA, em Nova Iorque<sup>190</sup>. Todavia, esta exposição não só se insere no contexto das experiências de *photo media mixed*, mas ainda pode ser considerada como o primeiro momento que aprofunda, de forma consciente e explícita, as questões dimensionais e espaciais da escultura com o auxílio

---

<sup>189</sup> [“combine a photograph, usually an enlarged and hand-colored studio portrait, with a carved bust, elaborate frame, and painted or applied decoration; the final object is sandwiched between two sheets of beveled glass”.]

<sup>190</sup> A exposição esteve patente entre 5 de abril e 8 de julho de 1970. Após este primeiro momento, foi também apresentada em outras oito instituições da América do Norte: no Krannert Art Museum, em Champaign, entre 11 de outubro e 8 de novembro de 1970; na Rice University, em Houston, entre 29 de novembro de 1970 e 10 de janeiro de 1971; no Fort Worth Art Center, em Fort Worth, entre 1 de fevereiro e 9 de março de 1971; na Vancouver Art Gallery, em Vancouver, entre 6 de abril e 9 de maio de 1971; no Virginia Museum of Fine Arts, em Richmond, entre 30 de julho e 19 de setembro de 1971; no Phoenix Art Museum, em Phoenix, de 1 a 31 de outubro de 1971; no San Francisco Museum of Modern Art, entre 17 de novembro e 26 de dezembro de 1971; e no Otis Art Institute, em Los Angeles entre 25 de janeiro e 5 de março de 1972.

da materialidade fotográfica. Embora já Lyons tivesse indicado um caminho para o desenvolvimento da prática fotográfica tridimensional, alguns dos artistas que participaram nas exposições da George Eastman House – e em *Photography into sculpture* – parecem manter as suas próprias investigações ainda ligadas à imagem fotográfica impressa<sup>191</sup>.

*Photography into sculpture* foi organizada por Peter Bunnell, curador do departamento de fotografia do mesmo MoMA. No texto introdutório, o comissário refere que nos últimos anos vários artistas se dedicaram a “uma nova tipologia de fotografia na qual muitas das qualidades fotográficas, em particular a complexidade espacial, foram transformadas em espaço e dimensão real; deslocou-se, portanto, a fotografia na escultura” (Bunnell 1970, 4)<sup>192</sup>. O objetivo de Bunnell, de uma forma parecida com o trabalho curatorial de Lyons, é o de evidenciar o deslocamento da representação direta da fotografia como imagem para o campo espacial, já que as cinquenta e três peças expostas, dos vinte e três artistas participantes<sup>193</sup>, apresentavam uma aproximação peculiar à escultura. Tome-se como exemplo a obra *BLT*, de 1965, de Robert Watts, composta pela imagem fotográfica de uma folha de alface, umas fatias de tomate e umas tiras de bacon incorporadas dentro de um acrílico transparente moldado como se fosse uma sanduíche (Figura 22). Ou ainda a peça *Fractured figure sections*, de 1967, de Robert Heineken onde imagens positivas e negativas de um nu feminino são recortadas e aplicadas nas faces de nove pequenos hexaedros retangulares achatados em madeira, os quais são empilhados e, podendo rodar, permitem a recombinação das imagens (Figura 23). Desta forma, ao espetador é permitido intervir, manuseando a peça e criando novas composições imagéticas através dos fragmentos fotográficos. Ambos os

---

<sup>191</sup> Statzer (2016, 219) reconhece como possível antecedente de *Photography into sculpture* a exposição *Vision and Expression*, comissariada por Lyons, na George Eastman House, em 1969. Contudo, das peças expostas apenas três resultavam ser tridimensionais, sendo que os artistas Heineken, Robert E. Brown, Darryl Curran e Carl Cheng, presentes neste evento e que participaram posteriormente em *Photography into sculpture*, não expuseram nenhuma obra de matriz escultórica.

<sup>192</sup> [“In the last few years artists from a variety of disciplines have embraced a new kind of photography in which many of the imaginary qualities of the photograph, particularly spatial complexity, have been transformed into actual space and dimension, thereby shifting photography into sculpture”].

<sup>193</sup> Por ordem alfabética, os artistas que participaram foram: Andre Haluska, Bea Nettles, Carl Cheng, Charles Roitz, Dale Quartermann, Darryl Curran, Douglas Prince, Ellen Brooks, Ed O’Connell, Jack Dale, James Pennuto, Jerry McMillan, Joe Pirone, Karl Folsom, Leslie Snuder, Lynton Wells, Michael de Courcy, Michael Stone, Richard Jackson, Robert Brown, Robert Heineken, Robert Watts e Theodosius Victoria.



exemplos se inserem numa esfera lúdica e popular<sup>194</sup> e exemplificam a grande quantidade de experiências e métodos surpreendentemente diferentes apresentados pelos artistas, com “resultados [que] são quase sempre estimulantes”, como observa Allan Douglass Coleman (1970, 30), “pois, obrigam o espetador a reconsiderar os seus preconceitos no que diz respeito à relação entre os diversos *media* envolvidos”<sup>195</sup>.

A materialidade e a expansão espacial do objeto fotográfico destacam-se como os aspetos principais das obras desta exposição. Temos ainda que lembrar que Bunnell parece ter antecipado algumas características na exposição que comissariara em 1968 e intitulada *Photography as printmaking*<sup>196</sup>. Porém, diversamente da exposição de 1970, na anterior, ao lado de artistas contemporâneos, foram expostas obras de fotógrafos reconhecidos, entre os quais Nadar, Eugène Atgét ou Alfred Stieglitz. Na descrição de *Photography as printmaking*, Bunnell refere a importância de considerar a impressão face à representação da fotografia, salientando como os artistas pretendiam “fazer da imagem em si um objeto tão distinto como se fosse a extensão da imagem – em direção ao imaginado ou ao invisível. Dito por outras palavras, esta aproximação procura tornar visível o *medium*, enquanto a primeira [a representação da imagem] o torna invisível” (Bunnell 1968, 7)<sup>197</sup>. Mesmo que a distinção delineada pelo autor entre a dimensão do conteúdo visual e a materialidade da imagem possa lembrar também a observação acima citada de Batchen (2000, 263) no que diz respeito à supressão do que é materialmente uma imagem fotográfica a favor do seu conteúdo visual, as peças bidimensionais expostas em 1968 dificilmente apontavam de forma explícita ao espetador esta dicotomia. Todavia, podemos reconhecer que o trabalho crítico esboçado em *Photography as printmaking* constitui-se como uma abertura do pensamento que sustenta a exposição seguinte, esta última referida, precisamente, como sequela da exposição de 1968 (Bunnell 1970, 1).

---

<sup>194</sup> Estes dois exemplos retomam elementos do quotidiano e do popular, numa forma muito parecida com o processo criativo da *Pop art*. Numa perspetiva semelhante, podemos também inserir outra obra apresentada em *Photography into sculpture*, a de Michael de Courcy, *Untitled*, de 1970. Pensada como peça para ambientes artísticos institucionais e também como parte de uma exposição itinerante, a primeira edição desta operação contava quatrocentas caixas cúbicas de papelão ondulado cujas faces eram recobertas por foto-serigrafias.

<sup>195</sup> [“the methods are startlingly diverse, and the results are almost always stimulating, since they all force the viewer to examine his preconceptions about the relationship between the various media involved.”]

<sup>196</sup> A exposição esteve patente no MoMA de Nova Iorque entre 19 de março e 27 de maio de 1968.

<sup>197</sup> [“make of the picture itself an object so distinct as to be the extension of the image - toward the imagined or unseen. To put it another way, this approach seeks to make the medium visible whereas the former seeks to make it invisible.”.]

Desta forma, os artistas da exposição de *Photography into sculpture* partem da imagem fotográfica para constituir as suas próprias operações escultóricas. Nestas peças a fotografia manifesta-se pelas suas qualidades conceptuais. Porém, estas demonstram-se de uma maneira diferente em relação ao aproveitamento dos fotoconceptualistas: como observa Lucy Soutter em referência à já citada obra de Watts que “usa meios fotográficos para criar a mesma [dos conceptualistas] proporção básica – que a obra de arte é o que é, nem mais, nem menos – mas o seu ciclo de *feedback* da imagem e texto é radicado na experiência física e no absurdo mais do que no espaço assético da filosofia analítica” (Soutter 2016b, 73, TA). Neste sentido, as peças dos artistas presentes em *Photography into sculpture* desvendam a relação entre imagem bidimensional e objeto escultórico, chegando até, nas palavras de Medeiros (2020, 65), à “rejeição de confinar a fotografia na ideia de «imagem capturada»”<sup>198</sup>. A imagem fotográfica, portanto, expande-se para além da dimensão visual, numa associação com a materialidade e a espacialidade escultórica.

A expansão espacial da fotoescultura desvia as relações postas em campo pelas peças minimalistas, sendo que as obras de artistas como Carl Andre se baseiam na negação da representação e da sua ilusão, para ressaltar o campo relacional que opera na triangulação: obra, ambiente expositivo e espetador. No entanto, nas peças de fotoescultura a imagem fotográfica não é apagada, tornando-se um elemento que condiciona visualmente o espaço. A dinâmica elaborada por estes artistas resulta mais evidente em algumas operações que utilizam o acrílico. Entre estas encontra-se *Cubed woman #6*, de 1970, de Jack Dale (Figura 24). Nesta obra, a imagem da figura feminina é impressa em algumas chapas de vidro fotossensibilizadas em posição vertical e entrelaçadas perpendicularmente com folhas horizontais de acrílico. De dimensões reduzidas, a (des)composição da imagem elaborada pelo artista só pode ser completa se experienciada no espaço e nas três dimensões; e, ainda, esta mesma relação com o espaço já não é vinculada apenas ao da galeria ou ao do museu, mas desdobra-se novamente sobre a própria obra, reconstituindo em parte a sua autonomia. Existe, assim, nesta peça uma relação entre fotografia e escultura que retoma a dialética de metade do século XIX, quando, como já reportamos, os artistas exploram a transposição tridimensional das imagens fotográficas. Neste sentido, podemos considerar as

---

<sup>198</sup> [“allowed criticism or the rejection of confining photography to the idea of «image capture» to appear”.]



Figura 22. Robert Watts, *BLT*, de 1965, fotografia a preto e branco incorporada em Lucite, 15,2 x 14,3 x 3,2 cm.



Figura 23. Robert Heinecken, *Fractured figure sections*, de 1967, impressões de gelatina de prata sobre blocos de madeira, 21 x 7,6 x 7,6 cm.



Figura 24. Jack Dale, *Cubed woman #6*, de 1970, vidro fotossensibilizado e acrílico, 90 x 50,8 x 50,8 cm.



Figura 25. Robert Heinecken, *Twenty-four figure blocks*, de 1970, impressões de gelatina de prata sobre madeira, 35,7 x 35,7 x 2,1 cm.

operações destes artistas numa perspetiva parecida à da investigação de Willème, já que em ambas “a imagem fotográfica é convertida em objeto” (Statzer 2016, 42, TA).

Este jogo espacial baseia-se numa fusão entre a dimensão imagética fotográfica, através do olhar do espetador, e a corporal, pelo seu movimento no ambiente. Desprendida da moldura e do isolamento da imagem fotográfica individual, a fotoescultura invade o espaço, espalha-se e fragmenta-se nas paredes, sobre estantes e dilata-se em várias posições da sala expositiva. Com efeito, esta propagação espacial permite também desafiar os protocolos expositivos e desdobram os princípios da mera visualização, uma vez que o espetador era convidado a tocar e ativar as obras de vários artistas presentes em *Photography into sculpture*; contudo, a possibilidade de interação do espetador manifestou-se apenas como uma intenção dos artistas, dado que as peças foram isoladas em pedestal e em montras, impossibilitando a intervenção direta por parte do espetador. Já mencionámos a obra *Fractured figure sections*, mas Heinecken apresenta outra operação que poderia ser manuseada pelo espetador: *Twenty-four figure blocks*, de 1970 (Figura 25). Composta por vinte e quatro blocos de madeira nos quais foram colados, na superfície maior, os fragmentos de uma fotografia de um nu feminino, esta peça é apresentada como um *puzzle* que poderia permitir a intervenção do espetador ao dispor os pedaços da imagem nas mais disparatadas combinações<sup>199</sup>. A operação remete para uma inclusão do espetador, que “era então reclassificado como um participante ou um operador a par do artista” (Statzer 2016, 48)<sup>200</sup>.

As peças apresentadas, portanto, recuperam uma dinâmica relacional com o espaço e o corpo do espetador, remetendo também para a componente objetual do *medium* fotográfico. Nesta perspetiva, algumas operações parecem, implicitamente, reelaborar e atualizar aspetos fotográficos ligados à história do próprio *medium*. Em particular, recupera-se a materialidade e a tatilidade ligadas à esfera íntima das primeiras imagens fotográficas. É o caso de *Untitled*, de 1969, de Douglas Prince e de

---

<sup>199</sup> De forma parecida, a já mencionada peça *Untitled* de Courcy reflete sobre a posição do fazer artístico, não convidando o público a participar diretamente, mas deixando a montagem da obra à escolha de outros profissionais. Como descreve Statzer: “Michael de Courcy envolveu-se em questões sobre produção e trabalho, e para afastar a autoridade e o controlo do artista e do curador, instruiu os responsáveis do MoMA a instalar a sua obra em qualquer configuração que eles desejassem” [“Michael de Courcy engaged in questions about production and labor by shifting authority and control away from the artist and curator by instructing the art handlers at MoMA to install his work in whatever configuration they wished”] (Statzer 2016, 69).

<sup>200</sup> [“a puzzle that could be endlessly rearranged by the viewer who was now reclassified as a participant or a maker on par with the artist”.]

*Our forefathers were northerners, and farmers too*, de 1970, de Bea Nettles. A primeira peça é formada por uma caixa que contém diversas películas positivas em preto e branco (Figura 26) que, distanciadas entre si por poucos milímetros, constroem uma imagem dimensional, semelhante às operações de *photo-stéréo-synthèse* de Louis Lumière. Por sua vez, a obra de Nettles apresenta retratos sobre linho fotossensibilizado, coloridos à mão e guardados em pequenos estojos de madeira (Figura 27). Ambas as peças têm dimensões reduzidas, de tamanho pouco superior a uma mão. Estas diminutas medidas parecem resgatar não apenas as qualidades visuais dos antigos daguerreótipos ou ambrótipos<sup>201</sup>, como também as propriedades materiais destes mesmos objetos. Neste sentido, o aspeto tátil destes dois exemplos confronta-se com as primeiras imagens fotográficas do século XIX, porquanto nestas últimas, recorda Federica Muzzarelli (2007, 15), existia “um cuidado todo sensorial e material na maneira como os daguerreótipos eram guardados dentro de estojos de veludo ou couro, e frequentemente gravados para ressaltar o metal ou coloridos para embelezar rostos e roupa”<sup>202</sup>. Contudo, esta esfera íntima retomada pelas pequenas peças de artistas como Prince e Nettles não se refere só a uma relação individual e subjetiva com a fotografia e o sujeito apresentado, mas com uma dimensão mais coletiva, no que diz respeito ao manuseamento e aos cuidados com que outrora se guardavam as imagens.

A tatilidade da imagem não se refaz apenas na sua própria história enquanto *medium*, mas antes nas práticas sociais da fotografia, nomeadamente na sua vertente vernacular e privada, utilização que a distingue de outras formas de *media*. Notamos que, durante os anos sessenta do século XX, em particular (mas não só) no âmbito do conceptual, surge o interesse pela fotografia amadora, isto é, pela prática fotográfica que “frequentemente é realizada por quaisquer pessoas – amadores não qualificados em vez de fotógrafos profissionais – e serve principalmente para funções utilitárias, sociais ou comunicativas” (Zuromskis 2006, 1610, TA). Todavia, também a análise crítica sobre a fotografia dos anos sessenta considera esta vertente da imagem, como, por exemplo, no já mencionado livro *The photographer's eyes*, de 1964, redigido por Szarkowski, onde

---

<sup>201</sup> Bunnell (citado em Statzer 2015, 60) reporta uma certa semelhança entre as operações de Dale, como a já citada *Cubed woman #6*, e os diapositivos das lanternas mágicas do começo do século XX. Contudo, estas operações parecem mais próximas da prática modernista de fragmentação cubista nas obras de Picasso e Duchamp.

<sup>202</sup> [“C’era infatti una cura tutta sensoriale e materica nel modo in cui i dagherrotipi venivano custoditi dentro astucci di velluto e cuoio, quindi spesso incisi per far risaltare il metallo o colorati per abbellire visi e vestiti”.]

as características da fotografia parecem retiradas, não da tradição artística, mas antes pelo “aparato em si e [pelas] formas vernaculares que tinham emergido organicamente ao longo do século passado: o instantâneo amador, a documentação social, o fotojornalismo e o retrato de estúdio, entre outros” (Statzer 2016, 59, TA). Ainda que nos centremos na prática vernacular, este fenómeno revela-se, em primeiro lugar, na vertente da representação, ou seja, na sua conotação visual, uma vez que os artistas conceptuais que adotam uma atitude vernacular estão mais interessados em questionar as características visuais e formais da imagem, bem como a esfera da autoria, como no trabalho de Ed Ruscha.

Porém, ao lado desta apropriação dos artistas conceptuais, é possível reconstruir um paralelismo entre as operações de fotoescultura e *photo mixed media* com a prática amadora vernacular, não apenas no que diz respeito à (não) artisticidade destas “imagens aborrecidas” (Batchen 2008, 121, TA), mas sobretudo em aspetos relacionados com a conjunção destas imagens privadas com outros *media*, tornando-se objetos híbridos. Estes objetos amadores heterogéneos encontram-se já desde as primeiras décadas da difusão da imagem fotográfica, inserida em jóias e manipulada através da pintura. Apesar deste fenómeno se tornar uma verdadeira obsessão durante o período vitoriano no Reino Unido, o hábito de manipulação e expansão espacial da imagem vernacular mantém-se ao longo do século XX, como na já citada fotoescultura de origem mexicana, e é atestado também na prática social contemporânea. Neste sentido, afirma Catherine Zuromskis (2006, 1614, TA) que “a moldura/santuário da lareira com fotografias emolduradas [...] e a caneca ou a t-shirt personalizadas com uma imagem de família no centro comercial mantêm viva e difundida esta tradição de foto-objeto até ao presente”. Em referência à prática dos artistas apresentados em *Photography into sculpture*, a materialidade numa perspetiva vernacular pode ser associada ao contexto social destas imagens, produzindo também uma reflexão sobre a própria fotografia, já que “as foto-objetos vernaculares podem ser lidas não apenas como um artefacto criativo e sensual, mas também como meditações reflexivas, e até provocatórias, sobre a natureza da fotografia em geral” (Batchen 2000, 263, TA). Nesta ótica, pode ser entendida a peça *Untitled*, de 1969, de Lynton Wells (Figura 28). Esta obra é composta por duas fotografias tiradas a um amigo do artista – de frente e detrás – e impressas com medidas reais sobre um tecido de linho fotossensibilizado. Uma vez obtidas as impressões, o artista cortou as duas figuras, deixando uma margem branca



Figura 26. Douglas Prince, *Untitled*, de 1969, película e caixa de acrílico, 13,3 x 13,3 x 5,7 cm.



Figura 27. Bea Nettles, *Our forefathers were northerners, and farmers too*, de 1970, linho fotossensibilizado estofado e costurado com adição de tinta à mão, veludo e madeira, 15 x 10 x 5 cm.



Figura 28. Lynton Wells, *Untitled*, de 1969, linho fotossensibilizado e espuma de uretano, 198 x 71,1 x 25,4 cm.

bastante evidente, e costurou-as, enchendo o espaço entre os tecidos com espuma de uretano. A margem branca que moldura as imagens, como sublinha Statzer (2016, 44, TA), “chama a atenção sobre a sua condição enquanto objeto fotográfico fabricado”, remetendo também para a prática ainda difundida de imprimir imagens pessoais sobre almofadas.

Sob múltiplos aspetos, as peças da exposição *Photography into sculpture* parecem inserir-se numa reflexão artística e cultural inerente ao alargamento do campo escultórico e à expansão da “ideia da fotografia manipulável como nunca antes” (Williams Sander 2015, 44, TA). Nesta dialética entre materialidade escultórica e fotográfica, a representação visual da imagem perde importância, assim como se dissipa a sua característica de atestação espaçotemporal de um passado real. Nas várias operações ressaltadas, o tempo da imagem não constitui uma componente primária e fundamental. A materialidade fotográfica dissocia-se da dimensão testemunhal, abrindo caminhos inesperados, que retomam elementos passados e prenunciam futuras utilizações. Desta forma, a partir dos anos noventa, diversos artistas têm elaborado operações partindo de considerações próximas da fotoescultura numa mescla entre processos antigos e tecnologias digitais para expandir espacialmente a imagem e refletir sobre as questões da representação e da visão.

### **3.3 A materialidade na prática contemporânea: grande escala, processos alternativos e re-apresentação**

Nas últimas décadas assistimos a um crescente interesse pela exposição curada por Bunnell, corroborado ainda pela montagem da mesma em várias ocasiões entre 2011 e 2014, nos Estados Unidos de América e em França<sup>203</sup>, que demonstra como *Photography into sculpture* expandiu o seu alcance quer a nível nacional quer

---

<sup>203</sup> Em 2011 foi apresentada com o título *Photography into sculpture / The evolving photography object* na Cherry & Martin Gallery, em Los Angeles, de 10 de setembro a 22 de outubro. Do grupo original de artistas faltam os trabalhos de Karl Folsom, Ed O’Connell e Leslie Snyder. Ao lado das peças da exposição de 1970, foram apresentadas também outras operações daquela época dos mesmos artistas. Em 2012, com o título *The evolving photographic object in the US and Canada 1964-1970*, esteve patente em Photo Paris, entre 15 e 18 de novembro. Em 2013, decorreu com a denominação *The photographic object 1970*, no Consortium Museum em Dijon, entre 4 de junho e 29 de setembro, onde não participaram Joe Pirone, Douglas Prince e Ted Victoria. E, finalmente, em 2014 foi apresentada com o título original na Hauser and Wirth Gallery, em Nova Iorque, de 25 de junho a 26 de julho.



internacionalmente e, por consequência, passou a ser considerada “sob uma nova luz”, não apenas como evento em si, mas pela possibilidade de ser “completamente integrada na história da fotografia” (Statzer 2015, 32–33, TA).

Paralelamente a esta exposição, notamos também como a materialidade da fotografia se torna importante no contexto teórico e prático contemporâneo. Este aspecto não pode ser explicado apenas com o renovado interesse sobre *Photography into sculpture*, dado que existem outros fatores. Antes de tudo, encontramos uma ênfase crítica que, a partir do final dos anos noventa, com o já citado *material turn*, considera novas modalidades de entender a imagem fotográfica para além da sua componente meramente visual. Contudo, a materialidade da imagem revela-se também pelo desenvolvimento da prática fotográfica através de uma abordagem “imersiva”, isto é, a partir dos anos oitenta, vários artistas realizam imagens de grandes dimensões, abandonando o tamanho típico da fotografia impressa de cerca de 25 por 20 centímetros “santificado pelos fotógrafos puristas de arte” (Campany 2011, 12, TA). Desta forma, esta expansão da superfície revela-se desde 1989<sup>204</sup> como uma consequência da integração definitiva da fotografia no campo e no sistema artístico, quer expositivo quer comercial.

O grande formato muda, assim, a relação com o espetador: afastam-se as dinâmicas táteis que presumem uma aproximação física do observador, já não é uma imagem impressa do tamanho de uma mão ou uma fotografia emoldurada e pendurada na parede; pelo contrário, as grandes dimensões envolvem fisicamente o espetador requerendo um processo contínuo de distanciamento para uma visão total da imagem e de aproximação para a visualização dos detalhes. Nesta perspetiva, a crítica parece ter focado a ligação com o espetador menos na materialidade do objeto e mais na sua componente visual. Com efeito, os trabalhos de vários artistas, entre os quais, Jeff Wall, Jean Marc Bustamante, Hannah Collins, Thomas Struth, Andreas Gursky e Hiroshi Sugimoto, chamados “picture generation”, entendem a imagem num enquadramento pictórico, como sublinha Campany (2011, 14): “estes artistas aceitaram que não existia mais nada para ganhar ao se comportarem como se a fotografia fosse eficaz apenas como uma provocação da academia. O desafio era o de encontrar uma nova forma de retomar e renovar a tradição pictórica, enfrentando as preocupações contemporâneas

---

<sup>204</sup> O ano de 1989 é reconhecido pela crítica como o momento a partir do qual vários artistas alemães, como por exemplo Andreas Gursky e Thomas Ruff, começam a produzir grandes impressões fotográficas.

através da representação”<sup>205</sup>. O destaque desta ligação com a pintura encontra-se no trabalho crítico de Jean-François Chevrier (2006, 51–52), que chegou a definir as obras destes artistas como uma forma *tableau*<sup>206</sup>, atestando com esta palavra não apenas uma imersão ditada pelas grandes dimensões, mas também por questões de composição da imagem, já que existe uma organização interna destas imagens que remete para a tradição pictórica.

Ao lado destas reflexões sobre o aspeto e o conteúdo visual, podemos considerar as grandes dimensões das imagens fotográficas dos últimos anos sob uma perspectiva comunicativa e comercial. No período entre as duas guerras mundiais desenvolve-se a prática de fotomurais, isto é de imagens de grandes formatos, espalhadas pelas cidades, que não só abordavam e capturavam a atenção do observador individual, mas também, como sublinha Olivier Lugon (2010, TA), com o objetivo “de servir as funções mais utilitárias de decoração de espaços públicos ou de comunicação difundida para fins educativos, publicitários ou políticos”. Esta posição é, de facto, partilhada por Campany (2011, 12, TA), que reconhece outras influências que se refletem sobre os novos formatos ampliados, admitindo que a grande escala foi utilizada para “aludir à publicidade, ao ecrã do cinema e à paisagem urbana comercial, [e] raramente à dimensão corporal da tela pintada e da escultura”.

Passamos da forma relacional individual com a imagem fotográfica singular para um novo campo coletivo, onde os espetadores são totalmente “mergulhados”, já que, como escreve Francesco Zanot (2014, 225, TA), “se o mundo real foi sempre absorvido pelo espaço apertado do fotograma, aqui acontece o contrário: a imagem invade o lugar da sua fruição. Ao invés de constituir um duplicado em escala reduzida do real que representam, estas fotografias substituem-no”. Porém, ao lado desta imersão ligada à esfera de re-apresentação ou substituição de um real, temos que considerar também a perspectiva material da expansão escultórica e da prática da instalação como foram elaboradas durante os anos sessenta e setenta. Pois, a partir dos anos oitenta, existem

---

<sup>205</sup> [“these artists accepted that there was no longer any anything to be gained by behaving as if photography was only effective as a provocation to the academy. The challenge was to find a way to take up and renew the pictorial tradition, working with contemporary concerns in depictive form”].

<sup>206</sup> Em 1989 foram apresentadas duas exposições onde o curador, Jean-François Chevrier, refletia sobre as grandes peças apresentadas e inseridas na etiqueta de forma *tableau*. As duas exposições foram: *Une autre objectivité*, patente Centre National des Arts Plastiques de Paris, entre 14 de março e 30 de abril e no Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci de Prato entre 24 de junho e 31 de agosto; e *Photo-Kunst: Arbeiten aus 150 Jahren: du XXème au XIXème siècle, aller et retour* que decorreu na Graphische Sammlung Staatsgalerie de Estugarda, entre 11 de novembro de 1989 e 14 de janeiro de 1990.

operações que, apesar de se inscreverem neste processo de grande escala, se tornam imersivas e nas quais o conteúdo visual relativo ao real não se constitui como elemento determinante. De facto, vários artistas entendem a produção fotográfica como questionamento, por um lado, das condições e das características próprias do *medium*, e, por outro, da materialidade da própria imagem fotográfica.

Nesta perspetiva, podemos citar artistas como Mary Younakof, Walead Beshty, Wolfgang Tilmans, Matt Keegan, Josh Tonseld, Sara VanDerBeek, Letha Wilson, Isidro Blasco, entre outros, que exploram diversas “maneiras de abordar e acentuar a condição de objeto da fotografia” (Morse 2016, 113)<sup>207</sup>. Como sublinha Charlotte Cotton (2013), estes autores não podem ser confinados, recolhidos num grupo ou num movimento, mas antes numa “massa crítica” [“critical mass”]: os diversos artistas trabalham no campo expandido do fotográfico, onde “os materiais da fotografia (que abrangem tecnologias analógicas e digitais) nunca foram tão facilmente compreendidos pelos artistas ou pelos públicos como uma escolha consciente”<sup>208</sup>. Os processos que exploram a materialidade do objeto-fotografia encontram-se nas peças destes artistas, sendo também corroborados pela apresentação ao público através de numerosos momentos expositivos que decorreram ao longo dos últimos anos<sup>209</sup>.

Se a atenção parece estar posta sobre elementos materiais e técnicos ao invés dos resultados representativos e “transparentes” do conteúdo visual da imagem, isto não significa que os artistas desconfiem da indexicalidade da fotografia ou que esta sua característica desapareça completamente. Pelo contrário, nas operações destes autores a propriedade do traço fotográfico permanece dialogando com a multiplicação quer

---

<sup>207</sup> [“As the tactile qualities of analog photography have been subsumed in the digital arena, artists have found ways of addressing and accentuating the objecthood of the photograph”.]

<sup>208</sup> [“Photography’s materials (straddling analog and digital technologies) have never been more readily understood by artists or audiences as a series of conscious choices”.]

<sup>209</sup> Apresentamos, por ordem cronológica, um levantamento das principais exposições que decorreram nas últimas duas décadas: *Truthiness: photography as sculpture* na Universidade de Califórnia Riverside / California Museum of Photography, de 26 de julho a 4 de outubro de 2008; *The photographic object* na Photographer’s Gallery de Londres, de 24 de abril a 29 de junho de 2009; *Phot(o)objects* na Presentation House Gallery em North Vancouver, de 10 de abril a 7 de junho de 2009; *With cinder blocks we flatten our photographs* na Romer Young Gallery em San Francisco, de 28 de junho a 17 de julho de 2013; *Lens-based sculpture* na Akademie der Künste em Berlim de 24 de janeiro a 21 de abril de 2014; *Fixed Variable* na Hauser & Wirth Gallery em New York, de 27 de junho a 25 de julho de 2014; *Picture/thing* na Ezra and Cecile Zilkha Gallery em Middletown, de 29 de janeiro a 1 de março de 2015; *Between sculpture and photography* no Musée Rodin em Paris, de 12 de abril a 17 de julho de 2016; *Light & Matter: The Photographic Object*, no Michener Art Museum, em Doylestown, de 18 de fevereiro a 25 de junho de 2017; *Objectifying the Photograph*, no Northern Illinois University Art Museum de DeKalb, de 29 de agosto a 21 de setembro de 2017; entre outras.

compositiva das peças, através de elementos escultóricos, quer estrutural das diversas camadas visuais. Encontramos, portanto, nesta consideração implícita do *index* fotográfico uma diferença com a fotoescultura dos anos sessenta e setenta: nesta última, a condição de traço era explicitada pelas representações das imagens que incorporavam os objetos escultóricos; no entanto, com as operações contemporâneas a imagem fotográfica não é apresentada apenas pela sua qualidade de transparência, mas desestruturada, tornando-se incompreensível e subitamente irreconhecível, embora mantenha sempre a sua referência devido aos processos fotográficos utilizados. Acresce a este aspeto que a indexicalidade se pode revelar para além da simples dimensão visual. Na introdução da recolha de ensaios intitulada *Photographs objects histories: on materiality of images*, de 2004, observam Elizabeth Edward e Janice Hart (2004, 13): “a materialidade estende também a indexicalidade da imagem através da interação corporal com o objeto-foto, nomeadamente a tátil, e pelas intervenções com a imagem indexada”<sup>210</sup>. Embora a referência destas autoras pareça referir-se principalmente à relação convencional com a imagem analógica de família que todos nós manuseamos, recolhemos em álbuns ou colocamos em molduras, podemos encontrar uma atitude semelhante em operações artísticas contemporâneas, nas quais a dimensão da tatilidade provinda da expansão do objeto-fotografia se torna um elemento constituinte. Porém, a materialidade das peças mais recentes não convoca uma direta experiência tátil por parte do espectador, estruturando-se antes na apresentação da manipulação do artista e no desenvolvimento espacial que condiciona o nosso conhecimento destas mesmas peças.

As operações mais recentes utilizam quer materialidades de origens analógicas quer elementos que derivam do campo digital. No que diz respeito às primeiras, temos de especificar que a recuperação de tecnologias e materiais obsoletos não é uma prática exclusiva do contexto artístico das últimas duas décadas, sendo que, em simultâneo às operações de fotoescultura dos anos sessenta e setenta, artistas como Giulio Paolini, Aldo Tambellini, Bruce Conner, entre outros, produziram operações através de processos e técnicas alternativos. Neste sentido, Statzer (2016, 218, TA) comenta que práticas como a solarização, a cianotipia, o efeito *Sabbattier*, eram utilizadas por estes artistas sob uma abordagem que tinha “menos a ver com o passado e mais com a expansão do potencial expressivo da fotografia no presente”. Estes processos tornaram-

---

<sup>210</sup> [“Materiality also extends the indexicality of the image through both bodily interactions with the photo-object, especially the tactile, and through interventions with the indexical image”.]

se também uma forma de resistência no que diz respeito às práticas convencionais: trabalhar em oposição com as regras da sala escura, permite, por um lado, uma certa liberdade manipuladora da imagem e, por outro, um afastamento do processo tradicional que envolve a tríade máquina fotográfica, película e impressão. Todavia, como reporta Batchen no seu livro *Emanation*, de 2016, os processos de *cameraless* – ou seja sem a utilização da câmara fotográfica – e as técnicas alternativas têm sido utilizados de forma disseminada a partir da invenção da mesma imagem fotográfica até à contemporaneidade. O autor sublinha também que as experiências produzidas desde os anos sessenta distinguem-se em particular por dois aspetos: constroem um diálogo com as peças realizadas durante a época moderna – entre as quais podemos lembrar a schadografia de Christian Schad, a rayografia de Man Ray ou o fotograma de Moholy-Nagy –; e abandonar a utilização “da câmara permite também aos artistas experimentar com o *medium* fotográfico em si, complicando quer a identidade da fotografia quer o seu potencial criativo” (Batchen 2016, 38)<sup>211</sup>.

Nesta ótica, por exemplo, podemos considerar os obras de dois artistas: Mariah Robertson e Roberto Huarcaya. Ambos realizaram peças utilizando o papel fotossensível, mas com intenções e resultados diferentes. No que diz respeito a Robertson, desde a década passada esta artista começou a experimentar com rolos fotossensibilizados de cerca de trinta metros de comprimento – em simultâneo criou também obras de dimensões mais reduzidas, ao rasgar e cortar pedaços desses mesmos rolos. O material é, assim, sujeito a diversos tratamentos: exposição a negativos fotográficos e sombras de objetos, intervenção manual com misturas de reveladores e fixadores, bem como outros processos químicos e banhos em água de várias temperaturas<sup>212</sup>. Estas intervenções são desenvolvidas totalmente em sala escura, ajustando-as às convenções e normas do tratamento do papel fotossensível e obtendo imagens coloridas de matriz fotográfica que se aproximam da abstração. Se estas técnicas se inserem em práticas anteriores de processos alternativos, o resultado final dos trinta metros de rolo condiciona a experiência da mesma obra. Tome-se como

---

<sup>211</sup> [“the abandonment of the camera has also allowed artists to experiment with the photographic medium itself, complicating both its identity and its creative potential”.]

<sup>212</sup> Estas peças de Robertson parecem resumir a mudança material na passagem do analógico para o digital já que, como nota Soutter, “no momento em que a impressão digital separou como nunca antes a imagem fotográfica final dos seus meios de produção, a obra de Robertson volta a focar-se sobre a materialidade e o trabalho da impressão cromogénica” [“At a moment when digital printing has separated the final photographic image more than ever from its means of production, Robertson’s works turn attention to the materiality and labor of chromogenic print-making”] (Soutter 2016a, 40).

exemplo a peça *11*, de 2012 (Figura 29): ao ser instalada no espaço expositivo, pelas suas grandes dimensões a operação invade o ambiente, condicionando o olhar e os movimentos dos espetadores, na sua configuração escultórico-instalativa.

Por seu lado, Huarcaya também vinha realizando algumas peças através da utilização do papel fotossensível, sendo porém com *Amazogramas*, de 2014, que se confirma uma consciente relação espacial de origem escultórica no momento da exposição da peça. Diversamente de Robertson, esta obra de Huarcaya não é realizada integralmente na sala escura, mas em contacto direto com a natureza: três rolos de papel de trinta metros foram estendidos durante a noite e pendurados em estacas previamente colocadas na floresta amazónica (Figura 30). As sombras de elementos vegetais e naturais foram obtidas através da iluminação de um pequeno flash e da luz do luar. No momento da apresentação em instituições expositivas, as imagens foram montadas em painéis verticais e horizontais, expandindo-se em formas sinuosas e curvilíneas, pelos noventa metros de comprimento. Colocada na sala expositiva, *Amazogramas* “confunde em cima e em baixo, dentro e fora, mergulhando o espetador em impressões diretas da pura fecundidade do mundo natural” (Batchen 2016, 41)<sup>213</sup>. Com efeito, se, através da sobreposição de padrões e elementos, Robertson cria jogos visuais próximos da abstração, Huarcaya escolheu o sítio da intervenção e alguns materiais – como por exemplo um tronco de árvore que foi posicionado diretamente sobre uma porção do rolo –, deixando também elementos naturais como chuva e trovões intervir na criação da peça.

Ao lado destas operações, elaboradas principalmente com elementos de origem analógica, alguns artistas exploram também as possibilidades digitais. Desta forma, podemos referir o trabalho de Anouk Kruithof. Esta artista experimenta com a materialidade fotográfica desde a década passada, através de vários elementos como plástico, tijolo ou metal. Em operações mais recentes, como o projeto *Evidence*, de 2016, a artista apropria-se de imagens encontradas nas redes sociais, nomeadamente no Instagram, de várias entidades norte americanas – designadamente vinte e sete sociedades corporativas, quinze agências governativas e onze instituições privadas. Este projeto, como sublinha a própria artista, parte do livro Larry Sultan e Mike Mandel, precisamente intitulado *Evidence*, de 1977 (Kruithof e Thewes 2016). Esta publicação é

---

<sup>213</sup> [ “these images [...] confuse up and down, in and out, immersing the viewer in a direct impression of the sheer visual fecundity of the natural world”.]

constituída por imagens de arquivos de instituições americanas; os autores proporcionam uma dimensão conceptual que reflete sobre o estatuto de arte da fotografia, a autoria e a contextualização das imagens. A obra de Kruithof apropria-se destas questões, atualizando-as pela internet e pelas redes sociais. Porém, as imagens não são simples reproduções já que a artista intervém, distorcendo-as, alterando-as e combinando-as digitalmente, para, enfim, as imprimir ou colar sobre material acrílico ou *papier collé*. Entre as diversas séries que compõem *Evidence*, situam-se as sete esculturas chamadas *Neutrals*<sup>214</sup> (Figura 31). Estas obras são compostas por elementos tubulares, chapas em metal e matérias plásticas como PVC, vinil ou látex. Sobre estes plásticos transparentes são, assim, impressos *screenshots* retirados do Instagram da agência Transportation Security Administration: as imagens apresentam objetos, principalmente armas, confiscados pelos agentes, bem como os bilhetes identificativos dos donos dos ditos objetos, onde as informações e as fotos tipo passe foram desfocadas para não ser reconhecíveis. Kruithof decidiu utilizar apenas as imagens de (não) identificação ampliando-as e transpondo-as sobre as folhas plásticas. O resultado é o de uma imagem quase abstrata, na qual as referências se confundem, mesmo mantendo a indexicalidade de matriz fotográfica. Mas a quase abstração torna-se também um elemento que permite esvaziar a imagem, destacá-la da sua utilização passada, para ser recontextualizada num novo discurso e em novas práticas.

Alguns autores recorrem também a construções escultóricas mais complexas como é o caso de Katie Grinnan. Esta artista, por exemplo, realizou a peça *Rubble division* em 2005/2006 (Figura 32). De grandes dimensões – cerca de 2,74 x 3,96 x 3,35 metros – é constituída por variados materiais – PVC Sintra, espuma de poliuretano, aço galvanizado, cimento, varão nervurado, corda elástica –, incluindo também imagens fotográficas. A estrutura tridimensional apresenta dois lados distintos: num primeiro, encontramos elementos arquitetónicos fotografados, tais como janelas e portas de edifícios comerciais de Roterdão; no outro, as imagens de escombros de uma loja de ferragens de Los Angeles. A estrutura, que se regula por pesos e forças dos materiais, é camuflada visualmente pelo tamanho e impacto das fotografias. A peça insere-se numa reflexão mais abrangente da artista sobre as transformações no tempo de espaços

---

<sup>214</sup> O projeto consta de sete grupos de peças: as já citadas *Neutrals*; *Another universe* e *Sorry no definition found* que são esculturas em resina, *papier collé* e imagens fotográficas; *Green is more than just a color*, peça formada por acrílicos e plásticos impressos; *This pic is sick & rainbow strategies*, um tríptico com imagens fotográficas em parte apagadas; *Carry on* e *Screenshot-montages* peças de montagem e combinação de fotografias.



Figura 29. Mariah Robertson, *II*, de 2012, impressão cromogénica, 76 x 304,8 cm.



Figura 30. Roberto Huarcaya, *Amazogramas*, de 2014, vista da instalação de 3 rolos de papel fotossensível, 30 m x 108 cm.



Figura 31. Anouk Kruithof, da série *Neutrals*, do projeto *Evidence*, de 2016, estruturas metálicas com imagens impressas sobre PVC, vinil e látex, várias dimensões.



Figura 32. Katie Grinnan, *Rubble division*, de 2005/2006, impressão cromogénica sobre PVC Sintra, espuma de poliuretano, aço galvanizado, cimento, varão nervurado e corda elástica, 2,74 x 3,96 x 3,35 m.



construídos (Morse 2016, 107), onde as imagens se tornam parte integrante deste processo já que não restitui uma visão objetiva, mas uma desestruturação imagética, em linha com as metamorfoses dos ambientes arquitetónicos.

Estes exemplos permitem, assim, perceber como a manipulação material e objetual da imagem de matriz fotográfica intervém e se entrelaça em operações de escultura e instalação. Estes artistas, com efeito, partem quer de ações como a distorção, a ampliação, e a sobreposição analógicas ou digitais, estas últimas através de *softwares* como o Photoshop, quer de estruturas espaciais onde se inserem as impressões das imagens. A materialidade fotográfica continua a conotar-se com a sua característica de indexicalidade. Porém, como afirma Batchen, a partir da introdução da tecnologia digital os artistas que utilizam a imagem fotográfica já não estão interessados nos aspetos ligados principalmente à representação e à esfera emotiva associada: “a fotografia assumiu um papel memorial, não através do sujeito que representa, mas pela sua própria operação como sistema de representação” (Batchen 2002a, 111)<sup>215</sup>. Através da expansão espacial e da tatilidade do material fotográfico, estes artistas criam operações afastando-se da esfera fotográfica, entendida enquanto imagem impressa provinda do registo de uma câmara. Com efeito, diversamente das produções de fotoescultura dos anos sessenta e setenta, a inclusão da materialidade da fotografia não é considerada como uma intervenção para destabilizar as componentes dos *media* individuais, mas antes como possibilidade de rearticular o sistema visual fotográfico para além da nossa relação individual com a imagem.

---

<sup>215</sup> [“photography has taken on a memorial role, not of the subjects it depicts but of its own operation as a system of representation”].

#### 4. A PROJEÇÃO FOTOGRÁFICA: DA IMAGEM FIXA À RE-APRESENTAÇÃO DO REAL

“A projeção – visual e sonora – impôs-se nos nossos dias em todos os domínios da expressão artística” (Campan 2014, 8, TA). Véronique Campan resume com esta frase o momento artístico atual, no qual assistimos a uma significativa presença da prática da projeção. Com este termo alude-se a ações de várias naturezas: desde a projeção cinematográfica às composições de sombras, desde a instalação com lasers à reprodução de voz humana e por aí adiante. Ao apontar para os dois elementos principais do visual e do sonoro, Campan revela a sua posição perante a projeção entendida no contexto das imagens em movimento, onde estas esferas estão frequentemente interligadas como, por exemplo, a banda sonora que acompanha um vídeo ou o barulho dos projetores que reproduzem filmes analógicos em 8mm ou 16mm.

Relativamente à dimensão visual, a projeção revela-se ser uma “imagem-luz”, isto é, segundo a definição elaborada por Jacques Aumont (1997, 132), imagens que resultam “da presença mais ou menos fugitiva de uma luz sobre uma superfície, da qual são parte integrante”<sup>216</sup>, e que se contrapõem à imagem material, a “imagem-opaca”, em outras palavras ao objeto-fotografia e às suas características físicas, como ressaltámos nas páginas anteriores. Como indica o autor, esta mesma divisão é falaciosa, ou pelo menos imprecisa, uma vez que existem imagens que se inscrevem em ambas as dimensões, como por exemplo a do vídeo, que, anota Aumont (1997, 131), “é ao mesmo tempo [imagem] impressa e projetada – mas não é nem impressa como a imagem fotográfica, nem projetada como a imagem cinematográfica”<sup>217</sup>. De uma forma parecida também a imagem digital parece pertencer a este campo, já que pode ser visualizada através de um ecrã de computador e telemóvel do qual, ao mesmo tempo, não se dissocia. No entanto, a “imagem-luz” que se forma através de um feixe luminoso, torna-

---

<sup>216</sup> [“resulting from the presence of light on a surface of which they are an integral part”.]

<sup>217</sup> [“The video image is both printed and projected, but it is not printed like photography, nor is it projected like the cinematographic image”.]

se independente da superfície sobre a qual se materializa visualmente, logo, a projeção pode acontecer sobre qualquer material. Porém, diferentemente das imagens ambivalentes, como as de televisores ou computadores, precisa de um ambiente escuro, que não enfraqueça ou interfira com a luz que produz a própria imagem.

A proliferação da projeção estabelece-se a partir dos anos noventa, período no qual assistimos a uma reconsideração do cinema apresentado em ambiente escuro construído de propósito e, comumente, chamado *black boxes*. Esta tipologia de imagem entra, assim, nos espaços dos museus que, como sublinha Thomas Elsaesser (2016a, 46), até aquela época, “tinham recusado dar ao cinema um espaço de arte adequado ou tinham concedido apenas uma sala de projeção no piso inferior ou no subsolo”<sup>218</sup>. Nesta perspectiva, entre o final dos anos noventa do século XX e a primeira década do XXI nota-se uma pluralidade de exposições com operações contemporâneas de imagens projetadas, bem como uma recuperação de peças projetivas dos anos sessenta e setenta<sup>219</sup>.

Todavia, a utilização e a reflexão sobre as dinâmicas da projeção na prática artística definem-se já a partir da segunda metade do século XX, quando vários artistas apresentam obras que se definem, nas palavras de Christine Ross (2011, 184, TA), “como um híbrido de *white cube* e *black box*, na intersecção do minimalismo e do cinema”. Explicando melhor, se desde os anos noventa a projeção entra nos espaços de museus e galerias, já trinta anos antes a imagem projetada se delineava no discurso estético, não apenas através da produção de peças filmicas, mas antes como “cinema por outros *media*” (Levi 2012, 27, TA), entre os quais a pintura, a escultura e a instalação. Em particular, esta última prática, desenvolvida a partir dos anos sessenta, permite aos artistas proporcionar novas ligações entre a projeção e a sua experiência por parte do

---

<sup>218</sup> [“These were all institutions that had until then fought shy of giving cinema proper art space or anything more than a cinema screening room on their lower floor or basement”.]

<sup>219</sup> Entre as principais exposições dos anos noventa e da primeira década do século XXI lembramos: *Passages de l'image* exposição itinerante, de 1990 a 1992, que decorreu inicialmente no Centre Georges Pompidou em Paris, de 18 de setembro de 1990 a 13 de janeiro de 1991; *Hall of mirrors: art and film since 1945* no Museum of Contemporary Art de Los Angeles, de 17 de março a 28 de julho de 1996; a já citada *Into the light: The Projected Image in American Art 1964-77*, entre 2001 e 2005; *X-Screen: Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s* no Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig em Viena, de 13 de dezembro de 2003 a 29 de fevereiro de 2004; *The expanded eye* na Kunsthaus de Zurique, de 16 de junho a 3 de setembro de 2006; *Le Mouvement des images* no Centre Georges Pompidou em Paris, de 5 de abril de 2006 a 29 de janeiro de 2007; *Beyond Cinema: the Art of Projection* no Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart de Berlim, de 29 de setembro de 2006 a 25 de fevereiro de 2007; e *The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image* na Galeria Hirshhorn do Smithsonian de Washington, de 14 de fevereiro a 11 de maio de 2008.

espetador. De forma geral, com o termo instalação entende-se uma tipologia artística que se expande no espaço e “na qual o espetador entra fisicamente”, sendo “frequentemente descrita como «teatral», «imersiva» ou «experencial»” (Bishop 2005, 6, TA). A posição que o espetador assume face à instalação vai assim para além da mera observação por parte de um sujeito passivo e recetivo, tornando-se parte integrante das mesmas peças. Neste sentido, como sublinha Juliane Rebentisch (2012, 15, TA), a instalação proporciona implicitamente também uma “reflexão sobre a prática estética da observação”, através de uma interação com a obra e com o ambiente que a envolve. Todavia, ainda que a relação entre o espetador e a obra de arte abranja o inteiro campo artístico, através da instalação, a autonomia modernista da obra de arte é destituída: “as instalações desde o começo nos anos sessenta tentam quebrar radicalmente este paradigma: em vez de criar um objeto autónomo, os artistas começam a trabalhar em sítios específicos, onde o inteiro espaço é tratado como uma situação única na qual o espetador participa” (Bishop 2005, 10)<sup>220</sup>.

Este entendimento da prática instalativa pode, ainda, ser aplicado às operações que incluem “imagens-luz”, uma vez que a *black box* se apresenta como um espaço de projeção da imagem no qual o espetador entra e experiencia quer as imagens projetadas quer o inteiro ambiente onde estas se revelam<sup>221</sup>. Contudo, diversamente de outras tipologias, as instalações projetivas requerem outra atitude por parte do espetador. Se, por um lado, a instalação tende a expandir as ideias minimalistas em que o importante não era apenas o objeto artístico, mas a possibilidade de o espetador se relacionar com a obra e o espaço, nas projetivas a obscuridade necessária para a formação da imagem

---

<sup>220</sup> [“it is possible to say that all art presumes a subject - insofar as it is made by a subject (the artist) and is received by a subject (the viewer). In the case of traditional painting and sculpture, however, each element of this three-way communication (artist - work of art - viewer) is relatively discrete. By contrast, installation art from its inception in the 1960s sought to break radically with this paradigm: instead of making a self-contained object, artists began to work in specific locations, where the entire space was treated as a single situation into which the viewer enters”.]

<sup>221</sup> No seu artigo “Installation and Sculpture”, de 2001, Alex Potts aponta também para outra relação entre a instalação e a projeção, mais vinculada à imagem em movimento. O autor, de facto, apresenta uma analogia entre estas duas práticas já que o espetador aproxima o olhar, indagando a imagem como se repetisse o movimento de aproximação e afastamento da câmara de filmar. Mas diferentemente da sala do cinema, onde os espetadores estão sentados na escuridão, nas instalações que recorrem à projeção existe “uma evidente ancoragem arquitetónica, e como espetador, o sentido imediato do espaço é afetado pela posição da imagem projetada numa maneira que não é a do cinema. Muitas vezes são utilizados ecrãs múltiplos ou divididos, criando umas articulações espaciais que se cruzam e desequilibram o fluxo da imagem filmica” [“the projected image or images have an evident architectonic anchoring, and as a viewer, one’s immediate sense of ambient space is affected by the positioning of the projected image in a way it is not in cinema. Multiple or split screens are often used, creating spatial articulations that intersect with and throw the flow of filmic images out of kilter”] (Potts 2001, 18).

constitui um ambiente desorientador para o espectador. Neste sentido, as *black boxes* funcionam de forma diferente com respeito à escultura minimalista e às instalações, pois, “em vez de aumentar a consciência do nosso corpo perceptivo e dos seus limites físicos, estas instalações escuras sugerem a nossa dissolução; parecem remover ou aniquilar o nosso sentido de nós próprios – ainda que só temporariamente – mergulhando-nos na obscuridade” (Bishop 2005, 82)<sup>222</sup>.

Nesta relação entre projeção e *black box*, apesar da receção crítica ter apontado principalmente para um enfoque sobre as imagens em movimento<sup>223</sup>, a fotografia parece também intervir como “imagem-luz” em operações instalativas a partir dos anos sessenta. Significa isto que a imagem fotográfica, enquanto projeção, manifesta-se no plano da desmaterialização, em contraste com a imagem-objeto. Como já sublinhamos, o digital veio amplificar este aspeto, sendo que a materialidade já não se refere à fotografia impressa, mas transporta-a para os ecrãs que permitem a visualização da imagem fixa fotográfica. Contudo, a passagem do físico para o imaterial não é exclusiva da transição tecnológica para o digital, visto que pode ser encontrada também no processo da mesma fotografia-objeto de vertente analógica, pois as fases da imagem fotográfica quer de tomada com a câmara quer da impressão em laboratório são o resultado de uma projeção luminosa. No entanto, no que diz respeito à impressão, isto é, da passagem do negativo em película para a imagem positiva em papel, Pascale Borrel (2014, 182, TA) aponta que não é “uma condição *sine qua non* da existência da imagem fotográfica”, podendo existir apenas no suporte de celuloide como imagem semitransparente, sem, desta forma, ser experienciada pelo papel.

Nesta perspetiva, a partir dos anos sessenta assistimos à utilização da imagem fixa projetada através de semitransparência na produção de instalações que recorrem à *black box*. O surgimento destas operações enquadra-se no momento de questionamento

---

<sup>222</sup> [“Rather than heightening awareness of our perceiving body and its physical boundaries, these dark installations suggest our dissolution; they seem to dislodge or annihilate our sense of self - albeit only temporarily - by plunging us into darkness, saturated colour, or refracting our image into an infinity of mirror reflections”].

<sup>223</sup> A título exemplificativo, citamos aqui apenas alguns dos textos que foram publicados nos últimos anos sobre a instalação e a imagem em movimento: *The place of artist's cinema: space, site and screen*, de 2009, de Maeve Connolly; *Screens: viewing media installation art*, de 2010, de Kate Mondloch; *Between the black box and the white cube: expanded cinema and Postwar art*, de Andrew Uroskie e *Surface: matters of aesthetics, materiality, and media*, de Giuliana Bruno, ambos de 2014; *Installation and the moving image*, de 2015, de Catherine Elwes; *Film and video intermediality: the question of medium specificity in contemporary moving images*, de 2017, de Janna Houwen; e *Cinema expanded: avant-garde film in the age of intermedia*, de 2020, de Jonathan Walley.

das características do *medium* fotográfico e das suas especificidades técnicas, pois a inclusão da projeção fotográfica por meio, por exemplo, do diapositivo revela-se em contraste com a prática artística da imagem fotográfica na ótica modernista e normativa da impressão sobre papel. Se, com efeito, os artistas nos anos sessenta parecem refletir sobre a (i)materialidade da fotografia, uma prática parecida e complementar encontra-se em alguns autores que utilizam a imagem em movimento. Estes últimos parecem enfrentar o cinema também através da sua materialidade, tentando reagir à hegemonia da projeção “na produção da ilusão de movimento”, como sublinha Mary Ann Doane (2009, 154, TA). A autora, com efeito, reconhece que algumas obras dos anos sessenta podem ser entendidas como uma recuperação da tatilidade da imagem, de acordo com os exemplares de “brinquedo filosófico” do final do século XIX. Com esta expressão identificam-se objetos que proporcionavam a experiência ótica da imagem em movimento através da manualidade do espectador sobre um determinado material físico, como, por exemplo, no caso do fenacistoscópio<sup>224</sup> e do *kineograph*, ou mais comumente conhecido como folioscópio<sup>225</sup>. Estes objetos criam, assim, a ilusão do movimento de uma forma evanescente e intangível, mas, em simultâneo, “a tangibilidade do aparelho e da materialidade das imagens operavam como uma forma de resistência a esta abstração, assegurando ao espectador que a imagem do movimento podia ser reproduzida de contínuo, através do trabalho do corpo” (Doane 2009, 153)<sup>226</sup>. Ao inscrever-se na dinâmica haptico/ótico, material/imaterial, as operações dos anos sessenta evidenciam a existência de um hiato entre o final do século XIX e meados do XX que corresponde à afirmação da especificidade modernista do *medium*: a especialização técnica do cinema, através da disseminação da projeção, comportou, como observa Doane (2009, 154) “uma crucial embora incompleta deslocação do tato

---

<sup>224</sup> A versão mais simples deste instrumento é composta por um disco rotatório fixado a um pequeno suporte. Num lado deste disco estão algumas imagens, com pequenas diferenças, do mesmo sujeito dispostas radialmente. Ao posicionar-se em frente de um espelho que reflete o lado com as imagens, e olhando através das fissuras presentes no disco, a imagem parece mexer-se. Este primeiro protótipo de fenacistoscópio foi apresentado por Joseph Plateau, em 1832-1833.

<sup>225</sup> Este objeto é formado por um bloco de imagens organizadas sequencialmente que, folheadas, recriam a ilusão de movimento do sujeito apresentado nas mesmas imagens. O primeiro folioscópio patenteado é o de John Barnes Linnett, chamado Kineograph, em 1868.

<sup>226</sup> [“Yet the tangibility of the apparatus and the materiality of the images operated as a form of resistance to this abstraction, assuring the viewer that the image of movement could be produced at will, through the labor of the body”.]

para a vista, da materialidade para a abstração – um movimento em direção à desmaterialização da imagem que circula e é trocada na modernidade”<sup>227</sup>.

De forma inversa, o pensamento fotográfico passa de uma prática modernista centrada na imagem impressa para a recuperação da imaterialidade da mesma, pois, como aponta Krauss (2006, 160), na “procura da especificidade, vários *mediums* modernistas podem ter ignorado convenções não essenciais ou supérfluas, mas isso não significa que se tenham libertado de *todas* as convenções”. Com a utilização da imagem fixa projetiva nos anos sessenta, (re)introduz-se na prática artística a projeção fotográfica explorando experiências que relembram as desenvolvidas durante o “primeiro nascimento” da fotografia do século XIX (Gaudreault e Marion 2005, 4–5). Até ao final daquele século a fotografia não era apenas experienciada como imagem impressa, sendo que a projeção se apresenta em diversas áreas. Ademais, a “imagem luz” fixa provém de experiências com a lanterna mágica, um instrumento ótico atestado no século XVII que permitia, através de uma lente, uma fonte luminosa e uma imagem sobre vidro, reproduzir essa mesma imagem ampliada sobre uma parede ou uma tela<sup>228</sup>. Desde o seu aparecimento, a lanterna mágica apresentava uma utilização ambivalente no que concerne à projeção da imagem fixa: uma educativa e uma ligada ao espetáculo e ao entretenimento (Mannoni 2000, 47–52). Aspeto, este último, que continuou com os chamados “lanternistas ambulantes” – operadores de lanternas mágicas que percorriam várias cidades e nações – até finais do século XIX e impulsionado também pelos eventos de fantasmagoria no final do século XVIII, o que, como refere Tom Gunning (2009b, 28), “modernizou a longa tradição de espetáculos mágicos que criavam a impressão de eventos milagrosos escondendo à vista o verdadeiro processo, através da implementação de novos efeitos óticos”<sup>229</sup>. Contudo, é a partir de 1850 que as lanternas mágicas começam a utilizar a fotografia. Neste mesmo ano, os irmãos Frederick e

---

<sup>227</sup> [“with the cinema and the rapid dissemination and multiplication of projection situations, there is a crucial although incomplete displacement of touch by sight, materiality by abstraction – a movement toward dematerialization of the image that circulates and is exchanged in modernity”].

<sup>228</sup> Ainda que a data de sua invenção seja desconhecida, um dos mais antigos relatos sobre este instrumento é o de Christiaan Huygens que, num manuscrito de 1659, cita a lanterna mágica entre as suas invenções (Mannoni 2000, 39).

<sup>229</sup> [“it modernized the long tradition of magic shows, which created the impression of miraculous events by hiding the real process from view, through the implementation of new optical effects”]. Entre os vários autores que operavam com espetáculos desta tipologia, destacam-se os de Étienne-Gaspard Robert apresentados em Paris em 1798, já que, ao adaptar a lanterna mágica, criou ambientes onde o mesmo mecanismo era ocultado à vista, e as imagens apareciam em retroprojeção, podendo aumentar e diminuir de dimensões, devido à instalação dos projetores sobre carris (Gunning 2009b, 24–30).

William Langerheim patentaram o *hyalotype*, a primeira imagem fotográfica positiva em albumina monocromática sobre vidro. A partir deste período, a fotografia projetada difunde-se em vários campos de conhecimento e sob diversas perspectivas. Se a lanterna mágica era associada sobretudo ao entretenimento criado por parte de “charlatões ou magos” (Borrel 2014, 185, TA), com a fotografia o instrumento perpetua o caminho educativo e pedagógico, já que nos últimos quarenta anos “do século XIX contribuiu para uma expansão da divulgação do conhecimento enciclopédico com o conceito de «educação pelas imagens» gerando um crescente entusiasmo por palestras ilustradas” (Lacoste et al. 2017, 14)<sup>230</sup>. Porém, do mesmo modo que na esfera educativa, as imagens fixas projetadas difundem-se também através de sessões de projeção em espaços públicos e privados, como por exemplo nas associações fotográficas, a partir do final do século XIX. Existem testemunhas que atestam a prática de projeções com audiência como, por exemplo, as dos primeiros espetáculos cinematográficos dos irmãos Lumière. Como já reportámos, antes de assistir à imagem em movimento, o público presenciava a projeção de uma imagem fotográfica, esta última descrita por vários jornalistas como “uma cena demasiado familiar”, indica Maxim Gorky (citado em Gunning 2009a, 741, TA) em 1896, ou “nada de novo”, como aparece no jornal *La Poste* em 1895 (citado em Boulouch 2017, 163, TA). Esta convivência entre fotografia e cinema, segundo Nathalie Boulouch (2017, 175, TA), persiste na passagem do século, ainda que o que se desenvolveu de seguida “provém de um efeito de diferenciação conjunta: sem abandonar a projeção, a fotografia prendeu-se à opacidade do papel e deixou o cinema tomar posse da luz”.

Ao lado destas práticas, a apresentação em público, em associações e clubes fotográficos, determinou a formação de um debate sobre as qualidades artísticas da projeção de natureza fotográfica. No final do século XIX os autores do pictorialismo manifestam uma posição ambivalente no que diz respeito à fotografia projetada (Boulouch 2017, 170–71). Porém, além da prática pictorialista, entre os mais conhecidos fotógrafos daquele período podemos citar Alfred Stieglitz que, no seu artigo “Some remarks on lantern slides. A method of developing and local toning”, de 1897, dava algumas instruções técnicas, bem como reconhecia o potencial da imagem projetada, definindo-a como a “peculiaridade mais fascinante do ramo da fotografia”

---

<sup>230</sup> [“in the third of the 19th century it contributed to a surge in the popularization of encyclopedic knowledge with the concept of «education through images», generating growing enthusiasm for illustrated lectures”].



(Stieglitz 1897, 32, TA). Por mais que este autor defenda a aplicação artística da projeção fotográfica, no começo do século XX, por questões comerciais, também Stieglitz abandona a projeção em favor da imagem impressa.

Através destes breves apontamentos, percebe-se que a prática projetiva da fotografia não encontrou um caminho próprio nas operações artísticas, até pelo menos aos anos sessenta do século passado. De facto, a sua expansão amadora deve-se também às contínuas melhorias dos aparelhos, à introdução da película de diapositivo a cores – com a Autochrome por parte de Antoine Lumière, em 1907 – e, a partir dos anos cinquenta, à difusão de películas plásticas – que começaram a substituir-se à de vidro, desde o ano de 1930. A institucionalização do campo da fotografia projetada permite, assim, uma expansão não apenas a nível educativo e/ou familiar, mas também publicitário e comercial (Eisenhauer 2006). Nesta perspetiva, a recuperação da imagem fixa projetada por parte dos artistas entre o final dos anos sessenta e o começo da década de setenta ocorreu em simultâneo com a afirmação do diapositivo em vários setores. Esta tendência, como iremos ver, não condiciona apenas a prática artística que faz recurso ao diapositivo e ao projetor, mas também a recuperação de mecanismos mais antigos como o da *camera obscura*.

#### **4.1 A imagem projetada nas experiências nos anos sessenta e setenta**

A partir da segunda metade do século XX a projeção torna-se um campo de investigação por vários artistas, nomeadamente, numa perspetiva próxima à da produção de imagem em movimento, dado que, segundo as palavras do artista Stan VanDerBeek (1966, 15, TA), o cinema era “a forma de arte do nosso tempo”. Assiste-se, assim, a uma proliferação de operações de natureza cinematográfica que se enquadram na ótica do “cinema expandido”<sup>231</sup>. Esta etiqueta, como afirma Sheldon Renan, refere-se a “um espírito de investigação que leva a muitas diferentes direções” (citado em Walley 2020, 11, TA), indicando várias metodologias e vertentes no que diz respeito a uma difusão da

---

<sup>231</sup> VanDerBeek publica alguns ensaios sobre o conceito de “cinema expandido” já em 1966 e, no ano seguinte, Sheldon Renan descreve no seu livro *An introduction to the American underground film* as várias vertentes em que se pode utilizar este conceito. Porém, é com o livro de Gene Youngblood, intitulado precisamente *Expanded cinema*, de 1970, que o conceito é utilizado para indicar vários suportes e campos de ação, como por exemplo, instalações multimédia, videoarte e performance.

imagem cinematográfica, a nível cultural e artístico. Existem, por exemplo, vários autores que recorreram ao suporte fílmico numa perspetiva de crítica e desestabilização do cinema *mainstreaming*, levando à expansão das potencialidades das imagens em movimento (Sitney 2002, 348), nomeadamente nas peças do grupo estruturalistas-materialistas<sup>232</sup>. Ao lado destes autores, encontravam-se outros, como por exemplo, Nam June Paik e Stan VanDerBeek que, partindo de uma reflexão sobre a imagem em movimento, criaram operação através de “novas” tecnologias daquela época, como o vídeo e a holografia<sup>233</sup>. Por fim, alguns artistas entre os quais Robert Whitman e Anthony McCall estavam mais interessados em desvendar e desmontar o aparato cinematográfico através da transmissão em *media*, como a escultura, a pintura ou a instalação. No que concerne a esta última prática, Andrew V. Uroskie (2014, 11) observa que a “expansão do cinema” emerge como uma “quase inevitável consequência da condição de deslocação da imagem em movimento dentro das instituições artísticas do pós-guerra”<sup>234</sup>.

Todavia, ao lado destas três forças que condicionam a reflexão sobre a imagem em movimento, podemos encontrar também uma prática artística que desenvolve a projeção através de uma recuperação e expansão da imagem fotográfica. Embora naquela época a fotografia fosse considerada através de um pensamento de especificidade do *medium*, como no caso da reflexão de Szarkowski, os artistas começam a utilizá-la fora de um plano estético meramente ligado à imagem impressa única autorial. Como já sublinhámos nos capítulos anteriores, a fotografia encontra-se também dentro da produção mais propriamente cinematográfica e, no mesmo período, através de uma posição escultórica, é expandida materialmente no espaço. Porém, ao lado destas vertentes, é possível delinear um caminho diferente que se refere à projeção

---

<sup>232</sup> O termo Estruturalistas/Materialistas é referido por Peter Gidal que, ao lado dos artistas estruturalistas norte americanos aproxima a experimentação de autores europeus como Malcolm LeGrice e Peter Kubelka, já que, como os colegas americanos, “os aspetos estruturais e a tentativa de decifrar a estrutura e de antecipá-la/recorrigi-la, para esclarecer e analisar o processo de produção de uma específica imagem num determinado momento são as preocupações principais do filme Estruturalista/Materialista” [“The structuring aspects and the attempt to decipher the structure and anticipate/recorrect it, to clarify and analyse the production-process of the specific image at any specific moment are the root concern of Structural/Materialist film”] (Gidal 1976, 1).

<sup>233</sup> Esta é a perspetiva de Gene Youngblood que desenvolve o conceito de “cinema expandido” sob duas diretrizes: “a indução de uma atitude passiva no espetador e a afirmação de uma crença tecnocientífica no progresso histórico” (De Bruyn 2002, 42, TA).

<sup>234</sup> [“emerged not so much from an intentional effort of abstraction and conceptualization, but more as an almost inevitable consequence of the displaced condition of the moving image within the institutions of postwar art”.]

provinda quer pela esfera social e familiar quer pela recuperação de antigos mecanismos.

Uma abordagem à esfera amadora recorre já na produção de matriz conceptual, isto é, os artistas “anti-fotógrafos” dos anos sessenta apropriam-se e reelaboram a fotografia numa visão próxima da amadora e vernacular – um processo que permitiu também afastar-se do campo da imagem única e completa, para trabalhar com a série e a sequência. A este respeito, salienta Wall (2003, 44) que no “fotoconceptualismo, a fotografia postula a sua fuga dos critérios da fotografia de arte através das performances de artistas como não-artistas que, mesmo sendo não-artistas, são, no entanto, forçados a tirar fotografias. As imagens perdem o seu estado de Representação face ao olhar do público: são «aborrecidas», «enfadonhas» e «insignificantes»”<sup>235</sup>. Neste sentido, a aproximação à esfera vernacular e privada da fotografia, como imagem “aborrecida”, inscreve-se principalmente pelo campo visual ligado à (re)apresentação em imagens impressas, em “imagens-opacas”. No entanto, podemos apontar para um desenvolvimento parecido na recuperação do campo fotográfico em operações de projeção. Se, por um lado, a produção conceptual demonstra uma referência à prática amadora que vem do “último momento da «época Eastman»” (Wall 2003, 44, TA), isto é, desenvolvida pela difusão de máquinas fotográficas instantâneas como a Polaroid, por outro lado, a partir do final dos anos cinquenta os projetores de diapositivos tornam-se um objeto doméstico que permite a qualquer pessoa projetar na sua própria casa imagens da sua família.

No entanto, a abordagem amadora da prática conceptual subentende um questionamento do fazer artístico ligado ao objeto de arte, enquanto o trabalho estético sobre a “idea de arte” comporta a apropriação de qualquer tipologia de material através também da “inclusão de tecnologias outrora consideradas demasiado familiares, acessíveis e populares” (Alexander 2005, 4, TA). Neste sentido, alguns artistas começam a utilizar o projetor de diapositivos como meio de criação artística perpetuando, porém, modalidades próximas à esfera familiar e à educativa do diapositivo. Ao refletir sobre esta dinâmica, Charles Harrison (2005, 38, TA) salienta como as operações dos anos sessenta e setenta não se definem como “uma invenção do

---

<sup>235</sup> [“In photoconceptualism, photography posits its escape from the criteria of art-photography through the artist’s performance as a non-artist who, despite being a non-artist, is nevertheless compelled to make photographs. These photographs lose their status as Representations before the eyes of their audience: they are «dull», «boring», and «insignificant».”]

medium”. Se a nível familiar a imagem projetada é utilizada muitas vezes como momento de partilha de viagens ou episódios domésticos, no que concerne à dinâmica educativa, de facto, o diapositivo apresenta-se como um mecanismo de visualização utilizado nas ciências humanas, ou seja, como suporte visual que, através de imagem, acompanha o ensino quer artístico quer científico. E é exatamente no entrelaçar destes dois campos que o projetor de imagem fixa é utilizado por artistas como Marcel Broodthaer e Jan Dibbet, inserindo-se nestas redes referenciais já estabelecidas (Harrison 2005, 38).

Todavia, dentro da produção de alguns destes autores, é possível encontrar peças que reformulam a imagem projetada fixa. Tomemos em consideração duas operações de Dan Graham. Na primeira a projeção é empregada para mostrar vinte fotografias do projeto *Homes of America* – apresentado, em simultâneo, na revista *Arts Magazine* de dezembro 1966/janeiro 1967. Estes diapositivos inserem-se numa investigação de matriz minimalista e conceptual, apresentando casas em série dos anos sessenta. O recurso às fotografias “aborrecidas” e repetitivas remete para a esfera doméstica e vernacular da imagem fotográfica corroborada pela sequência imagética, onde os sujeitos semelhantes e a monotonia arquitetónica demonstram estar em sintonia com a modalidade científica e/ou educativa de análise e a visualização de uma categorização ou classificação.

No mesmo período, Graham elabora outra peça através deste suporte, chamada *Project for slide projector*, de 1966<sup>236</sup> (Figura 33). Neste caso, os diapositivos são o registo fotográfico de uma peça escultórica cúbica em vidro formada por quatro chapas laterais, sem o lado superior e com um espelho na base. Num primeiro momento, foram realizadas quatro imagens frontais da chapa de vidro a ocupar o inteiro plano. Esta operação foi depois repetida mais quatro vezes e, a cada nova série de quatro imagens, se adicionou uma estrutura de vidro de dimensões menores posicionada no interior da primeira. As vinte fotografias obtidas com esta composição de caixas dentro de caixas, como se fosse uma matriosca, foram ainda duplicadas por quatro vezes. Por fim, os oitenta diapositivos foram montados em duas sequências repetidas: uma

---

<sup>236</sup> A abordagem conceptual de Graham manifesta-se já na primeira versão desta operação, uma vez que o artista se limitou a criar uma folha de instruções tendo, sucessivamente, publicado três versões diferentes de um texto, em 1969. A peça materializou-se apenas nos anos setenta, por obra de um dos estudantes que frequentavam os cursos do artista no Nova Scotia College of Art and Design de Halifax.



Figura 33. Dan Graham, *Project for slide projector*, de 1966, projetor Carousel com 80 diapositivos a cores.

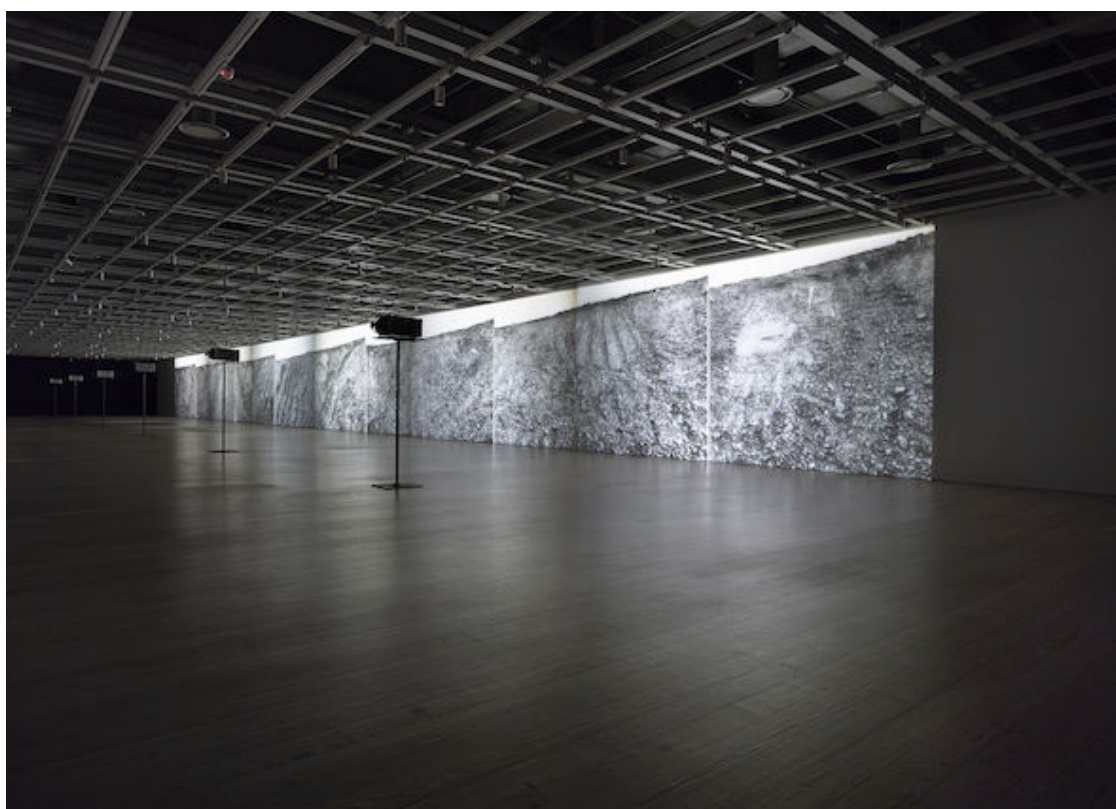


Figura 34. Michael Heizer, *Actual size Munich rotary*, de 1970, vista da instalação de seis máquinas de projeção feitas por medida e seis diapositivos a preto e branco montados entre vidros.

primeira de vinte imagens, na qual assistimos à acumulação das caixas, seguida de uma segunda, de outros vinte diapositivos, que propõe um movimento de *rewind*, isto é, partindo da última imagem da série – a que apresenta as cinco caixas de vidro – volta-se à primeira onde se distingue apenas a estrutura maior em vidro. Este movimento visual de ir e voltar associa-se também com o movimento do mesmo projetor utilizado, o Carousel: um aparelho de diapositivos, difundido a partir de 1961, que, por possuir um tabuleiro circular, permitia que os diapositivos fossem visualizados de forma contínua, sem necessidade de recarregar ou mudar de bandeja. A circularidade da sequência de imagens relaciona-se, portanto, com o movimento rotatório do mecanismo: ao longo da primeira sequência cria-se uma coincidência sincrónica com a rotação do projetor, tornando-se diacrónica na segunda sucessão de imagens.

Estes dois projetos de Graham localizam-se nos antípodas da utilização do diapositivo: se o primeiro insiste sobre um visionamento clássico, de imagem após imagem, numa espécie de catalogação, em linha com as utilizações normativas, o segundo, através do movimento rotatório e, em simultâneo, retrocedente da construção da estrutura e das transparências e opacidades das superfícies, destitui qualquer diegética. No que diz respeito a este último trabalho, Eric De Bruyn (2001, 340–41) afirma que o artista atua uma cisão entre o fulcro narrativo das imagens e o discursivo do projetor: “o que esta exposição sublinha é uma insuperável diferença entre eixo narrativo e discursivo, os dois nunca se alinham exatamente com a posição do espetador, como no cinema, ou se sentem juntos, como no espaço absorptivo da oticidade modernista”<sup>237</sup>. Neste sentido, a segunda operação de Graham afasta-se de uma pretensa construção diegética apresentando-se como um discurso que cruza a dialética entre a sequência bidirecional das imagens em contraste com o funcionamento regular do dispositivo e, ainda, a modalidade de visualização das imagens no seu movimento repetitivo e ondulatório por parte do espetador.

A par desta experiência de Graham que desestabiliza a relação do espetador com a projeção de origem fotográfica, encontramos outra operação onde o diapositivo se torna elemento estruturante na perceção da peça, salientando um diálogo entre o espaço expositivo, o objeto e a imagem: *Actual size Munich rotary*, de 1970, de Michael

---

<sup>237</sup> [“What this exhibition underscores is an insurmountable difference between the narrative and discursive axis, the two never quite aligning themselves with the position of the spectator, as in cinema, or felling together, as in the absorptive space of modernist opticality”.]

Heizer. Esta obra provém de outra intervenção do mesmo artista, chamada *Munich depression*, de 1969 (Figura 34). Como o título sugere, esta última era uma peça ambiental constituída por uma escavação cônica de 6 metros de profundidade e cerca 30 de diâmetro, realizada numa zona suburbana perto de Munique, na Alemanha, e de duração de apenas um mês. Depois de ter fotografado a intervenção do ponto central da depressão, o artista transpôs as imagens para chapas de vidro. Através de projetores específicos<sup>238</sup>, as transparências recriavam uma imagem panorâmica fixa e imutável da abertura, em tamanho real. Ainda que possa ser interpretada com uma finalidade de documentação, na verdade, esta projeção, como refere Chrissie Iles (2005, 31), revela-se ser uma investigação sobre a tensão entre o espaço real e a sua representação fotográfica. A intenção do artista foi, então, a de restituir em medidas “reais” o encontro do espetador com a peça original, de acordo com a sua prática, já que, como observa Krauss (1977c, 280), “a única forma de experimentar” as operações de *Land art* de Heizer “é estar dentro dela[s] – habitando-a[s] da forma como pensamos habitar o espaço dos nossos corpos”<sup>239</sup>.

Com *Actual size Munich rotary* são repropostas ao espetador as dimensões originárias da depressão através da transposição bidimensional da projeção fotográfica, a lembrar operações conceptuais como as de Bochner e de Burgin, pelo pensamento sobre a relação entre real e imagem. Contudo, William Smith (2016, TA) reconhece que esta peça de Heizer parece manifestar “uma antipatia em relação ao *medium*” fotográfico relativamente à sua capacidade de reprodução e circulação das imagens, pois a projeção em diapositivo é entendida como uma operação não adequada à divulgação. Nesta perspetiva, o artista reforça o lado efêmero da instalação que pode ser vista e experienciada pelo espetador apenas num determinado contexto, em tamanho real, definindo-se, por um lado, como uma forma de controlo por parte do artista sobre estas imagens e, por outro, como uma “imagem-luz” singular e envolvente de matriz fotográfica.

Embora outros artistas tenham utilizado o projetor de diapositivos para criar operações artísticas que se afastam da narrativa de ordem cinematográfica, estes dois

---

<sup>238</sup> Nos anos setenta não eram comercializados dispositivos com a potência necessária para projetar as imagens a uma distância de cerca de 15 metros – afastamento necessário para reproduzir as imagens em escala 1:1 da intervenção ambiental. Desta forma, o artista, com a ajuda do inventor Maris Ambats, realizou mecanismos de reprodução específicos para esta peça (Friedrich 2016).

<sup>239</sup> [“the only means of experiencing this work is to be in it – to inhabit it the way we think of ourselves as inhabiting the space of our bodies”.]

exemplos permitem sublinhar como a projeção é repensada também através da imagem fotográfica. Ao lado destas práticas, encontramos também outras peças instalativas, como as apresentadas em *Projected image*, de 1974, no Walker Art Center, de Minneapolis <sup>240</sup>. Embora não seja o primeiro evento institucional dedicado à imagem projetada<sup>241</sup>, as várias peças desta exposição ressaltam pela elaboração espacial da projeção, como, por exemplo, nas obras estruturalistas de Paul Sharits que apresentam os “filmes como uma crítica da instituição cinematográfica em si” (Nardelli 2009, 244–45, TA) ou no trabalho de Peter Campus que investiga a produção vídeo na sua vertente de transmissão em direto. As diversas abordagens destes artistas parecem, com efeito, partilhar uma mesma preocupação em relação à experiência do espetador, já que, como explica o curador da exposição Martin Friedman (1974, 6), demonstram uma comum “conceção das imagens de filme e vídeo essencialmente em termos ambientais – como elementos dominantes dos espaços interiores – e estão preocupadas quer com as mutáveis relações espaciais e psicológicas entre o observador e a imagem quer com a especificidade da imagem em si”<sup>242</sup>.

O entrelaçar da dimensão ambiental com questões ligadas à especificidade da imagem desvenda-se não apenas através da imagem em movimento, mas antes na dialética da projeção com a fotografia. Nesta perspetiva, Dominique Païni (2004, 27, TA) sublinha o duplo significado do termo “projeção” que jaz numa ambivalência entre “a ação de projetar imagens sobre um ecrã e a representação de um volume sobre uma superfície plana”. Os dois campos semânticos referem-se à imagem técnica em si e à sua projeção, como duas modalidades da formação de imagem: por um lado, como “suportes materiais aos quais adere a imagem indissociável deste mesmo suporte” e, por outro, as imagens “de projeção luminosa através dos quais um ecrã imaculado (ou não) interceta de forma efêmera (ou não) o raio” (Païni 2004, 27)<sup>243</sup>. Desta forma, Païni não

---

<sup>240</sup> Esta exposição esteve patente entre 21 de setembro e 3 de novembro de 1974.

<sup>241</sup> Uma das primeiras exposições em instituições museais foi *Projected art*, patente na Contemporary Study Wing do Finch College de Nova Iorque, entre 8 de dezembro de 1966 e 8 de janeiro de 1967. A partir destes anos a imagem em movimento projetada, como *black box* ou através de ecrãs, torna-se uma prática expositiva temporária gradualmente mais difundida, embora não institucionalizada até à década de noventa.

<sup>242</sup> [“the most ordinary dictionary relays the equivocal character of the word: the action of projecting images on a screen and the representation of a volume on a flat surface”].

<sup>243</sup> [“material supports to which the image indissociable from this support adheres, and luminous projection slides for which a spotless (or not) screen intercepts ephemerally (or not) the ray”].



diferencia a projeção pelo resultado visual fixo ou em movimento, mas antes pela formação da imagem técnica e a (re)produção da “imagem-luz”.

Contudo, como reporta Ingrid Hoelzl, esta subdivisão entre suporte da imagem técnica e (re)produção não corresponde à prática ao longo do século XX, dado que a fotografia foi sendo ligada de forma geral à sua especificidade como imagem impressa: “o âmbito do conceito de fotografia tornava-se cada vez mais circunscrito: já não compreendia as várias formas da imagem foto-fixada química e óticamente projetada, mas antes a imagem singular imóvel e material” (Hoelzl 2012, 59, TA). O caminho da especialização da imagem fotográfica constituiu-se de acordo também com a institucionalização do cinema (Hoelzl 2012, 59), intervindo e fechando a utilização destes *media* no campo artístico, embora, como já temos sublinhado, a projeção fotográfica se tivesse mantido no âmbito educacional, comercial, doméstico e/ou familiar. A partir dos anos sessenta, o questionamento sobre a prática artística e a inclusão de outros materiais permite, assim, a assimilação das vertentes amadoras e a dissipação de fronteiras rígidas entre fotografia e cinema, também no que diz respeito à projeção.

De uma forma parecida à da crítica de Païni, no seu ensaio “Un dessin projectif: la photographie”, de 1997, Michel Frizot ressalta dois valores diferentes da projeção em relação à fotografia: um definido como “geométrico” e outro como “projeção luminosa”. Segundo o autor, na primeira tipologia de ordem matemático-ótica “existe uma virtualidade geométrica que diz respeito tanto à visão, ao destaque geométrico, como à transição do círculo para a elipse (cónicas)” (Frizot 1997, 75, TA). Acresce que esta imagem-projeção é formada e indissolúvelmente ligada ao próprio referente por uma geometria central, de ordem perspetiva, da qual o exemplo mais evidente no plano ótico é a *camera obscura* – “uma projeção geométrica central” (Frizot 1997, 80, TA). A segunda tipologia, a projeção luminosa, é porém constituída por “uma imagem translúcida atravessada pela luz e ampliada por um sistema ótico” (Frizot 1997, 75, TA). Esta tipologia de projeção é caracterizada por uma dissociação do original e, também, pela possibilidade de alteração das dimensões, não mais vinculadas ao referente que originou a imagem transparente. De acordo com este raciocínio, Hoelzl defende também a posição de que na esfera da produção da imagem técnica a dicotomia entre fotografia e filme perde qualquer sentido, uma vez que o fotograma – base da projeção cinematográfica – e o negativo – suporte que origina a imagem impressa – partem do

mesmo princípio: são criados por projeções de tipo geométrico (Hoelzl 2012, 57). A mera justaposição entre imagem fixa e imagem em movimento não parece, portanto, ser um discriminante fundamental da projeção, visto que ao nível de reprodução estas duas imagens coincidem: de origem geométrica passa-se a uma projeção luminosa que produz sobre ecrãs ora a imagem fixa fotográfica ora as imagens em movimento.

Esta dinâmica da projeção está presente em algumas peças apresentadas por Rockne Krebs e Ted Victoria na exposição *Projected image*. Ambas as operações destes autores se inserem no campo ambivalente da imagem fixa e da em movimento, não através de transparências iluminadas, mas antes pela “projeção geométrica” precária, sendo que estas peças são oriundas do mecanismo da *camera obscura*. Desta forma, em vez de a imagem ser mediada por um suporte, manifesta-se como uma emanção luminosa direta e em tempo real. A efemeridade e as características instalativas de ambiente imersivo destas operações proporcionam uma experiência meta-fotográfica: o espetador não é jamais aquele que vê uma imagem do real impressa num objeto-fotografia, mas antes experimenta um ambiente escuro como se se encontrasse dentro de uma máquina fotográfica que, devemos lembrar, funciona – quer na vertente analógica quer digital, quer imagem fixa quer em movimento – através do fenómeno ótico da *camera obscura*.

Desta maneira, Krebs apresenta a operação *The lock (home on the range, part III)*, uma instalação composta por uma projeção de *camera obscura*, uma estrutura laser, vernizes refletivos, relva artificial, uma planta e espelhos (Figura 35). Esta peça enquadra-se na prática do artista que, depois de ter estudado escultura, começou a criar as suas operações através de laser a partir de 1968. Em simultâneo, interessa-se também pela luz natural, incluindo-a nas suas operações. Em 1969 realiza a obra instalativa *RA* na Corcoran Gallery of Art em Washington, constituída por algumas pequenas aberturas do teto por onde entram faixas de luz solar a dialogar espacialmente com os lasers. Como nota Nina Felshin (1974, 16), é a partir desta peça que Krebs inicia a produzir os chamados “desenhos espectrais” [“spectral drawings”], operações que, diferentemente do que pode sugerir o termo, se afastam de um traço gráfico permanente, para se apresentarem como “projeções prismáticas – ondas de espectros que se moveriam através de um espaço específico, tal como o sol se move (aparentemente) no céu” (Felshin 1974, 14, TA). Ao criar estes ambientes, o artista explora as propriedades óticas, nomeadamente a dispersão da luz de prismas que são montados em vários pontos da

sala – teto, parede ou chão – e iluminados por luz natural – a do sol – ou artificial – a de velas ou laser.

Seguindo um enfoque sobre a luz natural, Krebs redescobre o antigo mecanismo da *camera obscura*, depois de ter ficado impressionado por algumas leituras sobre este fenómeno, como reporta Felshin (1974, 18). Desta forma, a partir do começo dos anos setenta, o artista realiza operações com a *camera obscura*, concebendo a primeira em 1971, intitulada *Sky bridge*, na Jefferson Place Gallery, em Washington. A partir do ano seguinte, utiliza a expressão “pinturas obscuras” [“obscure paintings”] para se referir a esta tipologia de peças instalativas. Neste sentido, o título *The lock (home on the range, part III)* pode ser interpretado como uma estrutura na qual, através de uma abertura do tamanho de uma fechadura (*lock*), se forma uma imagem bidimensional como extensão (*range*) do exterior no interior. Ademais, a projeção ao contrário e ao avesso está entrelaçada com outros elementos, como os lasers e as superfícies espelhadas que desestruturam e animam a instalação, lembrando as sugestões de László Moholy-Nagy (1969, 26, TA) que auspiciava a composições cinéticas projetadas com “feixes luminosos inter-penetrantes e massas de luz fluindo livremente na sala”. A junção destes vários elementos, constitui uma revisão da utilização do mesmo mecanismo ótico, porquanto na sua história, como iremos ver nas próximas páginas, a *camera obscura* não era entendida somente como suporte para o fazer artístico, mas também como fonte de entretenimento. Neste sentido, é possível considerar estes trabalhos de Krebs como as primeiras instalações artísticas imersivas que se servem da *camera obscura*<sup>244</sup>.

Complementarmente, situam-se as peças que Ted Victoria realiza a partir do início dos anos setenta, apresentado uma primeira e embrionária versão das suas futuras operações na exposição *Photography into sculpture*. Diversamente de Krebs, Victoria

---

<sup>244</sup> A partir de 1971, também o artista japonês Nobuo Yamanaka realiza experiências com a *camera obscura*, porém, as suas instalações não são, na maior parte dos casos, visitáveis, sendo apenas fotografadas (Renner 2009, 107).

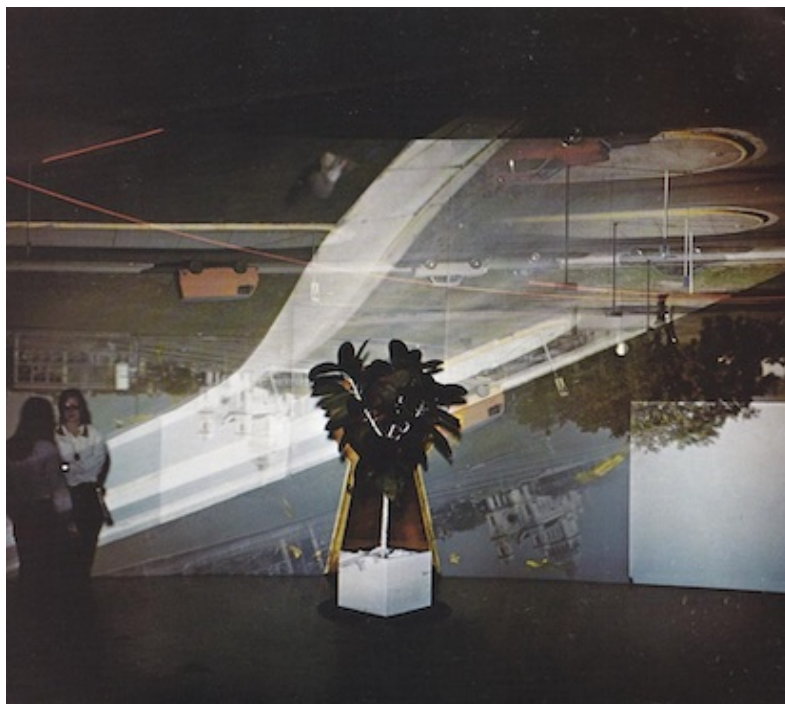


Figura 35. Rockne Krebs, *The lock (home on the range, part III)*, de 1974, vista da instalação de *camera obscura*, uma estrutura laser, vernizes refletivos, relva artificial, uma planta e espelhos.

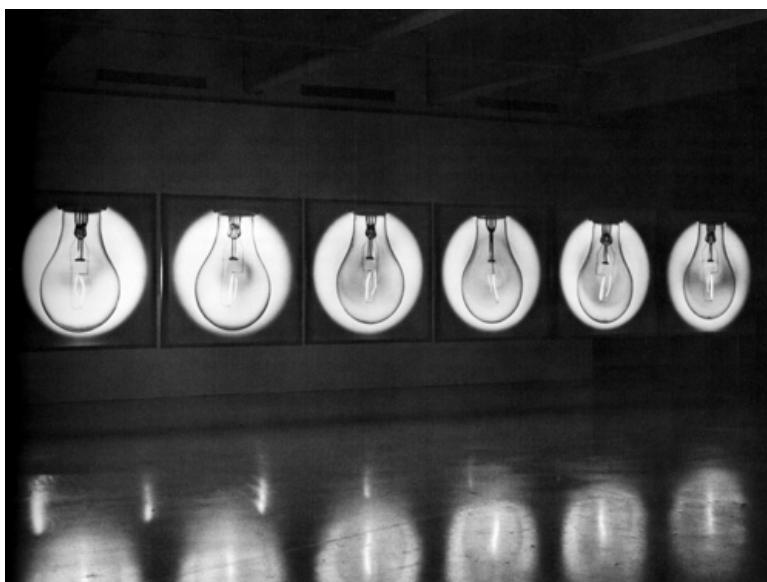


Figura 36. Ted Victoria, *Light bulb projections*, de 1974, vista da instalação da projeção de seis caixas artesanais, seis lâmpadas e mecanismos elétricos.



Figura 37. Ted Victoria, *View*, de 1970, *camera obscura* portátil e pedestal de acrílico transparente, 144,5 x 21,6 x 22,2 cm.

aponta para um encontro fortuito e lúdico com o mecanismo da *camera obscura*, já que, durante os estudos universitários, na segunda metade dos anos sessenta, se deparou com uma experiência para crianças que empregava este fenómeno ótico. Depois de a ter experimentado, o artista começa a realizar pequenas caixas que permitem visualizar uma imagem bidimensional sobre um papel encerado – um destes objetos é apresentado, com o título *View*, de 1970, em *Photography into sculpture*.

A partir destes primeiros projetos, Victoria recupera a *camera obscura* através de algumas instalações imersivas em 1971: uma na Universidade do Iowa, transportando para o interior da sala uma “imagem em movimento contínuo, que era essencialmente estática” (Friedman 1974, 34, TA), pois projetava-se apenas a vista sobre o rio; e duas na já citada exposição *Photo-media*. Numa primeira, com o auxílio de uma lente posicionada no teto e de um espelho, o céu é projetado sobre a parede: obtém-se uma imagem azul interrompida pela passagem das nuvens ou, nas horas zenitais, pela forte luminosidade do sol. Na segunda instalação em *Photo-media*, Victoria reelabora de forma diferente a *camera obscura*: a projeção já não apresenta o mundo exterior, mas o interior da sala adjacente àquela onde o espetador pode aceder. Desta forma, observa-se sobre um ecrã a imagem retroprojetada de um acontecimento em tempo real: o cunhado do artista, isolado na outra sala, transcorre o dia em atividades simples como beber, comer ou tocar a guitarra. A instalação transforma-se de um ambiente imersivo numa espécie de arcaico projetor cinematográfico que reproduz, através da luz artificial, uma imagem selecionada e controlada, não mais o simples mundo exterior.

Depois destas experiências, o artista volta a construir pequenas caixas que, diversamente das primeiras dos anos setenta, projetam a imagem de objetos nelas contidos, e que Brooks Johnson define como “camera obscura que funciona em reverso” (Victoria e Johnson 1986, 3, TA)<sup>245</sup>. De facto, embora à primeira vista o resultado visual possa lembrar o de um projetor de diapositivo ou um retroprojector, as caixas de Victoria não funcionam com imagens fixas, mas com pequenos objectos familiares, escolhidos por características de transparência, como por exemplo, garrafas de vidro ou

---

<sup>245</sup> Friedrich Kittler (2010, 70, TA) elabora uma observação parecida no que diz respeito à lanterna mágica e à camera obscura. Com efeito, afirma que, “em essência, a lanterna mágica simplesmente vira ao avesso a camera obscura. Um furo numa parede novamente separa interno e externo, sistema e ambiente. Mas no lugar do sol [...] a lanterna mágica utiliza uma fonte de luz artificial” que, iluminando “um padrão desenhado e frequentemente colorido”, o projeta “para fora do furo e sobre um ecrã”.

lâmpadas. Assim, na exposição *Projected image*, Victoria apresenta a instalação *Light bulb projections*, constituída por caixas artesanais que, presentes no espaço da exposição, formam as projeções de seis lâmpadas (Figura 36). Todavia, não se trata apenas de “imagens-luzes” fixas porque, através de mecanismos elétricos, os globos efetuam movimentos rotatórios que, a velocidades levemente desfasadas, engendram uma projeção em contínua mudança.

A copresença da projeção e do mecanismo ótico de produção da imagem permitem ao espetador tomar consciência de presenciar uma “projeção geométrica” operante em tempo real. Cada caixa de projeção é posicionada sobre um pedestal em acrílico que se revela como um elemento escultórico isolado e, em simultâneo, contíguo face à projeção e às outras caixas. Se, todavia, esta tipologia de apoio fora já explorada em *View*, quando a caixa formava uma imagem “flutuante”, afastando-a da possibilidade de ser considerada como uma projeção televisiva pela ausência de cabos e qualquer dispositivo eletrónico (Figura 37), na instalação de 1974 as pequenas *camerae obscurae* “em reverso” permitem ao espetador experienciar os objetos contidos nelas com a possibilidade de confrontá-los com as suas transposições imagéticas.

As peças apresentadas nestas páginas demonstram, assim, que durante o final dos anos sessenta e o começo dos setenta, a projeção não é apenas explorada nas práticas artísticas sob uma perspetiva fílmica e através de elementos cinematográficos, mas salienta uma relação direta com as características provindas quer de *media* difundidos em ambientes familiares e domésticos quer pela recuperação de antigos mecanismos óticos. Neste sentido, a projeção de origem fotográfica também entra num diálogo com a em movimento: por um lado, na sequência do diapositivo, a imagem é elaborada através da interdependência que, “em vez de valorizar o instante que a fez nascer, participa numa rítmica geral” (Borrel 2014, 184, TA), ainda que existam operações que reflitam sobre o movimento não da imagem em si, mas do espetador no espaço; por outro lado, o recorrer à *camera obscura* manifesta-se como uma prática que explora a “imagem geométrica central”, sem apontar para uma diferença entre imagem fixa ou em movimento. Se bem que alguns artistas aprofundem estas práticas nos anos oitenta, é a partir dos anos noventa, numa dialética com as tecnologias digitais, que a imagem projetada de matriz fotográfica desvenda outros caminhos.

## 4.2 Da obsolescência: o diapositivo na produção artística das últimas décadas

Como vimos salientando, nas últimas três décadas assistimos a uma difusão da imagem projetada, e em particular em movimento, tanto que esta prática foi etiquetada como *artists' film* (Trodd 2011, 9) ou *cinema d'exposition* (Royoux 2000, 36)<sup>246</sup>. Os termos referem-se, assim, à expansão de operações projetivas contemporâneas criadas por artistas para serem expostas dentro das instituições artísticas e, ao mesmo tempo, revelam uma diferença com a produção artística da segunda metade do século XX. Neste sentido, como refere Claire Bishop (2005, 96, TA), as peças dos anos sessenta e setenta “eram frequentemente planeadas para frustrar o espectador e impedir o prazer visual como uma direta oposição à utilização convencional da imagem em movimento”, incluindo uma prática que intervinha a nível espacial em relação ao espectador. No entanto, as obras projetivas contemporâneas não se apresentam exclusivamente como uma desestruturação crítica dos elementos cinematográficos, mas também “demonstram um singular desinteresse pelo cinema experimental e pela vídeo arte dos anos de 1970”, uma vez que, como afirma Riccardo Venturi (2013, 187, TA), parecem preferir “o cinema clássico, por vezes na sua dimensão mais comercial”. Dito por outras palavras, a projeção contemporânea não se caracteriza por uma destituição das suas características como *medium*, numa crítica sociocultural do sistema cinematográfico, mas antes por uma recuperação de diversos planos e significados que permitem ao espectador experienciar operações projetivas imersivas em múltiplos ecrãs ou superfícies diversas.

Se, por um lado, este difundido interesse pela imagem projetada por parte das instituições se afirma no período do centenário do cinema, por outro, assistimos à difusão da tecnologia digital que, como aponta Iles, “tem levado, paradoxalmente, a uma intensa atividade em filme” (Baker et al. 2002, 73, TA). Neste sentido, o digital é aplicado pelos artistas numa abordagem de “grau zero”, para utilizar a expressão de Elsaesser (2016b, 79, TA), isto é, ao mesmo tempo que proporciona novas possibilidades técnicas e imagéticas recupera ligações com os primórdios do cinema. Contudo, o advérbio “paradoxalmente” utilizado por Iles remete para a particular situação atual na qual, ao lado de artistas que utilizam a imagem em movimento através

---

<sup>246</sup> Como refere Riccardo Venturi (2013, 187), a terminologia referida à prática cinematográfica realizada por artistas é extensa incluindo denominações como *artists' cinema* de Maeve Connolly ou *gallery film* de Catherine Fowler, aos quais se podem aproximar também *cinéma exposé* ou *cinéma de musée* de Païni (2002, 1).

de computadores e câmaras digitais, existem outros que aprofundam a prática cinematográfica através de material analógico. Neste sentido, ao avaliar os momentos de mudança tecnológica quer em referência ao digital dos anos noventa quer à televisão e ao vídeo das décadas de sessenta e setenta, Hal Foster indica a copresença de duas práticas: “existem artistas que querem impulsionar as liberdades futurísticas dos novos *media* e outros que querem ver o que este aparente salto para frente abre no passado, o obsoleto” (Baker et al. 2002, 73)<sup>247</sup>. No entanto, no que diz respeito a esta ambivalência, é possível determinar dois grupos de utilização entrelaçados: um primeiro que se refere ao próprio material tecnológico escolhido pelo artista, analógico ou digital; e outro, indiferente à tecnologia escolhida, no que concerne à forma imagética e às condições normativas que a peça estrutura, como exploração de “novas” possibilidades ou recuperação arqueológica de utilizações inscritas na história da técnica. Neste sentido, sublinha Elsaesser (2016b, 346) que a “obsolescência, concebida como a sobrevivência de um testemunho de uma «novidade» passada que renuncia a uma utilidade passada, pode então planejar ambições utópicas, e até ser veículo de promessas perdidas e potencial irrealizado”<sup>248</sup>.

A utilização de material analógico por parte de artistas contemporâneos refere-se a vários *media*, como sublinha Matilde Nardelli (2009, 244, TA): “desde o início dos anos noventa, projetores de slide, gira-discos, gravadores de fitas magnéticas e, sobretudo, as máquinas e materiais do cinema (fílmicos) tornaram-se características proeminentes da prática artística”. Esta listagem permite compreender que são diversas as tecnologias recuperadas na produção contemporânea, embora seja a imagem fílmica a encontrar maior desenvolvimento através da produção de vários artistas, entre os quais Rodney Graham, Matthew Buckingham, Tacita Dean e Rosa Barbara.

Ao instituir-se como uma presença constante nas exposições das últimas décadas, o analógico define-se como uma prática menos ligada a uma esfera da nostalgia e mais à difusão daquilo que Elsaesser (2016b, 345, TA) define como “a poética da obsolescência”. O termo obsolescência deriva do prefixo *ob-* “contra” e *solèscere* “ser habitual”, sendo utilizado para definir um objeto ou um conceito que já

---

<sup>247</sup> [“There are usually two dynamics at these new technological moments. There are artists who want to push the futuristic freedoms of new media, and others who want to look at what this apparent leap forward opens up in the past, the obsolete”].

<sup>248</sup> [“Obsolescence, understood as the survival of a witness to past «newness» while renouncing past utility, can therefore also harbor utopian aspirations and even be the vehicle of lost promises and unfulfilled potential”].



não está incluído na prática quotidiana. Neste sentido, a palavra era já aplicada desde os anos trinta do século XX, num contexto industrial e económico após a grande depressão de 1929<sup>249</sup>, tendo mudado de significado ao longo das décadas sucessivas<sup>250</sup>. Atualmente, como indica Elsaesser (2016b, 335), apresenta uma aceção positiva “indicando uma tipologia de heróica resistência à incessante aceleração e, ao mesmo tempo, tornou-se a medalha de honra do que já não é mais útil (que então associa o obsoleto com o «desinteresse» do impulso estético)”<sup>251</sup>. Ainda que esta definição elabore uma conceção mais abrangente do termo, o interesse do autor foca-se sobre as operações cinematográficas, numa confrontação entre a esfera económica e social da obsolescência e o campo artístico, como já se podia entrever, sob diferentes abordagens nos anos setenta, na posição crítica de Gene Youngblood<sup>252</sup>, e também no pensamento do artista Hollis Frampton<sup>253</sup>.

No entanto, a obsolescência entra no discurso crítico artístico através de Krauss que aborda a questão no livro *A voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition*, de 1999. Nesta publicação dedicada ao trabalho do artista Marcel Broodthaers, a autora enfatiza uma dimensão filosófica da obsolescência que retoma o

---

<sup>249</sup> Encontra-se o conceito de “obsolescência programada”, no sentido de uma estratégia industrial que pretende dotar os produtos de um ciclo vital de duração específica, nos artigos que Bernard London publicou a partir de 1932, identificada como uma medida governativa pública que, todavia, nunca foi implementada (Hertz e Parikka 2012, 425). No entanto, existem alguns exemplos onde foi aplicada no âmbito industrial, na mesma década trinta do século XX: por exemplo, foi elaborada pelo diretor da General Motor Alfred P. Sloan, e difundiu-se por outras áreas, nomeadamente as ligadas à fotografia e ao cinema (Sarlin 2015, 12).

<sup>250</sup> No ensaio “Media archaeology as the poetics of obsolescence”, de 2016, Elsaesser resume a mudança semântica até à primeira metade do século XX: no começo a obsolescência tinha uma carga negativa como “discurso económico-tecnicista do «progresso através da destruição criativa»”; e, de seguida, correspondeu a uma perspetiva de crítica marxista desde a introdução do conceito de “obsolescência programada”, até aos anos cinquenta (Elsaesser 2016b, 335, TA).

<sup>251</sup> [“signifying something like heroic resistance to relentless acceleration, and in the process has become the badge of honor of the no longer useful (which in itself associates the obsolete with the «disinterestedness» of the aesthetic impulse)”].

<sup>252</sup> Youngblood aponta, com efeito, que a televisão tem levado o cinema a ser “obsoleto como comunicador da condição humana objetiva”. Contudo, reconhece que este estado da imagem cinematográfica permitiu aos filmes “não oferecer mais as imagens mais realistas, de forma a se voltarem para dentro” (Youngblood 1970, 79, TA).

<sup>253</sup> No seu ensaio “For a metahistory of film: commonplace notes and hypotheses” de 1971, Frampton aponta para a dimensão obsoleta do filme, tendo em conta não apenas a difusão nos anos sessenta da televisão e do vídeo, mas identificando esta mudança já nos anos quarenta, no momento da difusão do radar. Para o artista, a partir deste momento o cinema é entendido como “a última máquina” que acaba por causa de mecanismos formados “por uma caixa negra estática e anónima” cuja forma de trabalhar já não se “torna intuitivamente verificável” como as das câmaras de filmagem (Frampton 2009, 134–35, TA).

pensamento de Walter Benjamin<sup>254</sup>. Ao analisar os filmes realizados por Broodthaers entre 1967 e os primeiros anos da década de setenta, Krauss sublinha a recuperação do “aspecto primitivo do primeiro cinema com as suas exposições irregulares conjuntas e o seu andar oscilante” (Krauss 1999a, 43, TA). Desta forma, através de uma leitura “de forma retrógrada”, o artista elaborou filmes entendendo “o *medium* à luz da abertura prometida pelos primeiros filmes, uma abertura tecida na própria malha da imagem” (Krauss 1999a, 44, TA). Pois, segundo as palavras da historiadora norte americana, ao utilizar tecnologias em desuso desvendam-se potencialidades codificadas do aparelho, uma vez que “a promessa codificada no nascimento de uma forma tecnológica” é exaltada efetivamente no momento da “queda na obsolescência dos seus estágios finais de desenvolvimento” (Krauss 1999a, 45)<sup>255</sup>.

Esta libertação das potencialidades do *medium* retorna no momento de saída do sistema económico e, portanto, da sua configuração histórico-social: o aparelho desvincula-se das regras e dos ditames da sua própria utilização para entrar num universo de novas associações e relações. Como observa Margarida Grilo, esta posição de Krauss está de acordo com os ditames benjaminianos, visto que o filósofo admite a matriz utópica revolucionária implícita nos processos tecnológicos, que se revela no momento de “ultrapassagem dessa tecnologia por outra (tornando-a obsoleta) pela invalidação da sua utilidade face ao modo de produção capitalista (elemento cínico)”, pois este fator liberta os *media* do sistema produtivo, manifestando “objectivamente as condições «pré-determinadas» desses mecanismos que levaram ao seu descarte (elemento utópico)” (Grilo 2018, 38).

Todavia, o despertar das condições pré-determinadas de uma tecnologia revela também o entendimento do termo *medium* por parte de Krauss para além de um mero instrumento técnico e das suas especificidades físicas. Para a autora, o *medium* subentende uma série de convenções e normas, dado que, como escreve Krauss no ensaio “Reinventing the medium”, de 1999, um *medium* é “um conjunto de convenções derivado das (mas não idêntico às) condições materiais de um dado suporte técnico, convenções a partir das quais se desenvolve uma forma de expressividade que pode ser

---

<sup>254</sup> No seu ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931, ao refletir sobre a imagem fotográfica Benjamin reconhece na obsolescência o carácter libertador que permite a construção de uma linguagem estética através do ato criativo do fotógrafo (Benjamin 2013, 232).

<sup>255</sup> [“nothing brings the promise encoded at the birth of a technological form to light as effectively as the fall into obsolescence of its final stages of development”].

tanto projetiva quanto mnemónica” (Krauss 1999b, 296, TA). Com “projetiva” parece querer apontar para questões formais, mas também pode ser entendido como revelação de “novas” combinações exploratórias e até premonitórias e com “mnemónica”, ligado à memória quer dos utilizadores quer da própria história intrínseca da tecnologia.

Desta forma, o pensamento sobre a obsolescência de Krauss não aponta apenas para a possibilidade de “reinventar” o *medium*, para além das especificidades modernistas e identitárias do próprio, mas para um desfasamento temporal que se associa a estes objetos. Se, a nível mais superficial, a tecnologia obsoleta se define como um anacronismo técnico, em referência à difusão das digitais, como salienta Elsaesser (2016b, 345), “a poética da obsolescência anuncia uma relação diferente entre presente, passado e futuro, não só por meio de atos de anacronismo criativo, mas também no tratar a obsolescência tecnológica como uma âncora lançada ao mar turbulento de um futuro incerto”<sup>256</sup>. Pois, esta incerteza está ligada por um lado ao digital, e ao seu “grau zero”, mas também à recuperação por parte de artistas destas tecnologias, numa confluência de temporalidades diferentes e que se desdobram em várias direções. Neste contexto, escreve Huhtamo que “artistas-arqueólogos”, ou seja, os artistas que recuperam tecnologias obsoletas, metem em cena uma dialética entre temporalidades que vai para além das especificidades tecnológicas, para se revelar numa intricada mescla de passado e presente que confluem e se juntam; as temporalidades destas peças “abrem-se para o participante ativo, que está pronto a deixar o habitual ordenamento cronológico das coisas e a segurança do seu lugar de observação social e culturalmente definido, encaminhando-se para explorar potenciais dimensões numa relação dialógica com a obra” (Huhtamo 1996, 248)<sup>257</sup>.

Ainda que a utilização do diapositivo, como temos sublinhado nas páginas anteriores, se tenha desenvolvido a partir dos anos sessenta, é com a última década do

---

<sup>256</sup> [“the poetics of obsolescence announces a different relation between present, past, and future, not just by acts of creative anachronism but also by treating technological obsolescence like an anchor cast into the churning sea of an uncertain future”.]

<sup>257</sup> [“The realm they traverse only opens up for the active participant, who is ready to leave one's customary chronological ordering of things, and the safety of his/her own socially and cultural defined observation post, heading out to explore potential dimensions in a conversational relationship with the work”.]

século passado<sup>258</sup> que se multiplicam as perspectivas e se entra em dinâmicas de “reinvenção do *medium*”. Entre os vários artistas, James Coleman apresenta um trabalho de redescoberta do diapositivo e dos seus discursos. Este artista começou a utilizar o diapositivo já a partir dos anos setenta, identificando a própria obra como “imagens projetadas” (Coleman citado em Krauss 2006, 152). Coleman tem vindo a utilizar o aparelho de projeção da imagem fixa, em conjunto com o som, para realizar operações que originam uma ambígua diegética, pois embora, como sublinha Buchloh (2006), as suas operações constituam uma crítica ao pensamento modernista, ao proporcionar uma “arqueologia do espetáculo”, as suas peças identificam-se com uma abordagem de “improbabilidade narrativa” (Krauss 2006, 159). As construções deste artista apresentam uma matriz cinematográfica, são “*slides* filmados” (Krauss 2006, 158), que não se recompõem meramente através da constituição do movimento, antes numa “estrutura recursiva”, onde uma “possibilidade técnica começou a ser densamente estratificada” e os “elementos dessa estratificação produzem as regras que gerem a própria estrutura” (Krauss 2006, 159). Elementos que são também reelaborados a partir das formas “embrionárias” presentes no “nascimento” da tecnologia e da sua utilização e que Coleman salienta retomando-os por vários âmbitos, da publicidade ao teatro, da fotonovela à televisão, a formar operações onde as imagens fixas entram em diálogo entre si e com a produção sonora.

Também Nan Goldin recorre inicialmente ao diapositivo para apresentar as imagens de *The ballad of sexual dependency*, apresentada pela primeira vez em 1979 como uma sequência de diapositivos acompanhados por banda sonora, e por comentários da própria fotógrafa (Figura 38). As imagens apresentadas revelam uma dimensão cinematográfica pela sucessão narrativa, recomposta a cada apresentação, e pelo ritmo musical que as acompanha (Lacoste et al. 2017, 112). Contudo, como sublinha Borrel (2014, 185, TA), as operações de Goldin, de acordo com os sujeitos autobiográficos ligados às esferas de amizades numa dinâmica *queer*, desvelam “o conteúdo expressivo das cenas íntimas na proximidade das quais o espetador se

---

<sup>258</sup> No que concerne à receção crítica, o projetor de diapositivos e a imagem projetada fixa encontram um aprofundamento teórico, bem como uma atenção expositiva a partir dos primeiros anos do presente século. Neste sentido, entre as principais exposições contam-se: *Dia/Slide/Transparency* no Kunstraum Kreuzberg/Bethanien de Berlim, entre 21 de outubro e 26 de novembro de 2000; *Slideshow* que decorreu no Baltimore Museum of Art Contemporary Arts Center de Cincinnati, entre 27 de fevereiro e 15 de maio de 2005; *Slide Slide Slide* na Microscope Gallery de Nova Iorque, entre 5 de setembro e 6 de outubro de 2014; e *Slides: the history of projected photography* no Musée de l'Élysée de Lausanne, entre 1 de junho e 24 de setembro de 2017.

encontra posicionado”, reevocando “a relação de empatia suscitada pelas imagens fotográficas”. Dito por outra forma, embora o decorrer da imagem com o som se enquadre numa sequencialidade narrativa, esta tipologia de exposição é mais próxima da prática amadora da fotografia, como se fosse uma recolha de imagens num álbum fotográfico ou uma sessão de projeção de diapositivos numa sala doméstica com (e de) familiares e amigos.

Se bem que os intentos divirjam substancialmente através de referências e reconstruções diegéticas dispersas, estas peças proporcionam uma utilização do diapositivo fotográfico na tentativa de estabelecer um espaço intermedial entre imagem fotográfica e em movimento. Contudo, como observa Anne Lacoste (2017, 210, TA), a tecnologia digital expandiu esta possibilidade sequencial do diapositivo, já que “tornou mais fácil colocar as imagens em sequência, adicionar uma banda sonora sincronizada ou até mesmo inserir texto ou outros elementos adicionais”. Esta não se insere apenas no contexto artístico, mas sobretudo social, visto que programas informáticos como o Powerpoint parecem ser a continuação da vertente educativa revelada no final do século XX através da utilização das lanternas mágicas e das transparências fotográficas.

No entanto, nos últimos anos assistimos a algumas perspetivas na utilização dos diapositivos que podem ser inscritas em duas áreas principais: por um lado, a prática da projeção de diapositivo parece inscrever-se numa “*lógica da exposição*”; e, por outro, existe uma recuperação dos planos estéticos elaborados nos anos sessenta e setenta, e também um entendimento que retorna a posições inscritas na história da imagem técnica. No que diz respeito à primeira dimensão, Pascale Borrel afirma que a “*lógica da exposição*” deve ser entendida como “um regime de projeção que se distingue do da sessão e em que a estrutura não se define em função de um início e um fim” (Borrel 2014, 186, TA). Dito por outras palavras, a utilização por parte de alguns artistas contemporâneos do projetor de diapositivos afasta-se de qualquer pretensão diegética intuitiva ou intelectual, para se tornar numa “construção fechada e se apresentar como um estado mutável disponível em qualquer momento” (Borrel 2014, 186, TA). Esta estrutura fechada desvincula-se da narração, trabalhando sobre a possibilidade infundável de repetição das imagens: “o que estamos a ver não estabelece uma duração espalhada, não cria alguma tensão, nenhuma expectativa se não a, constantemente



Figura 38. Nan Goldin, *The ballad of sexual dependency*, de 1979-2004, 690 diapositivos a cores.

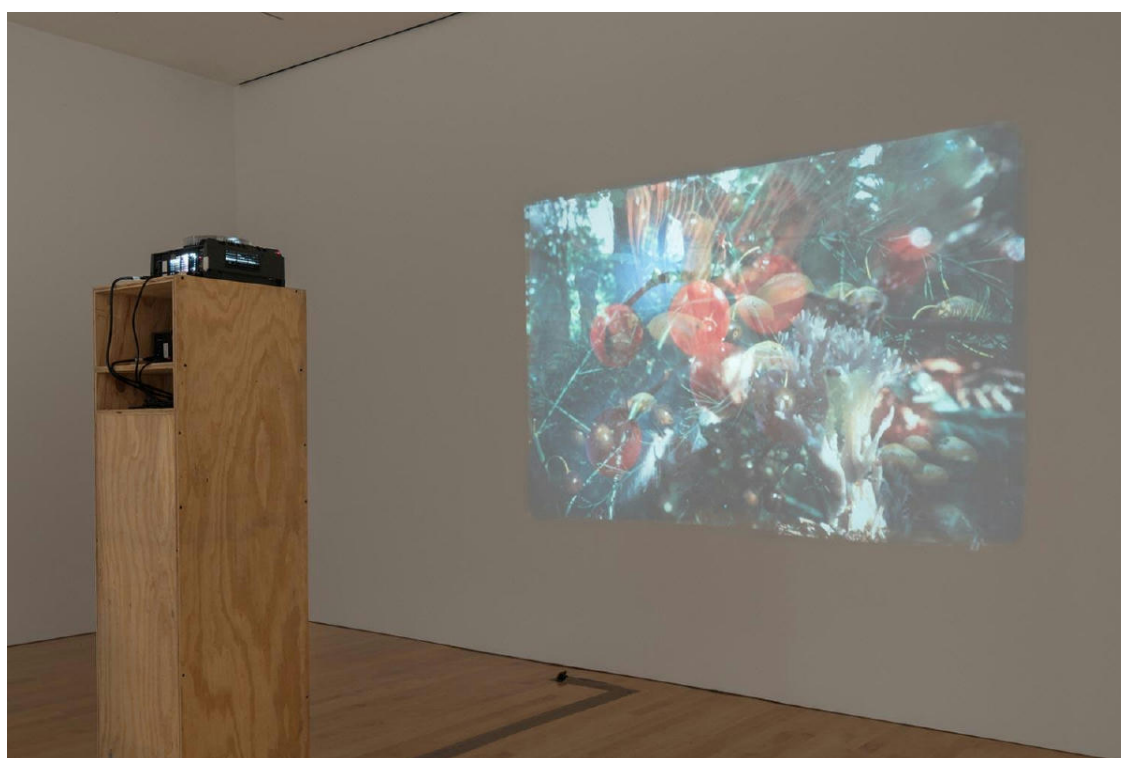


Figura 39. Peter Fischli e David Weiss, *Projection 4 (P)*, de 1997, dois projetores Carousel com 162 diapositivos a cores, máquina de dissolvência e pedestal em madeira.

renovada, da imagem sucessiva” (Borrel 2014, 186)<sup>259</sup>.

Sob esta perspectiva podem ser consideradas as operações da dupla Peter Fischli e David Weiss. Entre os vários trabalhos destes autores, salienta-se a instalação *Projection 4 (P)*, de 1997. Composta por dois projetores, cada um carregado com oitenta e um diapositivos, que, através de uma máquina de dissolvência apresenta uma imagem sobreposta e em contínua transformação de fotografias do reino animal e vegetal (Figura 39). Como observa Darsie Alexander (2005, 30, TA), as cenas dissolvem-se “uma em outra, prendendo o espectador em suspenso enquanto os diapositivos em dupla exposição abram o caminho para um ciclo infinito”, uma vez que o aparelho de projeção funciona em *loop*. O espectador não consegue, assim, considerar todos os detalhes das imagens que estão mergulhadas num fluxo que não deixa nem espaços vazios nem paragens longas do movimento evanescente contínuo.

De forma parecida, também Rosângela Rennó tem elaborado operações com o projetor de diapositivos, em que as imagens se desvanecem e se cruzam como, por exemplo, na peça *Imagem de Sobrevivência*, de 2015. Esta peça é constituída por várias estantes onde estão colocados quatro projetores que projetam, em simultâneo, imagens sobrepostas (Figura 40). Os elementos visuais não são reconhecíveis, porquanto as imagens revelam “cenas da vida privada que aos poucos se sobrepõem devido ao tautocronismo e ao enquadramento” (De Tomasi e Grimaldi 2020, 72). O efeito visual obtido cria um fluxo imagético que alude àquilo que João Silvério (2015, 2) aponta ser uma “relação quase espectral com a memória”. Pois, os diapositivos não foram realizados pela artista, mas sim adquiridos em segunda mão em feiras e mercados: são acumulações de imagens “aborrecidas” de família que, uma vez recompostas e entrelaçadas em evanescências, atuam como uma estrutura visual destituída do significado original dessas fotografias.

Ambas estas operações parecem remeter para um discurso sobre a temporalidade imagética numa dinâmica de instabilidade e contínua variação. Embora esta “labilidade” seja uma característica da própria imagem projetada, a sobreposição e evanescência destes diapositivos aproximam o decorrer imagético com “a circulação generalizada de cada tipologia de imagem nos nossos ecrãs” (Borrel 2014, 188, TA). Desta forma, T. J. Demos observa na operação de Fischli e Weiss uma premonição da condição digital e

---

<sup>259</sup> [“ce que l’on regarde se succéder établit une durée étale, n’aménage aucune tension, aucune attente si ce n’est celle, sans cesse reconduite, de la prochaine image”].]

informática das imagens através de uma tecnologia em desuso, uma vez que “a suposta rotura histórica causada pela obsolescência do projetor de diapositivo parece mal diagnosticada. Não só o seu estilo já antecipou a fluidez da digitalização na qual se transformou, mas a hibridez do mesmo *medium* convida a novas reconfigurações tecnológicas” (Demos 2005, 241)<sup>260</sup>. Se, por um lado, é antecipada a rápida produção e circulação das imagens na era contemporânea, por outro, peças como a de Rennó insistem sobre esta dimensão, já não a antecipando, mas antes acompanhando-a através de um movimento contrário: já não insiste sobre uma contínua e sempre mais rápida troca, mas antes num abrandamento da velocidade:

o espaço de desaceleração que elas [as imagens] configuram não funciona para restaurar uma densidade ou uma plenitude da imagem. Porém, permite-nos vivê-la como uma manifestação frágil com sentidos flutuantes: essa superfície de materialidade incerta é uma cristalização transitória da realidade e uma construção cujos artifícios nos permitem, temporariamente, desenvolver as nossas concepções do mundo. (Borrel 2014, 188)<sup>261</sup>

Desta forma, as operações de Fischli e Weiss e Rennó parecem menos entranhadas pela restituição de uma interpretação correta do diapositivo e mais por uma reflexão sobre o fluxo expositivo num cruzamento entre o contínuo renascimento imagético e a recuperação de imagens já existentes.

A par destas propostas, alguns autores não utilizam a projeção da imagem fixa para criar uma esfera imagética futurista, mas retomam propostas ligadas à própria história do *medium*. Alexander (2005, 32) sublinha, com efeito, que alguns artistas “fazem referência à história do diapositivo *como arte* nas evocações do Conceptualismo dos anos sessenta – em particular na utilização de simples máquinas, imagem elusivas e repetição incessante”<sup>262</sup>. Esta recuperação de uma componente conceptual revela-se não como um retorno aos ditames dos anos sessenta e setenta, mas como reestruturação da utilização do projetor, uma vez que “os artistas contemporâneos consideram agora o

---

<sup>260</sup> [“Not only has its style already anticipated the smoothness of the digitization into which it has transformed, but the very hybridity of the medium invites new technological reconfigurations”.]

<sup>261</sup> [“L’espace de décélération qu’elles mettent en place n’a pas non plus fonction de redonner à l’image une densité, une plénitude. Il permet plutôt de l’éprouver comme une manifestation fragile aux significations flottantes: cette surface à la matérialité incertaine est une cristallisation passagère du réel et une construction dont les artifices nous permettent, temporairement, d’élaborer nos conceptions du monde”.]

<sup>262</sup> [“make reference to the history of slide *as art* in their evocation of 1960s Conceptualism – particularly in their use of straightforward machinery, elusive images, and ceaseless repetition”.]





Figura 40. Rosângela Rennó, *Imagem de sobrevivência*, de 2015, projetores Carousel, estante e diapositivos a cores, dimensões variáveis.



Figura 41. Ceal Floyer, *Auto Focus*, de 2002, projetor Carousel e suporte.



Figura 42. Agnès Geoffray, *Flying man*, de 2015, projetor Carousel com 80 diapositivos.

diapositivo não tanto como uma forma de projeção da imagem no espaço e no tempo, mas antes como um meio para reverter o relógio” (Alexander 2005, 32)<sup>263</sup>. Neste sentido, podemos considerar trabalhos como o de Ceal Floyer, nomeadamente a peça *Auto Focus* de 2002 (Figura 41). Esta obra consiste num projetor Carousel que, como indica o título, está num contínuo processo automático de foco da imagem. Contudo, o artista retirou a bandeja e as imagens, projetando-se assim apenas a luz branca da lâmpada. Este projeto parece, por um lado, recuperar uma atenção conceptualista e estruturalista à materialidade do *medium*, e, por outro, instaura uma desestabilização no que diz respeito à utilização normativa do projetor.

No entanto, existem algumas peças que parecem engendrar um olhar “retrógrado” endereçando para o “primeiro nascimento” da fotografia, na sua relação com a imagem em movimento. Entre estas operações, focamos a atenção sobre *Flying man*, de 2015, de Agnès Geoffray que utiliza um filme de 1912 que retrata o trágico salto da Torre Eiffel de Franz Reichelt, chamado o “alfaiate voador” que tinha costurado para si próprio um fato para voar. Ao começar por estas imagens em movimento, Geoffray transpõe-nas em oitenta diapositivos (Figura 42). Como observa Lacoste (2017, 210, TA), esta peça “transforma o arquivo de um drama real em um evento ficcional através de uma sequência que inverte a ordem cronológica das imagens”. Desta forma, a situação dramática traslada para um efeito de “suspense catastrófica”, como a define a própria artista (Geoffray s.d., TA), uma vez que o espetador assiste não à queda da personagem, mas sim à sua levitação. Este jogo imagético, com efeito, parece retomar aquelas possibilidades enganadoras e ilusórias que estavam ligadas à lanterna mágica: embora o filme nos apresente o trágico evento, os oitenta diapositivos em *loop*, disfarçam-no, criando uma possibilidade utópica.

Estes exemplos devem ser encarados como pequenos apontamentos que permitem refletir sobre a pluralidade discursiva que o projetor de diapositivo tem apresentado nos últimos anos, no período da sua obsolescência socioeconómica. No entanto, no campo artístico este recuar e recuperar tecnologias em desuso permite cruzar diversas temporalidades nas operações. Significa isto que, conforme as operações que apresentamos, utilizar um projetor de diapositivos não deve ser entendido exclusivamente como a recriação de uma certa atmosfera nostálgica, mas antes como

---

<sup>263</sup> [“Contemporary artists now regard slides not so much as a way of projected images in space and time but as a means to turn back the clock”.]

forma de ressaltar caminhos e utilizações (a)normativas e secundárias numa mescla de passado, presente e futuro. A par deste aspeto, as operações contemporâneas com a projeção de diapositivos parecem reencaminhar também para uma reflexão sobre a relação do espetador com esta tipologia de imagem à luz da sua experiência como prática doméstica e/ou educativa.

### 4.3 Três perspetivas contemporâneas da *camera obscura* como instalação projetiva

Na sua análise sobre a *pinhole photography*, também conhecida como fotografia estenopeica<sup>264</sup>, Eric Renner (2009, 107, TA) ressalta que nas últimas décadas os artistas recuperaram a *camera obscura* para produzir operações que se diferenciam pela “utilização da mobilidade (algumas são *camerae obscurae* em carros ou camiões) ou imobilidade (existindo como sala de *camerae obscurae*), ou alguns artistas constroem edifícios para serem *camerae obscurae especializadas*”. Ainda que o autor sintetize as diferentes possibilidades contemporâneas relativas ao emprego deste sistema de projeção, os casos citados por Renner têm como objetivo o de criar uma imagem fotográfica quer através da própria *camera obscura* como instrumento ótico quer como mecanismo cenográfico. Porém, se podemos encontrar exemplos já nos anos setenta, como as operações de Krebs acima reportadas, concordamos com a observação de Renner (2009, 107, TA) segundo a qual é a partir da década de noventa que “realizar *camera obscuras* estava no ar”. No entanto, a par das operações que recuperam materiais foto e cinematográficos obsoletos, as instalações contemporâneas proporcionam vários caminhos da esfera imagética.

---

<sup>264</sup> Com este termo, identifica-se a prática de realizar imagens fotográficas através de uma pequena câmara rudimentar que utiliza o princípio da *camera obscura*: um pequeno furo estenopeico deixa passar a luz que impressiona a película fotossensível.

Na historiografia artística a *camera obscura* está associada à prática da cópia e da reprodução do real. O seu fenómeno ótico é conhecido desde tempos remotos<sup>265</sup> e aplicado a salas compostas por um ambiente completamente obscurecido e um furo na parede direcionado para o mundo exterior. Estas estruturas mantêm-se quase inalteradas até ao século XVI quando o furo estenopeico pelo qual entrava a luz adotou uma lente biconvexa que permitia melhorar a qualidade e o foco da imagem projetada<sup>266</sup>. Neste sentido, com o auxílio de uma lente o mecanismo transformou-se num instrumento ótico que, a partir do começo do século XVII, passou das dimensões de uma sala para as de dispositivos portáteis, tornando-se um aparelho apto a observar e a copiar o real por parte dos artistas.

Percebemos, assim, como a *camera obscura* portátil estivesse já disponível a partir do século XVII, como ressalta Helmut Gernsheim (1969, 27, TA): “*em 1685 a câmara estava absolutamente pronta e esperava pela fotografia*”. Porém, esta ligação entre instrumentos portáteis e aparelho fotográfico, enfatizada pela receção crítica, comporta uma ocultação da *camera obscura* na dimensão de sala. Pois, se lermos um dos manuais tradicionais de fotografia, como o já citado *History of photography* de Newhall (1984, 5, TA), reparamos em expressões redutoras como a seguinte: a “*camera obscura* que no início era uma sala suficiente grande de modo a que o artista lá pudesse entrar, não foi de qualquer utilidade até não se tornar portátil”. As palavras de Newhall, inserem-se numa perspetiva de progressão tecnológica que enquadra a *camera obscura* como um remoto antecessor das máquinas fotográficas completado apenas pelos elementos químicos. Com efeito, a partir da utilização por parte dos artistas no século XVII, devida também à sua dimensão transportável, a *camera obscura* já não é entendida como um espaço para observação da imagem projetada, mas antes como mecanismo para a reprodução do real, através do desenho e, sucessivamente, através do registo fotográfico.

---

<sup>265</sup> Segundo a tradição, foi o filósofo grego Aristóteles a constatar o fenómeno que está na base da *camera obscura* no século IV a.C., apesar de que, aponta Luís Mendonça (2019, 21), os princípios de funcionamento deste mecanismo foram já descritos pelo filósofo chinês Mo Ti no século V a.C.. No entanto, foi o médico árabe Ibn al-Haytham que, no século X, utilizou este mecanismo para observar o evento astronómico de eclipse solar dentro de uma sala – “ou, segundo a lenda, na tenda de beduíno” (Zannier 2017, 21, TA).

<sup>266</sup> Entre os primeiros autores a descrever a utilização de uma lente para melhorar o enfoque e a nitidez da projeção da *camera obscura* encontra-se Girolamo Cardano, que a relata no seu livro *De subtilitate*, de 1550. Em 1611, no seu texto *Dioptrice*, Johannes Kepler descreve a introdução de duas lentes biconcavas que permite endireitar a imagem projetada.

Face à utilização na prática artística, a reintrodução no período contemporâneo da *camera obscura* desvenda questões sobre a imagem em si. Neste sentido, ao refletir sobre as características da *camera obscura* na vertente de sala, Caroline Chik (2011, 35, TA) identifica dois valores fundamentais que se enquadram numa dúplice “continuidade”: “por um lado, na própria natureza do seu movimento [...]. Por outro lado, uma continuidade espacial e temporal com o seu referente”. A *camera obscura* caracteriza-se por ser um dispositivo que apresenta uma imagem híbrida entre o movimento e a imobilidade e em que esta hibridez é contígua com a do original – o sujeito pode, de facto, estar em movimento ou não. Esta continuidade diferencia, portanto, a projeção da *camera obscura* da do cinema, sendo que neste último caso o movimento é uma impressão que se manifesta através do correr de distintos fotogramas. No entanto, o segundo tipo de continuidade remete para o plano do fotográfico, como *analogon* do real, como uma correspondência vinculante e imprescindível entre original e cópia. Desta forma, percebemos que o mecanismo da *camera obscura* realiza uma “imagem-luz” que, devido à falta da intermediação de um suporte de transparência, fixo ou móvel, proporciona uma projeção geométrica onde o referente se transmuta em tempo real e em sincronia com uma cópia luminosa.

Nesta perspectiva, esta dúplice continuidade retorna e é reelaborada pelas práticas contemporâneas. Se Renner (2009, 107, TA) distingue entre *camera obscura* imóvel e móvel, afirmando que “cada *camera obscura* requer uma tipologia diferente de participação”, no que concerne às peças contemporâneas que recuperam as dimensões de sala é possível delinear três principais linhas de utilização: a *camera obscura* como mecanismo ótico para capturar imagens; as obras de instalação imersiva; e os ambientes projetivos que instauram um jogo dialético entre real e ficção. Estes três empregos parecem também corresponder a algumas das funções assumidas pelo mecanismo ao longo da sua história, mesmo que a receção crítica aponte apenas para duas áreas nas quais a *camera obscura* era utilizada: a científica e a artística. A primeira, e mais antiga utilização, liga-se, por um lado, à observação de fenómenos naturais não visíveis pelo olho humano, como por exemplo os eclipses solares<sup>267</sup>, e, por outro lado, a *camera*

---

<sup>267</sup> Entre os vários cientistas que utilizaram a *camera obscura* para observar os eclipses solares encontramos, por exemplo, Roger Bacon e John Pecham no século XIII, Levi Bem Gershon no século XIV, Franciscus Maurolycus e Reinerus Gemma-Frisius no século XVI.

*obscura* é entendida como uma analogia do funcionamento do olho humano<sup>268</sup>. No entanto, a utilização artística é atestada nos tratados dedicados à ótica desde meados do século XVI, não se limitando apenas à versão de sala deste mecanismo, mas também às portáteis<sup>269</sup>. A utilização por parte dos artistas como, por exemplo, Giovanni Antonio Canal conhecido como Canaletto, é a de auxiliar para o desenho, vinculado ao exercício de cópia do real, através das regras da perspectiva (Santos 2012, 74–75).

Não obstante estes precedentes históricos, as operações contemporâneas que utilizam a *camera obscura* não se definem apenas para repensar a imagem relativamente “à representação do espaço e às convenções do realismo determinadas pelas teorias da perspectiva e pelas leis da ótica” (Company 2014, 25, TA), mas também como experiência e relação do espectador com a imagem do mundo exterior. Podemos apontar, assim, para uma aproximação à posição de Jonathan Crary, segundo a qual este mecanismo, em particular durante os séculos XVI e XVII, permitia projetar uma imagem do exterior que, em simultâneo, se distanciava do mundo e proporcionava um entendimento exclusivamente visual: neste sentido, a *camera obscura* representaria uma projeção objetiva que se encontra com a subjetividade humana (Crary 2017, 73–74). Neste entendimento, a formação de uma imagem pela projeção da *camera obscura* parece enquadrar-se numa relação epistémica centrada numa visão de tradição renascentista – perpetuada ainda no século XIX, segundo o autor, pela fotografia e por parte do cinema (Crary 2017, 26).

No entanto, as operações instalativas contemporâneas que utilizam a *camera obscura* partem deste pressuposto entre projeção do mundo exterior e visionamento por parte do espectador para acrescentar outras dimensões. Ao tomarmos em consideração a primeira vertente que salientámos, a das peças como mecanismo ótico, podemos apontar para alguns trabalhos de Abelardo Morell. Este artista começou a utilizar a *camera obscura* em 1991, quando realizou as suas primeiras experiências na sua casa em Quincy, no Massachusetts. A partir daquele momento, Morell tem realizado numerosas

---

<sup>268</sup> Leonardo da Vinci foi um dos primeiros cientistas a comparar o funcionamento do olho com o da *camera obscura*, no seu *Códice de Paris*, nomeadamente o D, de 1508-1509 (Gernsheim 1969, 19). Entre outros autores podemos lembrar também Kepler em *Ad Vitellionem paralipomena*, de 1604, e René Descartes em *La dioptrique*, de 1637.

<sup>269</sup> A partir do século XVII existem relatos de várias tipologias de *camerae obscurae* portáteis como, por exemplo, a em forma de tenda de Kepler ou as caixas de pequena dimensão descritas por Kaspar Schott no seu livro *Magia Universalis*, de 1657, ou ilustradas por Johann Zahn em *Oculus Artificialis Teledioptricus sive Telescopium*, de 1685 – neste último caso estão representados instrumentos óticos que são antecessores das câmaras fotográficas *reflex* (Gernsheim 1969, 27).

*camera obscura*, menos conhecidas como instalações<sup>270</sup> e mais pelas imagens fotográficas que resultam destas experiências: as suas *camerae obscurae* são realizadas ofuscando os vidros das salas de habitações, escritórios ou hotéis e a projeção assim obtida pelo furo praticado é fotografada pelo próprio artista. Desta forma, o mecanismo torna-se um expediente, um pretexto para refletir sobre a nossa relação com a projeção e desta com o mundo através da imagem impressa que re-apresenta as *camerae obscurae*. Este jogo entre a projeção e a imagem fotográfica manifesta-se já no título da primeira fotografia realizada: *Camera obscura image of houses across the street in our living room*, de 1991 (Figura 43). De forma explícita, o título é descritivo sendo que “atribui a imagem invertida à camera obscura, mais que à câmara de Morell ou ao seu olhar” (Silverman 2015, 39, TA).

Em muitas fotografias deste artista provindas da projeção da *camera obscura* existe uma certa intimidade da/com a imagem que se forma pelo mesmo fenómeno ótico. Para Kaja Silverman (2015, 40), esta dimensão deriva do facto de estar presente mobiliário do quotidiano de Morell que reflete uma relação mais íntima e pessoal entre os espaços habitados e o real exterior interiorizado. Ainda que esta intimidade pareça recorrer nas primeiras imagens, ao realizar as *camerae obscurae* em quartos de hotéis, o quotidiano subjetivo de Morell despersonaliza-se: imagens como *Camera obscura - Times Square in hotel room*, de 1997, não proporcionam um espaço interior singular, mas antes um “não-lugar”, para retomarmos a expressão de Marc Augé<sup>271</sup>, que se relaciona com a projeção do mundo exterior (Figura 44). Porém, aos ambientes completamente asséticos ou esvaziados do “não-lugar” contrapõem-se os espaços quotidianos que as fotografias de Morell apresentam, com diferentes graus de personalização.

A este aspeto, adiciona-se também a escolha do enquadramento das projeções, dado que o artista parece ter predileção por monumentos conhecidos, como por exemplo, a Torre Eiffel de Paris e a Times Square de Nova Iorque ou lugares que

---

<sup>270</sup> Como observa Matthew S. Witkovsky (2015, 114), Morell realizou poucas instalações que pudessem ser visitadas pelos espetadores, entre as quais podemos citar a da Yale University Art Gallery, de 1998, e a da biblioteca do Andover College, de 2002.

<sup>271</sup> Marc Augé elabora o conceito de “não-lugares” em relação àqueles sítios contemporâneos, como aeroportos, estações ferroviárias, hotéis, que são utilizados sem criar laços afetivos ou relacionais. Para aprofundar este conceito, remetemos para o livro do autor intitulado *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, de 1992.



Figura 43. Abelardo Morell, *Camera obscura image of houses across the street in our living room*, de 1991, impressão de gelatina de prata, 45,4 x 57,1 cm.



Figura 44. Abelardo Morell, *Camera obscura - Times Square in hotel room*, de 1997, impressão de gelatina de prata, 45,7 x 57,2 cm.



ressaltam uma particular referência cultural<sup>272</sup>. Ao se criarem imagens destes espaços conhecidos carregam-se os ambientes internos de uma camada visual que mescla os elementos e as diferentes superfícies, impossibilitando a diferenciação nítida e imediata: o nosso olhar não consegue distinguir em simultâneo as duas componentes – espaço interior ou projeção – mas apenas os vê, misturando-os e confundindo-os. Este efeito, que parece remeter para as ilusões óticas de figuras ambíguas, torna-se também um jogo formal em algumas imagens, como por exemplo, *Camera obscura - the Philadelphia Museum of Art east entrance in gallery #171 with a de Chirico painting*, de 2005 (Figura 45). Neste caso, como aponta o título, a sala interior é a do museu nova-iorquino onde se encontra pendurado na parede o quadro *A recompensa do adivinho* de Giorgio De Chirico, de 1913: cria-se uma sintonia formal com a projeção do exterior do edifício de inspiração neo-grega.

O trabalho em *camera obscura* de Morell identifica-se como um processo que, através da projeção geométrica do fenómeno ótico, é registado por uma câmara fotográfica, ou melhor, uma meta-fotografia: um jogo imagético que duplica o funcionamento da imagem técnica pelas próprias componentes. No entanto, as operações de Morell diferenciam-se das de outros artistas que utilizaram as *camerae obscurae*, nomeadamente as concebidas como estruturas portáteis de grandes dimensões. Entre estes autores podemos reportar as peças de Joe Babcock que, em 1973, adaptou o seu Volkswagen Kombi a *camera obscura*. Esta intervenção manifesta-se como uma atualização dos aparelhos realizados no século XVIII quando, como escreve Gernsheim (1969, 28, TA), “a camera obscura era então incorporada em liteiras e coches. Bastava utilizar um material escuro para o interior, umas cortinas bem aderentes e uma pequena mesa para desenhar”. Todavia, diversamente dos seus antecessores, os carros da segunda metade do século XX não eram utilizados para realizar desenhos, mas antes para registar sobre papel fotossensível as projeções oriundas do real exterior.

A par destas operações que resultam numa imagem fotográfica quer diretamente criada pelo fenómeno ótico quer como registo do evento, existem outras onde a utilização da *camera obscura* se inscreve numa perspetiva parecida com a já explorada

---

<sup>272</sup> A este respeito, Witkowsky (2015, 114, TA) aponta, por exemplo, que “a localização do Golden Gate era uma homenagem a *Vertigo* de Hitchcock” ou “a biblioteca Andover recorda a Morell o papel de Thornton Wilder in *Our town*”.

por Krebs, isto é, que se afasta de um discurso sobre as origens da fotografia em relação à imagem e sua representação, para se delinear como uma prática instalativa ambiental na qual o espectador é fisicamente incluído. Nesta senda, ao experimentar o mecanismo, Vera Lutter (citado em Renner 2009, 122–23, TA) afirma que: “a primeira vez que criei uma *camera obscura*, depois de ter percebido quanto tempo precisava para me sentar, para ajustar os meus olhos à obscuridade, para ver a projeção – que demora cerca de 20 ou 30 minutos – [...] foi como que uma epifania”. Através destas palavras, a artista ressaltava outra importante dinâmica da *camera obscura* para além da imagem fotográfica, já que, para ela, “o trabalho é essencialmente sobre a passagem do tempo, não sobre a ideia da representação” (Lutter citado em Renner 2009, 123, TA).

Se bem que, como sublinha Crary, tradicionalmente a *camera obscura* fosse entendida como um espaço individual, uma vez que o mecanismo “define necessariamente um observador isolado, encerrado e autónomo dentro dos seus confins escuros” (Crary 2017, 71), as instalações contemporâneas permitem a presença em simultâneo de vários espectadores. Porém, para conseguir ver a projeção o espectador precisa de algum tempo para acostumar a vista à escuridão destes ambientes. Nesta ótica, num primeiro momento o espectador está ainda isolado, perdendo a noção do espaço que impede movimentos conscientes do seu corpo. Esta perda é sintomática nas instalações que utilizam a projeção luminosa dentro das *black box*, já que, como observa Bishop (2005, 82), “ao invés de aumentar a consciência do nosso corpo e dos seus limites físicos, estas instalações escuras sugerem a nossa dissolução; elas, parecem remover ou aniquilar o sentido de nós próprios – embora apenas temporariamente”<sup>273</sup>. Desvela-se, portanto, uma ambivalente dimensão temporal: uma intrínseca à própria projeção, através da continuidade do movimento e da referencialidade; outra ligada explicitamente à experiência do espectador, à permanência demorada neste lugar para permitir a visualização da imagem.

---

<sup>273</sup> [“Rather than heightening awareness of our perceiving body and its physical boundaries, these dark installations suggest our dissolution; they seem to dislodge or annihilate our sense of self - albeit only temporarily”.]



Figura 45. Abelardo Morell, *Camera obscura - the Philadelphia Museum of Art east entrance in gallery #171 with a de Chirico painting*, de 2005, impressão de gelatina de prata, 45,4 x 56,8 cm.



Figura 46. Zoe Leonard, *453 West 17th Street*, de 2012, na galeria Murray Guy de Nova Iorque, vista da instalação da *camera obscura*.

Tomemos como exemplo as peças realizadas por Zoe Leonard, entre 2011 e 2015<sup>274</sup>. Diversamente das imagens de Morell, os trabalhos desta artista focam-se em outros aspetos: em primeiro lugar, Leonard escolhe prédios não habitacionais, mas ligados ao mundo artístico como galerias ou salas museais vazias; em segundo lugar, em vez de apresentar monumentos conhecidos, as projeções revelam ser paisagens “banais”, como por exemplo uma via rápida e arranha-céus; enfim, as suas operações são diretamente experienciadas pelos espetadores, e não mediadas pelas fotografias realizadas. Os ambientes criados por Leonard parecem remeter para outra utilização da *camera obscura* frequentemente esquecida: a de entretenimento. Com a difusão dos aparelhos óticos portáteis a partir do século XVIII, utilizados sobretudo como auxílio artístico, as salas tornaram-se um momento de entretenimento e de observação, tanto que no século XIX, como indica John H. Hammond (1981, 104, TA), a *camera obscura* “alcança o ápice da sua popularidade”, visto que “a tipologia de grande sala tornou-se um entretenimento atraente” sendo construídas em “jardins, parques e lugares de férias” para proporcionar espetáculos visuais agradáveis sobre a natureza e a cidade<sup>275</sup>.

Ao invés das operações do século XIX, a escolha dos enquadramentos de Leonard proporciona, por um lado, uma imagem não atrativa em si e pelo seu conteúdo e, por outro, como sublinha Matthew S. Witkowsky (2015, 109, TA), os trabalhos desta artista apresentam uma “reversibilidade radical”, pois as instalações “não só jogam com as convenções perspéticas do primeiro plano/plano focal contra fundo/dispersão, mas também com a oposição dentro e fora e o estar sózinho/acompanhado”. De forma parecida, ao descrever a sua experiência com a instalação *453 West 17th Street*, de 2012, George Baker indica a existência de uma dinâmica relacional que se refere à vivência dos espetadores (Figura 46). O crítico entrevê uma certa relação que se enquadra no universo da imagem fotográfica por duas vertentes: uma primeira relativa à

---

<sup>274</sup> Leonard realiza seis instalações através da *camera obscura*: *St. Apern Strasse 26*, na Galerie Gisela Capitain em Colónia, entre 10 de setembro e 29 de outubro de 2011; *Arkwright Road* no Camden Arts Centre de Londres, entre 31 de março e 24 de junho de 2012; *Campo San Samuele*, 3231 no Palazzo Grassi de Veneza, entre 30 de agosto de 2012 e 13 de janeiro de 2013; *453 West 17th Street* na galeria Murray Guy de Nova Iorque, entre 15 de setembro e 27 de outubro de 2012; *110 North Nevill Street* no Chinati's Ice Plant em Marfa, entre 15 de dezembro 2013 e 18 de janeiro de 2015; *945 Madison Avenue* no Whitney Museum of American Art de Nova Iorque, entre 7 de março e 25 de maio de 2014.

<sup>275</sup> Esta utilização remonta ao século XVII quando se difundiam salas de *camera obscura* com acesso público. Entre as primeiras destas tipologias podemos lembrar a de Paris construída por volta de 1630, mas entretanto destruída pelas alterações urbanísticas (Mannoni 2000, 13). Algumas estruturas ainda se encontram em função, como a Camera Obscura and World of Illusions de Edimburgo, realizada na primeira metade do século XIX.

*camera obscura*, como intervalo temporal no qual as pessoas podem interagir entre si; e uma segunda no que diz respeito à imagem projetada, numa forma semelhante à da relação do espectador com o objeto-fotografia. Baker (2013a) declara, assim, que “o espaço das *camerae* de Leonard iniciou uma insistência em desfazer as tipologias de separação como foram entendidas durante muito tempo [...]. A separação deu lugar à incorporação; a distância e o individualismo à relação, à indistinção, à fusão entre sujeito e objeto, espectador e imagem, ver e sentir, corpo e fotografia”<sup>276</sup>. Neste sentido, as operações de Leonard restituem um espectador recluso, mas o seu isolamento é partilhado, a sua experiência torna-se coletiva.

Esta esfera da relacionalidade pode ser entendida como uma premissa da fotografia, sobretudo na sua vertente vernacular. Tratando-se quer nas operações de Leonard quer na fotografia vernacular de “imagens aborrecidas”, a visão do espectador não é vinculada meramente a apreciações formais mas, como refere ainda Baker, deixa-se “lugar às experiências e aos afetos”, intervindo na “vida subjetiva que a imagem assume além da sua exposição e dos limites materiais da impressão fotográfica” (Baker 2013b, TA). Propõe-se sair da uma aproximação meramente visual para despertar uma ligação que remeta para a esfera social da imagem, entendida como troca e partilha de afetos. De uma forma similar, também o artista Matthew Buckingham, que utiliza mecanismos de projeção obsoletos desde final dos anos noventa, reconhece uma dimensão partilhada das suas instalações: “a primeira razão para trabalhar com a imagem projetada é que implica sempre alguma espécie de espaço social” (Baker et al. 2002, 79, TA). Ao criar grandes ambientes onde a projeção fílmica convive em conjunto com o projetor, Buckingham intervém no “processo de experiência de visualização usando o espaço, particularizando o espaço, de forma que o espectador se veja não só em relação à peça, mas também em relação a outros espectadores” (Baker et al. 2002, 79, TA).

As peças instalativas de Leonard posicionam o espectador não apenas no contacto com a imagem, mas também no enredo da esfera dos afetos ligados à perspetiva privada e pessoal da fotografia. No entanto, a experiência destas projeções de *camera obscura* parece também apontar para a esfera contemporânea, nomeadamente da imagem digital,

---

<sup>276</sup> [“Leonard’s camera space now insisted on an undoing of the kinds of separation that camera space has long been understood [...]. Separation gave way to incorporation; distance and individuation to relationality, to indistinctness, to a fusion between subject and object, viewer and image, looking and feeling, body and photograph”.]

pelo que a fotografia não é só inserida numa esfera privada, carregada de significados pessoais, e ligada a re-apresentação do passado, mas antes, como afirma David Company (2018, 18, TA), as pessoas entendem cada vez mais a imagem “como símbolo ligado mais a uma troca de que à memória”. A rapidez com a qual circulam as imagens fotográficas, possibilita um escâmbio em tempo (quase) real destas mesmas imagens, configurando-se como um momento de partilha do real e do presente, onde a fotografia, digital e *online*, já não é apenas algo para ser visto individualmente, mas constitui o pretexto para comunicarmos e partilharmos informações. Assim, de uma forma semelhante, estes ambientes obscuros de *camera obscura* permitem experienciar o nosso corpo em relação ao do dos outros espetadores e, em simultâneo, criar uma rede de tensões e dinâmicas entre as diferentes componentes – projeção, espaço e espetadores – da operação artística.

Além destes aspetos, existe outra prática da *camera obscura* como instalação que retoma um diferente caminho de entretenimento: a tentativa de criar uma esfera imagética num jogo entre real e fictício. Esta dinâmica vai ao encontro de uma dimensão que pertence também à própria história da *camera obscura*, a de criar ilusões perceptivas e que parece ter sido esquecida nas reconstruções históricas. Contudo, Laurent Mannoni (2000, 10, TA) dedica algum destaque à utilização ilusória da *camera obscura*, em particular, por parte de “charlatões e vigaristas”. Entre os séculos XVI e XVII, nas salas de *camera obscura* exibiam-se espetáculos de ilusão – definidos pelos comentadores de “feitiçaria” (Mannoni 2000, 11, TA) – com o objetivo de extorquir dinheiro à audiência. A projeção era manipulada por meio de espelhos e lentes, obtendo-se uma série de imagens “suspensas no ar”, como as descreve Giovanni Della Porta no seu livro *Magiae Naturalis*, publicado em 1558 e, numa versão alargada, em 1588 (Della Porta 1658, 355, TA). Contudo, existem relatos desta dimensão de entretenimento já no século XIII, quando Arnauld de Villeneuve não se limitava a criar um ambiente onde o espetador podia entrar e observar o real exterior, mas propunha imagens através da utilização de atores a atuar cenas de guerra ou homicídios com o auxílio de operadores que reproduziam na sala os sons e os diálogos (Hammond 1981, 9). Nesta ótica, a *camera obscura* torna-se um híbrido entre teatro, pelas peças representadas, e cinema, já que os espetadores que entravam neste ambiente viam as imagens projetadas sobre uma tela posicionada em frente ao furo estenopeico, como sublinha Della Porta (1658, 365, TA): “os espetadores que não virem o lençol, verão a

imagem suspensa no meio do ar, muito nítida, não sem medo e terror”. Todavia, estas práticas de entretenimento especulativo desapareceram gradualmente após meados do século XVII quando, por um lado, foram denunciadas por vários autores (Mannoni 2000, 11–13), e, por outro, porque a complexidade das produções e a intensidade da luz necessária para iluminar o sujeito exterior requeriam uma organização infalível e um grande investimento de capital<sup>277</sup>.

De acordo com esta dimensão, é possível entender algumas peças de autores contemporâneos que recuperam a *camera obscura* não para restituir meramente o real, mas antes, para intervir a partir do real “exterior” e na construção da imagem. É o caso de operações que se baseiam na fragmentação e repetição da imagem por meio de múltiplas aberturas estenopeicas. Esta mesma construção é testemunhada já no século XVII, pelo jesuíta Marco Bettini, que descreve uma projeção composta por repetições idênticas de objetos exteriores obtidas através de vários furos na parede (Mannoni 2000, 13). De forma similar, este estratagema está presente na instalação *Dream House*, de 2007, de Olafur Eliasson (Figura 47). Esta peça não é constituída por uma sala, mas antes por uma pequena estrutura em forma de icosaedro levantada do chão por cinco suportes de madeira, o que permite a um ou dois espetadores situar-se por baixo dessa abóbada poligonal. Cada triângulo que forma o icosaedro constitui a base de troncos de pirâmides que funcionam como pequenas *camerae obscurae*. Ao imergir nesta estrutura, o espetador entra em contacto como uma composição de quinze projeções de uma paisagem, numa desconstrução que pode lembrar as obras cubistas. De acordo com a prática de Eliasson, esta instalação intervém na desconstrução da nossa perceção visual e espacial e questiona a experiência que temos do mundo que nos rodeia, refletindo “sobre «como» e «porque» vemos as coisas nesta maneira em vez de «o que» vemos” (Le Fort e Eliasson 2018).

Além deste trabalho onde a visão é individualizada, já que a estrutura não permite mais de que uma ou duas pessoas de cada vez, podemos apontar para outra operação que também se baseia na repetição da projeção. É o caso da peça *We Will Wait*, de 2017, de Serkan Özkaya, desenvolvida a partir de um questionamento sobre a última obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz*

---

<sup>277</sup> Como sublinhámos nas páginas anteriores, a dimensão de entretenimento e de magia era exercida também pelas lanternas mágicas a partir do século XVII e pelos espetáculos de fantasmagoria que, a partir de meados século XVIII, “geravam uma divertida confusão” (Gunning 2009b, 30, TA).

*d'éclairage*, de 1946-1966. A instalação de Duchamp é composta por um pequeno ambiente ocultado aos espetadores: trata-se de uma sala que compreende, entre vários elementos, uma parede de tijolos com uma abertura, um corpo pseudo-feminino nu posicionado sobre uma camada de relva, e uma imagem de um ambiente serrano com uma cachoeira. O espetador pode observar esta composição através de dois furos num portão que o separa da instalação. Neste sentido, o gesto remete para uma visão voyeurista<sup>278</sup>, pois o espetador assiste a escondidas à cena de um corpo nu, cuja cabeça não está enquadrada, deitado numa paisagem natural. No entanto, esta modalidade de visualização cria um paralelismo com o processo de formação da fotografia sendo o acontecimento reduzido a uma imagem bidimensional. Não obstante o discurso sobre esta operação ter sido bastante simplificado nestas linhas, ressalta-se uma relação com o fotográfico provinda da prática de Duchamp onde existe uma alusão à fotografia e à ideia de traço/*index*. Porém, no caso específico de *Étant donné*, parecem faltar os “ecos ao estado indexical da fotografia”, como escreve Elio Grazioli (2017, 76, TA), “não existem moldes nem marcas nem sombras, há objetos reais e simulações”. Segundo este autor, a instalação de Duchamp liga-se ao fotográfico não apenas pela escolha do furo como momento de visualização – como se fosse um visor de uma câmara –, mas sobretudo pela transmutação dimensional dos objetos: o *ready-made* duchampeano transformou-se, de uma parte do real dentro do contexto expositivo, numa construção desse mesmo real através de vários *ready-made*, disponíveis apenas através da imagem que se forma pelo furo.

Partindo, portanto, da instalação de Duchamp, Özkaya recria, subvertendo-o, o mecanismo de visualização: para observar a instalação o espetador já não precisa de se aproximar do portão, pode experienciá-la como projeção. Ao inserir o portão numa sala, retirando a iluminação do ambiente, as duas pequenas aberturas funcionam como furos estenopeicos projetando duas imagens similares mas não idênticas (Figura 48). A subversão é ainda de ordem visual: se na operação de Duchamp o espetador através dos furos experienciava a visão do interior para o (pseudo)exterior, com a proposta de Özkaya, o próprio (pseudo)exterior torna-se interior. Para este artista, “não é possível

---

<sup>278</sup> Sob este aspeto, merece ser citada outra obra de Duchamp, intitulada *To Be Looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour*, de 1918, – conhecida também como *Pequeno vidro*. Esta é constituída por vários materiais: vidro, tintas a óleo, folha de prata, fio de chumbo e a lente de uma lupa. Como sugere o título, o espetador é convidado a aproximar-se ao vidro e a olhar pela lupa que remete, assim, para a prática do voyeurismo enquanto permite observar, de forma discreta, para além do vidro.



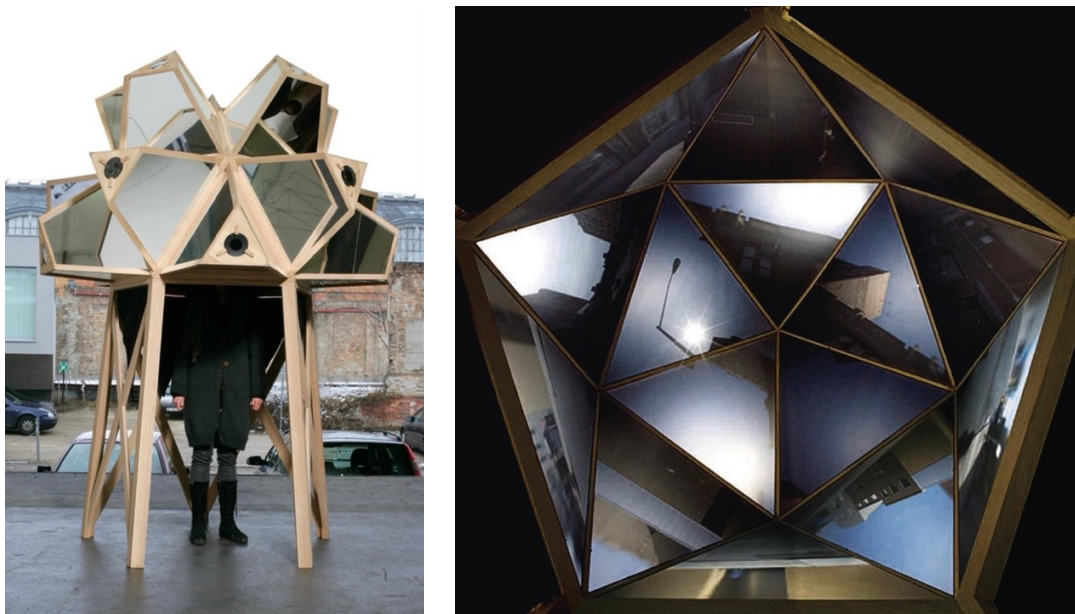


Figura 47. Olafur Eliasson, *Dream House*, de 2007, estrutura em madeira, painéis em alumínio di-bond, lentes, plástico e algodão.

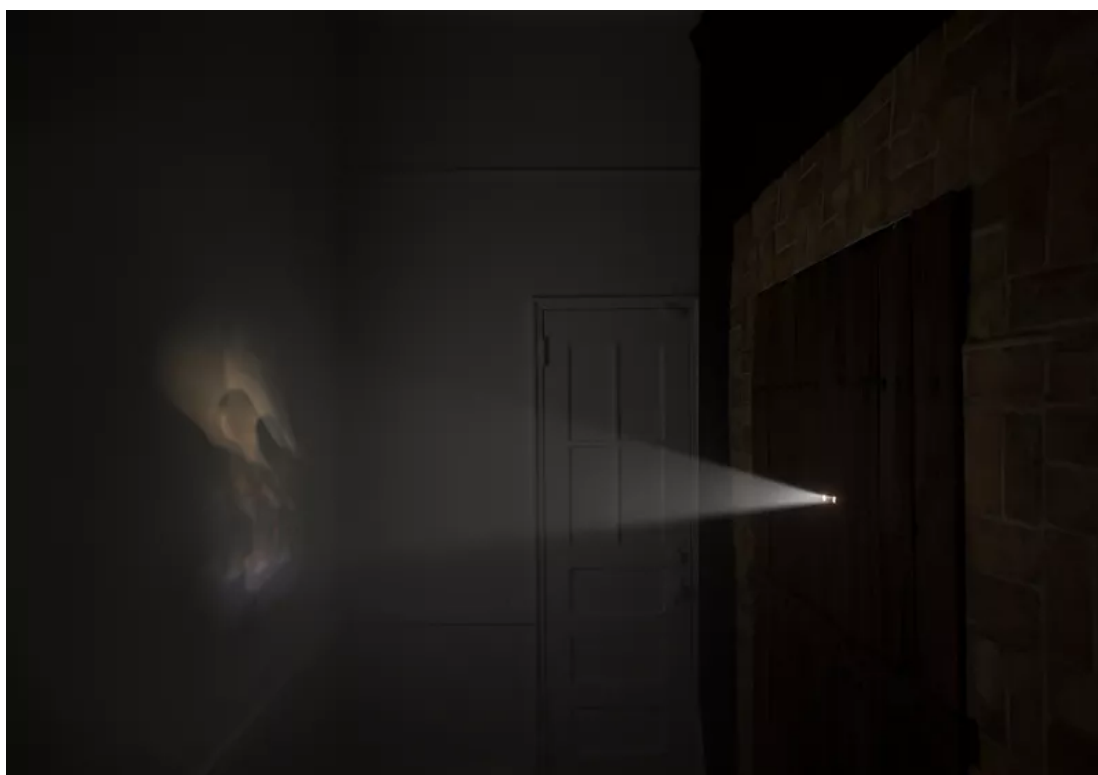


Figura 48. Serkan Özkaya, *We will wait*, de 2017, folhas de plástico, papelão, poliestireno, alumínio, grampo, madeira, peruca em fibra sintética, flocos de neve artificial, cola, *blush*, esmalte de unha, tinta acrílica, lápis, giz, impressão digital, acrílico fosco, luzes fluorescentes, *spots*, impressões 3D PLA, vidro, galhos, folhas, papel, Philips Hue Bridge, Philips Hue App, Duvetyn, tecido, motor 3 RPM, luzes LED, porta de estaleiro artificialmente exposta às intempéries, papel de parede, papel de plástico, azulejos em vinil, velino e linha da pesca, 4,16 x 3,45 x 6,33 m.

que um mestre [Duchamp] das sombras, da ótica, da estereografia e da projeção não a tenha visto desta maneira” (Özkaya citado em Boucher 2017, TA), isto é, como se se tratasse de uma *camera obscura*<sup>279</sup>. Curiosamente, a imagem formada pelas duas projeções – devido aos dois furos no portão – parece recuar ainda para a fotografia estereoscópica. Sublinha Özkaya que é possível entrever nesta projeção uma cara feminina, que pode lembrar a da personagem Rose Selavy criada pelo próprio Duchamp (Steinhauer 2017). Neste sentido, os espetadores que entram em contacto com a instalação projetiva não estão perante a mera transposição do mundo exterior, mas antes o de uma imagem repetida e desfasada que implica um trabalho de recomposição visual.

Estas últimas duas peças, a de Eliasson e a de Özkaya, distanciam-se do processo de simples projeção, provindo do fenómeno ótico da *camera obscura*, como comumente entendida pela historiografia, para se aproximar de uma construção imagética onde o real é investigado e decomposto através, no primeiro caso, da multiplicação dos pontos de vista, e, no segundo, da intervenção direta sobre os elementos que são projetados. Nomeadamente, na operação de Özkaya, existe uma inversão pela qual a *camera obscura* funciona “em reverso” substituindo a interiorização do exterior pela exteriorização do interior.

Desta forma, das três diferentes vertentes exploradas pelos artistas contemporâneos, as últimas duas apresentadas, isto é, a projeção imersiva e a construção de um jogo entre real e fictício, remetem não apenas para o “mito da origem” da imagem fotográfica, mas antes para o campo mais expandido do fotográfico, respetivamente como momento coletivo partilhado e desestabilização do entendimento da projeção geométrica como mera imagem bidimensional objetiva.

---

<sup>279</sup> A este respeito, Jean Clair reconhece *Étant donné*s de Duchamp como um resumo dos instrumentos óticos modernos: com esta obra o artista “parece ter resumido os diversos procedimentos que, entre o século XVI e os primórdios do mundo industrial, o homem moderno inventou – da camera obscura à estereoscopia – para explicitar e fixar a percepção que podia ter do mundo e das suas aparências, pois [a instalação] parece recriar esta *camera ottica* ideal que obcecava o sistema de representação de antigos pintores, de Leonardo a Vermeer” [“Au terme de cette œuvre qui, tout au long de sa démarche, semble avoir récapitulé les diverses procédures que l’homme moderne, entre le XVI<sup>e</sup> siècle et l’aube du monde industriel, a inventées, de la chambre noire à la stéréoscopie, pour préciser et pour fixer la perception qu’il pouvait avoir du monde et de ses apparences, paraît se recréer cette *camera ottica* idéale qui a hanté le système de représentation des anciens peintres, de Léonard à Vermeer”] (Clair 1977, 110).

## 5. ARTES VISUAIS E FOTOGRÁFICO EM PORTUGAL A PARTIR DOS ANOS SESSENTA DO SÉCULO XX

No terceiro volume do *Dicionário da Pintura Universal*, especificamente dedicado à pintura portuguesa, é incluído o termo fotografia. A sua descrição começa com a seguinte afirmação: “Desde a sua invenção, a fotografia encontrou em Portugal um entusiástico acolhimento” (E. de Sousa 1973, 142). Com esta frase inicial, Ernesto de Sousa sintetiza a difusão da imagem fotográfica dentro do contexto português<sup>280</sup>. Ao introduzir o termo fotografia num volume dedicado à pintura, revela-se um entendimento desta tipologia de imagem técnica pertencente à prática artística tradicional. Esta conotação é corroborada pelo restante texto redigido por Sousa (1973, 143) onde se aponta que a “fotografia (e o recorte de ilustrações fotográficas) tem sido progressivamente utilizada por alguns dos nossos actuais pintores, ao sabor das correntes mais actuais, em que se assiste a uma nova valorização do figurativismo”.

Contudo, Sousa é conhecido por ser um dos principais artistas, bem como curador e pensador, das práticas artísticas disruptivas do final dos anos sessenta e início de setenta que se desenvolveram em Portugal. Se nas palavras escritas em 1973 é possível encontrar um alinhamento com a produção artística na vertente pictórica, o autor já tinha defendido, em alguns textos anteriores, entre os quais o conhecido artigo “Fotografia: nostalgia da pintura e anti-pintura”, de 1969, um novo entendimento da imagem fotográfica na passagem da década de sessenta para a de setenta. Com efeito, Sousa começou por trabalhar uma perspetiva fotográfica neorrealista, porém, entre 1968 e 1969, “passa da atitude de resistência ao novo que praticara até então, para a atitude oposta de promotor da inovação” (Pelayo 1999, 121–22). Nesta perspetiva, no artigo acima mencionado, Sousa critica as obras fotográficas apresentadas no Salão Nacional de Arte Fotográfica, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, em 1969, sublinhando a ingenuidade da pretensão artística dos fotógrafos amadores, já que as

---

<sup>280</sup> Segundo João Carlos Oliveira (2012, 1–2), a introdução da fotografia em Portugal aconteceu no ano de 1841 quando no território português foram abertos estabelecimentos fotográficos e começaram as ações de profissionalização que permitiram a expansão da prática da fotografia.

obras expostas perpetuam uma dimensão ainda ligada à imagem única de matriz pictórica<sup>281</sup>, se bem que existisse um

importante grupo de artistas plásticos [que] recusa até a designação de artista, preferindo-lhe outras como operador estético, operário estético, etc. – fundados na necessidade de afastar toda a definição apriorística do que seja ou não seja arte; conscientes de que aos trabalhadores estéticos o que interessa hoje é colaborar cada vez mais intensamente na investigação de novas formas de convívio e comunicação, num alargamento cada vez mais profundo da percepção do mundo, qualquer que seja o resultado artístico ou não do seu trabalho. (E. de Sousa 2017, 155)

Se estas frases apontam para uma posição diferente no que concerne à fotografia já no final dos anos sessenta, a abordagem “reacionária” do texto de 1973 parece contraditória<sup>282</sup>, já que no contexto artístico português não apenas os “actuais pintores”, mas antes vários “operadores estéticos” estavam a empregar e a experimentar a imagem técnica fotográfica e cinematográfica.

Do ponto de vista cultural e artístico, a crítica reconhece naquela época uma viragem em referência aos trabalhos e às práticas desenvolvidos até aos anos sessenta. Se a Revolução do 25 de abril de 1974 é uma data fundamental pelo fim da ditadura, encontra-se já a partir de 1968, com a Primavera Marcelista – o período de governo por Marcelo Caetano que sucedeu a António de Oliveira Salazar – uma primeira, ainda que ínfima, abertura, pois que “1968 foi um ano de mudança mas sem que dela derivassem transformações” (Ávila 2003, 29). Desta forma, no que diz respeito ao âmbito cultural, Delfim Sardo (2017b, 7) salienta que a mudança do paradigma artístico, na qual

---

<sup>281</sup> Uma crítica parecida pode ser encontrada de forma sintética também no *Dicionário da pintura universal* quando Sousa (1973, 142) escreve que “os Salões Fotográficos constituem, em geral, uma revista de provas isoladas caracterizadas pela vã imitação dos «valores estéticos» das outras artes, nomeadamente da pintura”.

<sup>282</sup> Esta perspetiva pseudo-pictórica parece alinhar-se com os objetivos do dicionário, ditada pelas abordagens dos seus curadores: José Augusto França, Artur Nobre de Gusmão e Mário Tavares Chicó. Entre estes temos que lembrar, de facto, que França, um dos mais importantes historiadores de arte portuguesa, mantinha o silêncio em referência à produção artística coeva que utilizava a fotografia, já que no texto fundamental *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, de 1974, o crítico não faz referência à imagem fotográfica – à exceção das imagens de Fernando Lemos. Neste sentido, como sublinha Mah (2002, 202), é sintomático que “o principal historiador de arte da segunda metade do século XX em Portugal dedique apenas episódicas passagens à produção fotográfica [...], reflectindo um entendimento menorizado do estatuto da fotografia” no contexto artístico.

participa a imagem fotográfica, manifesta-se na década que vai de 1968 até ao ano de 1978<sup>283</sup>.

Esta mudança artística reflete-se na produção fotográfica, visto que na época anterior – desde os anos vinte até ao final dos sessenta – a fotografia estava vinculada principalmente à infinidade de “salões e concursos, nacionais e internacionais, centralizados no Grémio Português de Fotografia e que se prolongariam até perto dos anos setenta por iniciativa de dezenas de pequenos clubes e grupos recreativos e culturais ligados a Empresas Industriais, Bancos e Clubes Desportivos” (Sena 1991, 83). A dinâmica artística à qual era sujeita a imagem fotográfica definia-se principalmente pela aproximação dos fotógrafos e dos amadores à ordem pictórica; a fotografia não era, então, utilizada pelos artistas como ferramenta de experimentação<sup>284</sup>. Contudo, nesta tendência generalizada, assistia-se, a partir dos anos cinquenta, ao trabalho de alguns autores, definidos por Emília Tavares (2015a, 19) como uma geração “anti-salonismo”<sup>285</sup>, que renovam a imagem fotográfica numa abordagem que se aproxima de um “testemunho gráfico de grande alcance estético e humano” (E. de Sousa 1973, 142).

Ao lado destes fotógrafos em sentido restrito, vários artistas começam a utilizar a imagem fotográfica numa prática que vai para além da imagem única e isolada, numa reelaboração e abertura do campo artístico, do fazer do artista e da relação da arte com o público. Estas novas dinâmicas são introduzidas no contexto português por diversos fatores: uma atualização das práticas mediante encontros diretos possibilitados pelas viagens e pelos estudos no estrangeiro<sup>286</sup>; uma, ainda que extremamente exígua, circulação de exposições de fotógrafos internacionais por parte também das

---

<sup>283</sup> A par de Sardo, outros autores reconheceram a importância deste período que começa no final dos anos sessenta. Neste sentido, escreve María Jesús Ávila (2003, 12) que “alguns dos artistas conotados com esta década e com a anterior experimentam uma viragem na sua obra, encaminhada a conectar-se com o novo paradigma que faz sentir a sua expansão no contexto internacional, no tempo em que surgem outros jovens que começam a produzir dentro dessas novas diretrizes”.

<sup>284</sup> Não podemos deixar de reportar que existem exceções. Entre os artistas, encontramos, por exemplo, as operações de fotomontagens de matriz mais experimental, numa abordagem surrealista, realizadas por Fernando Lemos, entre 1949 e 1952.

<sup>285</sup> Uma opinião parecida é de Rui Prata (2008, 34) que identifica, a partir da segunda metade dos anos cinquenta, uma viragem na fotografia portuguesa para a sua modernidade, com autores como Gérard Castello-Lopes, Jorge Guerra, Costa Martins e Victor Palla.

<sup>286</sup> Esta possibilidade é dada principalmente pela Fundação Calouste Gulbenkian que, desde 1958, instituiu bolsas para os artistas portugueses que permitiam viagem de estudo no estrangeiro. Entre os bolseiros contaram-se, por exemplo, Lourdes Castro em 1958, Alberto Carneiro em 1968 e Fernando Calhau em 1973.

embaixadas<sup>287</sup>; e, finalmente, a difusão de informação sobre as práticas desenvolvidas a nível internacional por meio de intermediários, como a testemunha de artistas<sup>288</sup> e a presença de revistas<sup>289</sup>. Desta forma, assistimos a uma gradual transformação da prática artística portuguesa que, ao abandonar os padrões plásticos enquadrados ainda numa dialética entre figuração e abstração durante a década de sessenta, começa a desenvolver experimentações inspiradas nas neovanguardas, em particular na *Pop Art* e na Arte conceptual.

Contudo, até ao final da década de sessenta a atividade pictórica permanece como “linguagem dominante” (Ávila 2003, 18). Foi só a partir de então que começa a difundir-se a prática e utilização da fotografia<sup>290</sup> oriunda, segundo Delfim Sardo, da gravura que reelaborara as ideias e as dinâmicas estéticas que vinham do estrangeiro. Este autor afirma que “o caminho da expansão da fotografia para o campo alargado das artes visuais inicia-se, assim, pela utilização de um meio muito específico – a gravura –, pelo menos por parte dos artistas que desenvolviam um interesse crescente pelos processos seriais” (Sardo 2015, 11). Neste sentido, para Sardo as características da serialidade e da repetição, e da consequente destituição da obra única modernista, bem como uma reflexão sobre a autoridade do artista, proporcionam um alargamento dos

---

<sup>287</sup> Como sublinha Sena (1998, 300), a partir dos anos sessenta, existe a presença de exposições organizadas por instituições estrangeiras, como por exemplo, a de Edward Steichen, em 1964 que decorreu na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, e no Ateneu Comercial do Porto. Neste sentido, também nos anos setenta encontram-se eventos dedicados ao trabalho de fotógrafos estrangeiros, como é o caso da exposição antológica de Bill Brandt, em novembro de 1973, patente na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e organizada pelo British Council.

<sup>288</sup> Um caso exemplar é, com efeito, a atividade pedagógica e informativa realizada por Ernesto de Sousa através de críticas ou de sessões de diapositivos comentados sobre as principais práticas internacionais (Ávila 2003, 37).

<sup>289</sup> Entre as revistas ligadas mais à fotografia, recorda Sena (1998, 301), ou “se lia a *U.S. CAMERA*, a *CAMERA* suíça, a *LIFE* ou ainda se estava agarrado à medíocre *ARTE FOTOGRAFICO*, espanhola”. No entanto, na área mais próxima das artes merecem ser reportadas *Colóquio/Arte*, editada de 1971 até 1997, e *Revista de Artes Plásticas*, entre 1973 e 1977. Todavia, se a circulação da informação era vinculada e limitada pela censura ditatorial, existia outra ferramenta que permitia aos artistas portugueses estarem atualizados sobre os desenvolvimentos artísticos internacionais. Pois, como lembra Julião Sarmento, era possível consultar revistas internacionais nas embaixadas, nomeadamente na dos Estados Unidos de América, tanto que “nessa altura, havia aquilo que alguns críticos chamavam «AMA», «Art Magazine Art». Ou seja, os tipos que se limitavam a ver as reproduções de objectos artísticos em revistas e depois copiavam-nas. Era isso que fazíamos. A nossa ideia de arte contemporânea era feita à imagem do que víamos reproduzido. E todos queríamos ser americanos. Porque a América era absolutamente revolucionária ao nível da estética” (Nunes e Faria 1997, 15).

<sup>290</sup> Ao lado desta abertura, a fotografia mantém outra perspetiva ligada à imagem única e isolada, na defesa do “purismo fotográfico sublinhado pela sua vertente documental neo-humanista e/ou simbólica” (Tavares 2015a, 22), por exemplo, através dos grupos Grupo IF e do 6 fotógrafos.

*media* para a produção artística, incluindo a utilização da imagem fotográfica, bem como, apesar de com menor alcance, dos filmes 8mm e 16mm<sup>291</sup>.

Nesta perspetiva, artistas como Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Ernesto de Sousa, Helena Almeida, Fernando Calhau, Julião Sarmento, entre outros, apresentam trabalhos fotográficos que se afastam do campo restrito das belas artes para alcançar uma abertura em direção das “artes visuais”<sup>292</sup>, uma vez que estes autores recusavam a fotografia como imagem autónoma para a utilizar “como significado, discurso, série, deslocamento, documento performático ou até anti-pintura” (Tavares 2015a, 22). Esta viragem para a “arte visual”, na qual a imagem técnica desempenha um papel importante, é corroborada pela forma como estes artistas não se reconhecem como fotógrafos, mas antes como “operadores estéticos” (E. de Sousa 2017, 155).

Através da fotografia, estes autores constituem operações artísticas que proporcionam “novos caminhos de relação com a imagem e, ao mesmo tempo, interromper relações históricas da prática das artes” (Sardo 2017b, 7). Como sublinha Tavares (2016, 550, TA), existe uma exigência comum de investigação sobre “a ontologia do *medium* fotográfico, bem como todos os processos conducentes à dessacralização do seu sujeito, no contexto de uma apropriação e abordagem crítica da cultura de massa”. Esta dimensão é, ainda, desenvolvida através da apropriação (crítica) de linguagem que não pertencia diretamente à esfera artística – lembrando que o reconhecimento da fotografia dentro do sistema artístico a nível internacional é um processo que se manifestou a partir dos anos sessenta – e que corresponde a uma necessidade de questionar o mesmo fazer artístico e a noção de obra através de meios de comunicação. A imagem técnica surge, portanto, como *medium* que permite, nas palavras de Sérgio Mah (2002, 180), a “experimentação do «aestético», da aparência fora da arte, é inevitavelmente um retorno ao quotidiano desespecializado, amador, do que não aspira a ser arte. O «aestético» está deste modo não nas convenções das linguagens artísticas, mas sim nas linguagens comuns, no quotidiano”.

---

<sup>291</sup> Entre o final dos anos sessenta e o começo dos setenta alguns artistas portugueses utilizaram a película de filme 8mm e Super8 na realização de operações artísticas, como no caso de René Bertholo, Ernesto de Sousa, Ângelo de Sousa, Fernando Calhau e Julião Sarmento, entre outros (Guarda 2008b, 46).

<sup>292</sup> No contexto deste projeto de investigação, salientamos também que um primeiro encontro entre artes visuais e a expansão do fotográfico pode ser apontado no trabalho que Castro veio elaborar a partir do final dos anos cinquenta, como recorda Sardo (2015, 11).

A partir da segunda metade dos anos setenta, as práticas artísticas destes autores encontram-se numa posição ambivalente. Por um lado, se nos anos anteriores poucas eram as exposições dedicadas à fotografia, surgem alguns importantes eventos expositivos que apresentam o trabalho destes artistas visuais que recorrem à imagem fotográfica<sup>293</sup>. Entre estes momentos, ressaltamos a *18 x 18 – Nova Fotografia*, de 1978<sup>294</sup>, exposição acompanhada por um texto crítico de autoria de Ernesto de Sousa que resume o espírito destes artistas. Sousa elucubra sobre o significado de “nova” fotografia, não entendida apenas como uma investigação formal – a “fotografia, por exemplo, existe tal como a conhecemos hoje tecnicamente, há uns três quartos de século – e agora nós falamos de nova fotografia” (E. de Sousa 1998, 275) – mas antes aponta para reflexões sobre o *medium* num entrelaçar de planos significativos e comunicativos que transcendem a esfera representativa, pois a “nova” fotografia é

um domínio vasto. Fundamentalmente tem pouco que ver com a aparência formal, com a *beleza* pictorial, o modo perceptivo. [...] Como aproximação mais geral à nova fotografia tem que ver a memória, a (não) morte da memória e a suspensão do desejo. [...] A fotografia não imita o olhar, suspende-o. E com o olhar suspende e conserva (comunica a outro nível) o desejo” (E. de Sousa 1998, 277).

Por outro lado, como refere Mah (2002, 180), à “medida que nos aproximamos do final do decénio o interesse pela utilização da fotografia começa a esbater-se, assim como o sentido de grupo dos protagonistas da «Nova» Fotografia”. Efetivamente, na produção artística daquela época sob influência das dinâmicas internacionais, com o “retorno à pintura”, e por um redimensionamento da uma prática disruptiva, devido ao período sociopolítico de normalização democrática, assiste-se a um abandono da prática fotográfica por parte de vários daqueles autores – razão pela qual Sardo (2017b, 7) define estes artistas como “fotógrafos acidentais”. Contudo, este processo não significa

---

<sup>293</sup> Entre as principais exposições que manifestam a relação entre imagem fotográfica e artes visuais nos anos setenta reportamos: em 1977, *A fotografia na arte moderna portuguesa* no Centro de Arte Contemporânea no Museu Nacional de Soares dos Reis do Porto, de 29 de março a abril e na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa, de 24 de maio (data de fim não encontrada); em 1979, *A fotografia como arte – a arte como fotografia* no Centro de Arte Contemporânea no Museu Nacional de Soares dos Reis do Porto, de 14 de março a abril; no Edifício Chiado de Coimbra de abril a maio e na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, de maio a junho. A estas deve ser aproximada também *Alternativa zero – tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea* que decorreu na Galeria Nacional de Arte Moderna em Lisboa, de 28 de fevereiro a 31 de março de 1977. Nesta última, embora não tenha sido uma exposição dedicada exclusivamente à pesquisa fotográfica, foram incluídas várias operações que recorriam à prática da fotografia como “processo semiótico” (Tavares 2016, 555).

<sup>294</sup> A exposição esteve patente na oficina de gravura Grafil em Lisboa, de 31 de maio a 17 de junho e no Centro de Arte Contemporânea no Museu Nacional de Soares dos Reis do Porto, de 2 de agosto (data de fim não encontrada).



que as peças fotográficas realizadas nos anos oitenta se enquadrem num mero retorno a ideias modernistas, mas antes que a redescoberta de “um realismo poético” (Tavares 2015a, 24) é acompanhada também pela assunção das características desenvolvidas na época anterior, em particular nos aspetos da seriedade e da sequência elaborados pelos principais fotógrafos dos anos oitenta, como Jorge Molder e Paulo Nozolino.

Como tem inteligentemente sublinhado Pedro Miguel Frade (1990), os anos oitenta são “uma década intensa e incómoda” para a fotografia em Portugal: “intensa” porque as atividades ligadas à imagem fotográficas multiplicaram-se<sup>295</sup>; “incómoda” porque existem várias questões que surgiram ao longo da década, principalmente no que concerne à intervenção e ao estímulo por parte do Estado<sup>296</sup>. De uma forma semelhante, também Sardo reconhece esta peculiaridade da área fotográfica portuguesa, já que “a falta de um panorama museológico [...] veio a pulverizar os momentos expositivos” até pelo menos ao começo dos anos noventa. Pois, será com a abertura da Fundação da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest e do Centro Cultural de Belém, em Lisboa, ambos em 1993, e do Museu da Fundação Serralves, no Porto, em 1999<sup>297</sup>, que se completa a rede de instituições museológicas nacionais na qual “o circuito da fotografia passou a ser inerente ao circuito museológico, da arte contemporânea” (Sardo 2015, 16)<sup>298</sup>.

Desta forma, Susana Lourenço Marques (2015, 104) aponta os anos oitenta como o período no qual a imagem fotográfica encontra uma maior circulação e

---

<sup>295</sup> Neste sentido, Frade (1990, 44) descreve a situação dos anos oitenta com as seguintes palavras: “em Portugal, como em todos os lugares, os anos oitenta confirmaram a fotografia, como objecto de reconhecido valor cultural e entronizaram o fazer do fotógrafo como um modo de operar com o visível ao qual toda a gente de bem, culturalmente atenta, deveria em boa hora pagar piedoso tributo”.

<sup>296</sup> Não obstante tenham sido criadas, em 1976, a Secretaria de Estado da Cultura e a Direcção-Geral de Acção Cultural, só em 1997 foi inaugurado o Centro Português de Fotografia, órgão estatal responsável pelo arquivo nacional de fotografia.

<sup>297</sup> Estas instituições juntam-se a outros espaços expositivos dedicados às artes visuais contemporâneas: o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian de 1983, a reabertura em 1994 do Museu Nacional de Arte Contemporânea em Lisboa, e mais recentemente a Fundação EDP – Museu da Eletricidade, de 2004, agora com os novos espaços do Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, desde 2016, todos em Lisboa.

<sup>298</sup> Se este conúbio entre espaço museal dedicado às práticas artísticas contemporâneas e a fotografia se manifesta principalmente desde os anos noventa, existem, contudo, exposições de imagens fotográficas em alguns destes espaços já a partir dos anos setenta. Toma-se como exemplo as exposições da Fundação Calouste Gulbenkian e da Sociedade Nacional de Belas-Artes: no que diz respeito à primeira reportamos a já citada exposição de Bill Brandt em 1973, as de Eugène Atget em 1981, e as de portugueses como Almeida em 1983 e Molder em 1987, entre outras; na Sociedade Nacional de Belas-Artes encontramos exposições dedicadas exclusivamente a autores nacionais como a de Lemos em 1982 e as de Eduardo Gageiro em 1980 e 1982.

divulgação a nível nacional, através do “trabalho das galerias comerciais, associações culturais e o modelo dos *festivals*”. O surgir e estabelecer do mercado das galerias, num processo que se vinha a desenvolver desde os anos sessenta<sup>299</sup>, vê na década de oitenta a abertura de espaços dedicados à imagem fotográfica: a Ether – Vale tudo menos tirar olhos, fundada em Lisboa, em 1982, e a Imago Lucis, no Porto em 1989<sup>300</sup>. Presencia-se, portanto, a estruturação de um mercado artístico, no qual a fotografia encontra a sua posição, mas, como salienta Frade (1989, 22), “falar do seu mercado em Portugal não é tanto discutir um estado de coisas como um **estado de ausência de coisas**”. O papel da galeria, segundo este autor, devia passar por vários processos: pela criação de espaços expositivos regulares dedicados à fotografia e pelo ato de “prospecção precoce” (Frade 1989, 23), ou seja, de valorização quer de autores já afirmados como de aposta em talentos e produção mais contemporânea. Estas dinâmicas foram desenvolvidas por algumas galerias fotográficas que tencionavam construir um campo cultural fotográfico. Entre estas, encontra-se a Ether<sup>301</sup>, que, pelas palavras de António Sena (1998, 329) – um dos seus principais promotores – procurava “colmatar as resistências e dificuldades da divulgação da fotografia portuguesa” tanto de autores do passado como de artistas emergentes, sendo que se pretendia “pesquisar, tratar e difundir a imagem fotográfica [...] através da ideia de fotografia como *intermédia interdisciplinar*”.

No entanto, ao par destes espaços surgem, em vários pontos do país, festivais dedicados à imagem fotográfica. Um papel fundamental foi desempenhado pelo *Encontros de Fotografia de Coimbra*, com a primeira edição em 1980, como seguimento do Centro de Estudos de Fotografia da Associação Académica desta cidade,

---

<sup>299</sup> Como sublinha Ávila (2003, 33), a partir da primavera Marcelista, assiste-se ao desenvolvimento do mercado da arte que se traduz também numa crescente intensificação das galerias: “de três galerias no início dos anos sessenta passou-se a trinta e uma em 1973, entre elas, com protagonismo comercial, a 111 e a Alvarez, e perto delas a Dinastia e a S. Mamede”.

<sup>300</sup> A par destas galerias dedicadas à imagem fotográfica existem outras que, já a partir da segunda metade dos anos setenta, apresentaram operações de artes visuais que recorriam à fotografia. Entre estas podemos destacar, por exemplo, a Galeria Quadrum e a 111, em Lisboa, a Módulo – Centro Difusor de Arte, no Porto, em 1975 e sucessivamente em Lisboa, em 1979, a Cómicos em Lisboa em 1984 e a Nasoni/Sala Atlântica no Porto em 1985. Como observa Sardo (2015, 15): “é também a programação destas galerias que vai traduzir um interesse e um eco diverso do uso da fotografia por artistas, com exposições de Jorge Molder, Paulo Nozolino, Helena Almeida, José Afonso Furtado, Álvaro Rosendo”.

<sup>301</sup> Curiosamente Frade (1989, 23) não cita a Ether reportando como exemplos apenas a Módulo, a Cómicos, a Monumental – aberta em 1986 – e a Foto-galeria 12-A – aberta em 1988 – em Lisboa e a Nasoni/ Sala Atlântica no Porto.

que inaugurou um espaço expositivo dedicado à imagem fotográfica em 1979<sup>302</sup>. Este festival teve um valor acrescido já que ao lado de exposições de autores nacionais eram apresentados também importantes artistas e fotógrafos de fama internacional. Ademais, os Encontros não se reduziām apenas a uma programação expositiva, sendo também um “local de reunião, e reflexão crítica em torno do meio fotográfico” (Lourenço Marques 2015, 105) através de conferências e ações pedagógicas. A partir deste evento, surgem vários festivais nacionais ao longo das décadas de oitenta e noventa que, na perspetiva de “pulverização” expositiva, determinam uma crescente divulgação da produção da fotografia<sup>303</sup>.

No final do século XX os espaços expositivos institucionais, em conjunto com as práticas de colecionismo<sup>304</sup>, a crítica<sup>305</sup> e a formação<sup>306</sup>, parecem ter consolidado a rede

---

<sup>302</sup> Para um relato completo sobre os Encontros de Fotografia de Coimbra ao longo dos vinte anos de realização remetemos para a investigação de Mariana Gaspar intitulada *Retomar percursos que o tempo interrompeu: uma leitura dos Encontros de Fotografia de Coimbra*, de 2013.

<sup>303</sup> Entre estes festivais alguns foram esporádicos enquanto outros ainda se mantêm ativos. Nos primeiros encontramos: a *I mostra de fotografia portuguesa* em Viana do Castelo entre 6 e 21 de junho 1987; as duas edições de *Fotoporto* que decorreram na Casa de Serralves entre 9 de setembro e 5 de outubro de 1988 e entre 20 de setembro e 9 de dezembro de 1990; e o *Mês da fotografia* em Lisboa entre 1 de junho e 31 de agosto de 1993. No que diz respeito aos festivais que ainda se realizam reportamos *Encontros da Imagem* de Braga desde 1987, a *Bienal de Vila Franca de Xira* desde 1989, e a *Bienal de Cerveira* que, embora tenha nascido em 1978, incluiu a imagem fotográfica apenas desde 1986. Mais recentemente surgiram outros eventos dedicados à imagem fotográfica: *LisboaPhoto* entre 29 de maio e 29 de julho de 2003 e na já citada edição de 2005; a *Bienal Fotografia do Porto e Imago Lisboa Photo Festival*, ambos a partir de 2019.

<sup>304</sup> Se, como apontámos, no final dos anos oitenta o sistema comercial das galerias não correspondia a uma consciência da prática fotográfica portuguesa, a partir dos anos noventa, como sublinha Mariana Gaspar (2013, 35), “o aparecimento de um certo número de colecionadores privados que, nalguns casos, tornaram as suas coleções uma coisa não pública mas de acesso público, [...] influenciou de modo positivo a pretendida alteração do mercado”. Entre estes, ressalta-se o BESart – Coleção Banco Espírito Santo – atualmente Coleção de Fotografia Contemporânea do Novo Banco –, dedicada exclusivamente à fotografia e que promoveu a investigação artística através de dois prémios: o BES Photo lançado em 2004 – e entre 2014 e 2016 com o nome de Novo Banco Photo – para artistas que se distinguiram no campo da fotografia e o BES revelação – desde 2014 Novo Banco revelação – que premeia os mais novos talentos nesta área.

<sup>305</sup> Como aponta Sardo (2015, 14), depois de autores dos anos setenta como Ernesto de Sousa e Mário Gonçalves, entre os anos oitenta e noventa “o campo da crítica na imprensa teve um papel importante [...] com inúmeros contributos oriundos de pontos de vista muito diversificados, num cenário ativo e polémico” como, por exemplo, Alexandre Melo, João Pinharanda, Bernardo Pinto de Almeida, Teresa Siza, António Sena e Pedro Miguel Frade, só para citar alguns. Mais recentemente podemos contar com o trabalho teórico e investigativo de Emília Tavares, Margarida Medeiros, Sérgio Mah e Victor Flores.

de divulgação, teorização e criação da prática fotográfica em relação à arte visual a nível português. Pois, nos anos noventa vários autores utilizaram a imagem fotográfica de uma forma “atualizada”, em sintonia com a investigação artística que era desenvolvida a nível internacional, isto é, como refere Mah (2002, 190), “o uso da fotografia no seio das linguagens artísticas descentra-se de uma prática confinada à exploração das possibilidades específicas de um medium para o aprofundamento de uma crítica da representação modernista e dos valores ideológicos inerentes à imagem fotográfica”. Seguindo um percurso investigativo que desestrutura as crenças modernistas, artistas como João Tabarra, Augusto Alves da Silva, Daniel Blaufuks, José Maçãs de Carvalho e António Júlio Duarte, entre outros, repensam o fazer fotográfico não se limitando à produção de imagens fotográficas, mas explorando caminhos e suportes como o do vídeo, do livro e da instalação, entre outros. Neste sentido, por exemplo, o trabalho de Tabarra e Blaufuks através das imagens em movimento “surge apenas como mais um suporte para reflexão conceptual das temáticas que trabalham, não sendo um meio exclusivo, mas antes um veículo flexível de ideias que acompanha o restante corpo de trabalho” (Guarda 2008b, 51).

A imagem fotográfica apresenta-se, assim, desligada de uma “tendência sedutora e estetizante” para se inscrever numa prática de “comportamento que se simplifica num trajecto conceptual (em que partindo da ideia se procura uma visualização mais «fria»)” (Mah 2002, 195). A estrutura conceptual das práticas artísticas que se desenvolvem a partir do final do século XX parece também ser um reflexo de uma atenção mais abrangente sobre a produção anterior, já que os anos setenta

assumem hoje uma importância que não lhes fora ainda atribuída e que vem sendo suscitada pela actual geração de artistas. Se na década de oitenta se voltou à pintura e às técnicas tradicionais, a nova geração dos noventa veio reabilitar a experimentação e o conceptual, procurando um elo com o passado recente. Uma genealogia que a ter existido, em Portugal, situar-se-á nos anos setenta, daí o interesse da comunidade artística actual pelas obras de arte realizadas durante esta década. (Pelayo 1999, 5–6)

---

<sup>306</sup> Nos anos sessenta, o Instituto Português de Fotografia em Lisboa lecionava cursos técnicos desde 1968. No entanto, no que diz respeito à formação da fotografia no contexto das artes visuais, encontramos a Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas no Porto a partir de 1963, enquanto que em Lisboa será só em 1978 que se instituiu o ensino da imagem fotográfica em relação às artes visuais, quando foram organizados os departamentos de fotografia no Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual (fundado em 1973) e no IADE – Instituto de Artes Decorativas (fundado em 1969). Nas décadas sucessivas a fotografia como disciplina difunde-se em todo o país através de outras instituições privadas, como, por exemplo, a MauMaus em Lisboa desde 1992, e a inclusão de disciplinas teóricas e práticas nos *curricula* universitários e dos politécnicos.

A recuperação de uma prática experimentalista no contexto português alinha-se, com efeito, com a recuperação crítica e curatorial dos mesmos artistas dos anos sessenta e setenta, pois é “significativo que o experimentalismo fotográfico e fílmico de alguns artistas, como Ângelo de Sousa, Noronha da Costa, Julião Sarmento ou António Palolo só tenha sido recuperado em termos expositivos e críticos no final da década de 90 e a partir de 2000, no quadro duma maioridade estética e artística quanto à questão fotográfica” (Tavares 2015a, 24)<sup>307</sup>.

Neste sentido, Margarida Medeiros (2020, 63, TA) afirma que, entre os anos noventa e a primeira década do presente século a fotografia portuguesa “nasce basicamente de duas fontes”: por um lado, pelo percurso das artes visuais oriundo das práticas dos anos sessenta e setenta e, por outro, do próprio mundo da fotografia, “do ensino da fotografia convencional ou do ponto de partida que se encontrava especificamente na fotografia”. Esta confluência de práticas conceptuais com a produção fotográfica desencadeia um discurso onde a imagem se expande, sai do seu suporte e constitui o campo do fotográfico, enquanto a “fotografia não deixa de ser fotografia, porém ecoa uma contemplação total quanto à potência da imagem, à sua circulação, à sua hibridação, à sua (in)significação” (Medeiros 2020, 64)<sup>308</sup>.

Esta liberdade e expansão do fotográfico encontra-se também na geração nascida entre as décadas setenta e oitenta, onde vários autores como André Príncipe, Catarina Botelho, Duarte Amaral Neto, Edgar Martins, Filipa Cesar, João Maria Gusmão e Pedro Paiva e Patrícia Almeida, só para citar alguns, pairam no campo visual através de diversos suportes e *media*, continuando a refletir sobre o papel da imagem no contexto contemporâneo e desenvolvendo projetos que se enquadram nas temáticas da “autobiografia, a apropriação de memórias, a intimidade, a reconstrução de contextos do real, os dispositivos e a percepção, a serialidade, o arquivo e a comparação, assim como

---

<sup>307</sup> Entre as várias exposições que foram organizadas nos anos de passagem do século XX para o XXI podemos lembrar: *Helena Almeida: dramatis persona. Variações e fuga sobre o corpo* patente na Fundação de Serralves do Porto, de 23 de novembro de 1995 a 28 de janeiro de 1996; *Perspectiva: Alternativa Zero* na Fundação de Serralves do Porto entre 2 de julho e 7 de setembro de 1997; *Ernesto de Sousa – Revolution My Body* na Fundação Gulbenkian de Lisboa, de 26 de fevereiro a 26 de abril de 1998; *Circa 1968* na Fundação de Serralves do Porto, entre 6 de junho e 29 de agosto de 1999; *Ângelo de Sousa: mostra antológica*, na Fundação Serralves do Porto, de 6 de julho a 18 de novembro de 2001; *Julião Sarmento: trabalhos dos anos 70*, no Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa, de 7 de novembro de 2002 a 16 de fevereiro de 2003.

<sup>308</sup> [“Photography does not cease to be photography, but it echoes a total contemplation as to the power of the image, its circulation, its hybridism, its (in)significance”.]

o trabalho de campo são algumas das estratégias de construção do fotográfico na última década” (Tavares 2015b, 38).

\*

Estas breves linhas que esboçam a relação entre artes visuais e fotográfico a partir dos anos setenta em Portugal não pretendem ser exaustivas nem pormenorizadas, visto que a nossa intenção é a de delinear o contexto no qual se inserem os casos de estudos que seguem. A consistente produção bibliográfica no que diz respeito ao trabalho fotográfico dos anos setenta e oitenta, condicionou a nossa escolha para o aprofundamento da produção de artistas das últimas gerações, nomeadamente dos que não incluem apenas a utilização da imagem fotográfica nas suas práticas, mas antes operam a sua expansão por outros *media* e suporte. Ao enquadrar-se nesta premissa, foram escolhidos Daniel Blaufuks, Francisco Tropa e a dupla João Maria Gusmão e Pedro Paiva, também pela multiplicidade de aspetos e características do fotográfico que desvendam nas suas várias operações. Efetivamente, o trabalho de Blaufuks, ainda que se relacione com a imagem impressa, reúne uma produção que varia desde imagem em movimento a livros, numa forma também de interpelar a história do *medium* fotográfico. Apesar de a produção artística de Tropa se ter desenvolvido mais no âmbito do escultórico e do performático, esta caracteriza-se também por uma atenção sobre questões da observação e da confrontação entre o real e a sua transposição visual. E, finalmente, as operações de Gusmão e Paiva refletem sobre a relação entre real e ficção na imagem técnica, constituindo um discurso estético que se desdobra por vários *media* obsoletos, do filme 16mm ao diapositivo e à *camera obscura*.

## 5.1 Daniel Blaufuks. A deslocação na/da imagem

“Estou cada vez mais convencido de que a fotografia não é tanto tirar quanto pensar” (Campany e Blaufuks 2018, 41, TA). Com estas palavras, o artista português Daniel Blaufuks define a sua atitude em referência à imagem fotográfica: não a considera como o ato de criar uma imagem exclusivamente pelas suas componentes formais – composição, luz, cor, etc. – mas antes como pretexto para uma reflexão, para pensar com e através da(s) imagem(s). Explorar o lado visual é para o artista valorizar o potencial atrativo que as imagens equacionam em diferentes suportes: desde a imagem digital à polaroide, desde o vídeo ao livro, etc.. A esta pluralidade material junta-se a esfera imagética elaborada por Blaufuks ligada a uma reflexão sobre a história, a literatura, o tempo, a memória coletiva e individual. Embora a presente investigação não pretenda focar a atenção sobre a análise da mera fotografia impressa, no caso de Blaufuks vamos também ter em consideração estas tipologias de obras para desvendar os elementos explorados em outros *media* pelo próprio artista. Afinal, como aponta Blaufuks (2011c, 21), “[u]m vídeo é uma fotografia com tempo e movimento. A sua descodificação é semelhante à de uma fotografia”.

O refletir sobre e pela imagem não corresponde a um pensamento explícito no que diz respeito à sua dimensão ontológica; o “pensar” não se vincula a uma reelaboração das práticas conceptuais das décadas de 1960 e 1970. Ao invés, o pensamento é entendido por Blaufuks em sentido lato, uma vez que é ao espetador que cabe a atividade de desdobrar os significados. As suas imagens revelam-se, portanto, como elementos estratificados por camadas de significação que o espetador pode assimilar, reinventar e/ou contrapor. Ao artista interessa, segundo as palavras do próprio, “que as pessoas entrem nas fotografias e se apercebam que há mais do que apenas um lado visual na fotografia, que há um lado de pensamento importante. [...] E eu acho que se der estas camadas na fotografia, mesmo as pessoas que só se aperceberam da primeira camada, elas pressentem que há lá outra coisa, uma profundidade qualquer” (*Entre imagens - Daniel Blaufuks* 2014, 0:04:39 a 0:05:13, TA).

Diferentemente dos outros casos de estudo portugueses considerados neste projeto de investigação, Blaufuks é o único artista com uma formação propriamente fotográfica, com o curso no Ar.Co, em 1989 – enquanto trabalhava também como fotógrafo para revistas e jornais<sup>309</sup> –, no Royal College of Art em Londres, em 1993, e no Watermill Center de Nova Iorque, em 1994<sup>310</sup>. Se bem que inicialmente a sua atividade pareça marcada por um olhar documentário e jornalístico, desde logo se destaca desta abordagem, como é possível observar na primeira exposição pessoal do artista, intitulada *Fotografias (1988/89), para mais tarde recordar*, em 1990<sup>311</sup>. Nesta ocasião, Blaufuks distancia-se de uma pretensa imagem fotojornalística, porquanto o que quer dizer com a fotografia “é tão subjectivo, que não pode ser jornalismo. É ficção” (Miranda 2007). Ao utilizar a palavra ficção para definir a ideia de fotografia abre-se uma interpretação ambivalente: por um lado, encaminha para uma esfera de criação de mundos ficcionais; e, por outro, denota um posicionamento face a uma tipologia de imagem, no caso específico a fotojornalística, na qual o espetador toma por certo e verídico o conhecimento que lhe é apresentado. Desta forma, o termo ficção é usado num sentido mais abrangente, isto é, as imagens de Blaufuks não são representativas de um conhecimento imanente, são portas para entrar num universo que questiona os significados, as memórias e as relações que condicionam a própria imagem fotográfica.

Entre as várias dimensões integradas na produção deste artista, encontramos uma aproximação ao fotográfico pela esfera da deslocação onde a “fotografia não é só um pedaço de papel, pode ser tri-dimensional, pode ser pequena ou de grandes dimensões, pode ser um livro ou um filme” (Coutinho 2001). Percebemos, assim, que a imagem impressa é apenas um suporte entre outros e as suas características podem migrar e aparecer em outros *media*. O termo deslocação designa esta prática de Blaufuks, devido também aos seus vários significados: ato ou efeito de mudar de lugar, mudança de um sítio para outro, remoção, afastamento, desvio. Ao considerarmos estas definições em relação ao trabalho do artista instauram-se duas dimensões semânticas: uma tendência

---

<sup>309</sup> Entre 1987 e 1992 Blaufuks trabalhou para a revista *Blitz*, onde participou com fotografias de concertos e retratos, para o jornal *O Independente*, com um trabalho de reportagem, e também realizou fotografias de moda para a revista *Marie Claire Portugal*.

<sup>310</sup> A formação do artista prosseguiu no International Studio and Curatorial Program, em 2001-2002, no centro artístico Location One, em 2003, ambos em Nova Iorque, e, finalmente, obteve o doutoramento na Universidade de Gales, em 2017.

<sup>311</sup> Esta exposição esteve patente na Ether em Lisboa, entre 26 de maio e 20 de julho de 1990.



constitutiva do sujeito imagético, isto é, um valor no que concerne a algumas temáticas desenvolvidas por Blaufuks, como a do exílio e a da viagem; e essa deslocção sublinha um reequacionamento da própria fotografia, que deixa de ter uma aceção meramente material, como imagem técnica revelada sobre um suporte de papel, demonstrando valores conceptuais encontrados ou transferidos para outros *media* e suportes. Todavia, não podemos distinguir, de forma clara e unívoca, entre a deslocção *na* e *da* imagem, sendo que o fotográfico subentende intrinsecamente uma espécie de deslocção: a imagem fotográfica vincula sempre uma memória, no sentido de um passado registado pela câmara, mas simultaneamente, este real apresentado é mudo, ou seja, não exprime o próprio significado de forma concreta. Se, como admite o artista, a “fotografia (a memória, a escrita) é uma deslocção” (Blaufuks 2011c, 24), esta dimensão implícita da imagem fotográfica exercita um campo de forças que influenciam a sua interpretação e sua potência.

No que concerne à deslocção das componentes conceptuais fotográficas em outros *media*, Blaufuks apresenta várias intervenções de natureza técnica diferente, já desde as primeiras experiências. Seguindo as palavras de Mah (2003, 16), este artista parece infletir “para uma cultura contemporânea de fotografia em que esta já não é entendida como uma disciplina enformada por uma específica processualidade técnica, mas como um vasto campo de negociação de múltiplas modalidades e dispositivos de imagem”. Dito por outras palavras, este artista não se interessa e não atua através de uma determinada tipologia tecnológica. No seu processo artístico, utiliza suportes quer analógicos quer digitais que não condicionam a estrutura discursiva, recorrendo também à polaróide bem como ao filme, ao vídeo, ao diapositivo e ao livro, entre outros.

Ainda que os primeiros projetos se insiram na mudança do analógico para o digital, para Blaufuks esta passagem não define uma transformação de paradigma no que concerne ao estatuto da imagem técnica, seja fotográfica seja cinematográfica, mas antes proporciona uma nova relação no que diz respeito à sua divulgação: “mudou a maneira de realizar e distribuir as imagens, como também a forma de as perceber, e isto tornou-se uma perspectiva cada vez mais importante, em paralelo com o desaparecimento das impressões tradicionais em papel ou dos álbuns de família. Não

são fenómenos que se possam ignorar” (Campany e Blaufuks 2018, 24)<sup>312</sup>. Nesta perspetiva, o digital é encarado menos como uma mudança de padrão da fotografia e mais pela difusão abrangente e instantânea das imagens. Este último aspeto comporta, assim, um aprofundamento de questões ligadas, por um lado, à atenção por parte do espetador, e, por outro, ao repensar o papel da memória e da história no contexto coletivo e privado.

Através destas breves considerações, apontámos para as principais características da prática de Blaufuks numa perspetiva expandida da fotografia. Num entrelaçar das esferas de memória(s) e história(s), quer individuais quer coletivas, e da pluralidade de suportes da produção deste artista, vamos analisar alguns projetos, começando pelas primeiras obras dos anos noventa.

### **5.1.1 Da reproduzibilidade da imagem fotográfica ao diálogo com a escrita**

As primeiras obras realizadas por Blaufuks estão enquadradas pela receção crítica numa dimensão próxima à da viagem, pois o próprio artista reconhece-se como “um fotógrafo que gosta de viajar. Por vezes não sei se viajo para fotografar ou se estudei fotografia para ter uma razão para poder viajar” (Blaufuks 2011b, 195). As imagens dos anos noventa expostas e/ou reunidas em livros são testemunhas de uma deslocação física por diferentes países<sup>313</sup>. Todavia, as fotografias realizadas pelo artista não se apresentam como “um meio de mudar o mundo” (Mah e Blaufuks 2006) nem, de um ponto de vista mais popular, sob uma perspetiva turística, ou seja, como atestação de ter visitado lugares conhecidos – embora esta dimensão venha a ser considerada de forma crítica em outros projetos futuros do artista, como por exemplo *A perfect day*, de 2002-2005, analisado nas próximas páginas. No entanto, a dimensão de viagem define na prática de Blaufuks, como observa Medeiros (2003, 23), “uma certa forma de experiência contemporânea que faz da inquietação do tempo, do absurdo e do sentido da

---

<sup>312</sup> [“è cambiato il modo di realizzare e distribuire le immagini, come anche il modo di percepirle, e questo è diventato man mano un tema sempre più importante, parallelamente alla scomparsa degli scatti tradizionali su carta o degli album di famiglia. Non sono fenomeni che si possono ignorare”.]

<sup>313</sup> Destacamos, por exemplo, o livro *My Tangier*, de 1991, que também foi o nome de uma exposição patente no Ministério das Finanças, em Lisboa, entre 11 de setembro e 12 de outubro de 1991. As imagens são o resultado de um encontro com a cidade de Tânger e com o escritor Paul Bowles, que vivia em Marrocos desde a década de 1940.

experiência, a matéria principal da sua reflexão”. O deambular pelas imagens desdobra-se na experiência e nas lembranças privadas do artista, numa atitude que privilegia lugares e objetos comuns e banais. A deslocação torna-se, assim, perturbadora por uma certa assincronia que existe entre os vários elementos das obras, o imaginário coletivo que temos de uma determinada cidade e o que mostram as imagens de Blaufuks.

Neste contexto, consideremos as peças apresentadas na já citada primeira exposição *Fotografias (1988/89), para mais tarde recordar*, de 1990. As vinte e uma imagens expostas constroem um percurso visual referente a viagens em várias cidades – Berlim, Londres, Nova Iorque, etc. –; nas diversas fotografias ressaltam, contudo, objetos comuns e sítios anónimos, em detrimento dos clássicos e icónicos monumentos representativos destes lugares. Embora haja elementos identificativos de determinadas realidades – por exemplo uma bandeira ou uma tipologia de arquitetura –, as imagens a preto e branco destacam-se pelos fortes contrastes de luzes. A intenção não é tanto a de as tornar impactantes ou dramatizar a composição, quanto, como sublinha Lourenço Marques (2015, 325), a de definir “a incursão no universo privado que embebe o seu [de Blaufuks] intrincado itinerário”, a obra “transforma-se num modo de auto-retrato e na vontade de incluir e familiarizar o estranho”. Sob esta perspetiva, a viagem não é apenas uma temática mas configura-se como uma prática que permite a Blaufuks libertar o potencial imagético fotográfico. Ao visualizar estas imagens, o espetador encontra signos e objetos banais onde as coordenadas espaciais e temporal esmaecem até se perderem; apenas dois fatores da exposição permitem, em parte, desdobrar este universo: o título e o catálogo. Se a temporalidade é apontada desde logo pelo nome da exposição – sabemos que as imagens foram tiradas em apenas dois anos, entre 1988 e 1989 –, só num contacto com o catálogo podemos encontrar uma certa dimensão espaçotemporal, num entrelaçar entre o sentido físico dos lugares com as páginas do livro e das intenções que o artista desvela nas suas anotações.

Tendo isto em conta, nesta primeira exposição identificámos uma constante da metodologia artística de Blaufuks: a ligação de (in)dependência entre a exposição e o seu catálogo. Se, de facto, as imagens expostas na galeria eram de pequeno formato e dez dentre elas estavam montadas em caixa de luz, o catálogo tem uma configuração diferente, sendo que as imagens não correspondem a uma estandardização: os tamanhos são variáveis, com acostamentos também da mesma fotografia em medidas distintas. Afigura-se, logo, uma outra característica que o artista explorará nos trabalhos

sucessivos: ajustar as imagens de acordo com o espaço e o contexto, quer nos livros quer nas exposições. A reprodução da imagem nas suas mais diferentes formas e dimensões acentua a característica da fotografia como imagem polimorfa e em contínua adaptação, sublinhado também uma aproximação às várias qualidades física e materiais da impressão fotográfica, isto é, como objeto. Esta perspetiva, observa Batchen (2005, 127), enquadra-se na “questão da reprodutibilidade da fotografia”: as “fotografias podem potencialmente ser impressas em qualquer tamanho, mas actualmente costumam apresentar-se em determinadas medidas, por razões específicas (técnicas, comerciais, estéticas)”. Nesta ótica, ao trabalhar com diversas dimensões materiais, Blaufuks aponta para o campo da reprodutibilidade da fotografia, determinando não apenas uma escala de visão, mas também uma relação física do espetador com a obra: “quando produzo uma ampliação com mais de um metro, eu sei que as pessoas vão estar a mais de um metro da imagem. [...] Cada fotografia precisa do seu tamanho, umas devem ser maiores e outras devem ser mais pequenas” (Mah e Blaufuks 2006).

A estes aspetos junta-se também o facto de o catálogo de *Fotografias (1988/89)*, para mais tarde recordar ter sido reeditado durante a exposição com uma tiragem de cerca de cem exemplares. Nesta nova impressão o artista interveio repensando a publicação pela introdução de frases e palavras escritas à mão em redor das imagens (Figura 49). A manipulação gráfica enriquece esta nova edição com breves apontamentos longe de uma função explicativa: de uma parte, as frases manuscritas podem dar algumas informações, como por exemplo o nome das cidades; de outra parte, apresentam elementos autobiográficos que contêm reflexões pessoais do artista<sup>314</sup>. Esta intervenção manuscrita constitui um precedente que Blaufuks praticará em futuras publicações: passando do catálogo, como mero suporte visual das obras expostas, para a criação de livros de artistas publicados em simultâneo com as exposições. Ao trabalhar com duas dimensões imagéticas, isto é, simultaneamente com a exposição e com o livro, instala-se uma exigência de repensar a posição do espetador: na exposição, as imagens dialogam com o espaço e o espetador pode deambular e constituir a sua própria narrativa através da observação individual das fotografias; no entanto, no livro existe uma dimensão mais intimista com as imagens, quer pela intenção do autor quer pela

---

<sup>314</sup> Sob este aspeto, nota Lourenço Marques (2015, 326–27) que as frases escritas por Blaufuks remetem para a dimensão privada do artista sob várias vertentes: a ligação a um específico lugar na função descritiva e situacional; a identificação das qualidades destes mesmos lugares; a repetição de uma memória; a constituição de imagens-textos; e a evocação de lembranças familiares.

relação com o leitor/espetador. Em particular, a prática do livro, que se mantém em outras peças dos anos noventa, constitui-se, como afirma o artista numa conversa por mail, num “objecto privado, com polaroids nos seus tamanhos delicados e coladas nos livros, como se fossem originais, criando uma leitura íntima e dando a sensação de que o dono do livro tinha um objecto raro em mãos” (Blaufuks 2020a).

A partir desta experiência, a dimensão da viagem liga-se à criação, por parte do artista, de diários. Este género literário é comumente constituído por anotações, pensamentos e lembranças que, no caso específico de Blaufuks, convivem com as imagens fotográficas que ele próprio realiza. Se no catálogo da exposição de 1990 o entrecruzar da escrita pessoal e da imagem se apresenta de forma embrionária, uma dimensão mais literária manifesta-se a partir da adoção da dinâmica do diário, em vários outros projetos de livros do artista<sup>315</sup>, bem como em outras vertentes da prática de Blaufuks<sup>316</sup>. Como observa David Barro (2011, 214), a utilização do livro por parte deste artista proporciona uma “literatura expandida”, onde o texto e a imagem estão em constante diálogo: reciprocamente, a escrita acompanha a imagem fotográfica visto que “[à]s vezes era necessário escrever porque tinha muitas fotografias e outras vezes tinha algo para dizer e precisava de fotografar para compor a página” (Blaufuks citado em Brito 2003). A interação do verbal e do visual cria uma prosa entre os vários elementos: o interesse de Blaufuks não é o de mostrar as fotografias individualmente, como elemento separado e num circuito fechado, mas o de desenvolver, através da sequência, uma abertura do significado. Com efeito, este propósito qualifica de forma geral os fotolivros artísticos, nos quais, como reporta Company (2007a, 13), “as lacunas e ruturas

---

<sup>315</sup> Numa entrevista com Company, Blaufuks explica o seu interesse pelos livros listando cinco motivações principais: “pelo meu amor por eles”; porque “a maioria dos projetos fotográficos estão representados de forma melhor no livro do que nas exposições”; por ser “um meio diverso, provavelmente o que se aproxima mais à perfeição, e não precisa de uma fonte de alimentação”; porque “adoro fazer circular o meu trabalho pelos livros”; e, enfim, porque “o livro tem a capacidade de aparecer também à distância de muitos anos, pode ser descoberto por pessoas diversas em várias partes do mundo” (Company e Blaufuks 2018, 29, TA). A estas justificações incluímos também que, como ressalta Blaufuks em outras ocasiões, o livro é um meio mais democrático para divulgar o trabalho, dado que é economicamente mais acessível do que as obras em si (Príncipe e Blaufuks 2010, 13–14).

<sup>316</sup> Como vamos ter a ocasião de salientar ao longo deste caso de estudo, a ligação de Blaufuks com a literatura pode ser resumida em quatro principais linhas: como livro de artista; como ponto de partida da investigação; como referência entrelaçada com as mesmas obras; como ligação direta entre visual e verbal.

intrínsecas entre os elementos imóveis permitem à foto-sequência ser alusiva e tangencial”<sup>317</sup>.

Nas operações de Blaufuks, a escrita intervém, em parte para colmatar o hiato entre as imagens, uma vez que as frases manuscritas remetem para uma dimensão autobiográfica – aspeto que nas exposições pode passar despercebido pela construção diegética do percurso expositivo. Não obstante, o espaço “entre-imagens” não é preenchido de forma completa: os dois elementos não se justificam ou esclarecem reciprocamente. Entendemos, então, que os apontamentos de Blaufuks não são meras legendas e nem devem ser interpretados apenas pela esfera privada do artista, mas antes provocam uma expansão de significado quer em relação à mesma escrita quer às imagens. A carga diarística apresenta-se como um primeiro nível, dado que, afirma Mah (2003, 16), “o livro representa um investimento nas potencialidades da imagem, nomeadamente a expectativa de promover uma relação com as imagens em *permanente renovação*”.

De uma forma parecida, esta dinâmica é aprofundada no projeto *London diaries*, de 1994. Elaborada durante a estadia em Londres no Royal College of Art, esta operação é simultaneamente exposição<sup>318</sup> e publicação. No que concerne às imagens apresentadas em ambos os momentos notamos que não se trata de fotografia a preto e branco, mas de polaroides. Na exposição estas imagens são ampliadas, passando do clássico tamanho quadrado de cerca de dez por dez centímetros a um metro por um metro com, portanto, uma ampliação de dez vezes o formato original e perdendo o icónico *frame* branco do suporte polaroide. Como já sublinhámos, a reprodutibilidade da fotografia proporciona também uma atitude distinta do espetador e, neste caso específico, é requerida uma certa distância para a receção da imagem. A posição do espetador na exposição é, assim, oposta à experiência com o pequeno formato das polaroides incluídas no livro: o olhar está mais próximo das fotografias e complementado pela qualidade tátil das imagens impressas. Como no projeto precedente, nesta publicação as imagens coexistem com a escrita de Blaufuks que, através de frases e anotações, enche o espaço das páginas. Contudo, em comparação

---

<sup>317</sup> [“The intrinsic gaps and ruptures between still elements allow the photo-sequence to be allusive and tangential”.]

<sup>318</sup> A exposição esteve patente em três instituições durante o ano de 1994: na Asociación de Cultura Contemporanea L’Angelot, em Barcelona, de 19 de abril a 20 de maio; no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, de 7 de junho a 31 de julho; e na Akehurst Gallery, em Londres, de 9 de novembro a 10 de dezembro.

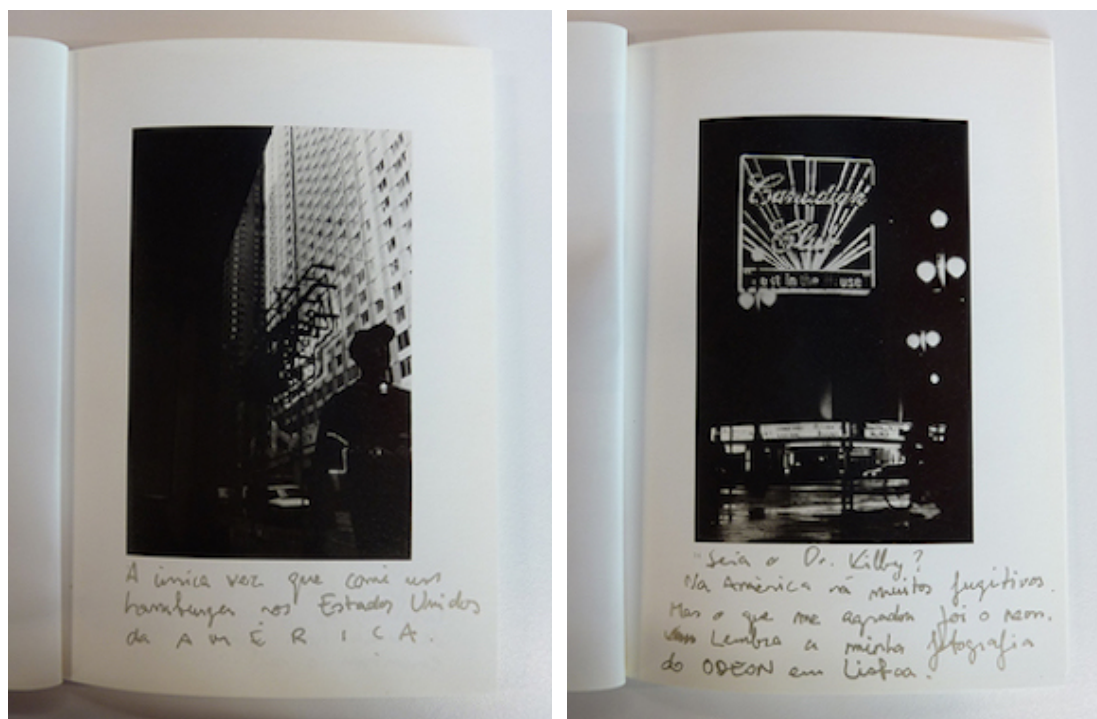


Figura 49. Daniel Blaufuks, algumas páginas de *Fotografias* (1988/89), para mais tarde recordar, de 1990, 22 páginas, 21 x 15 cm.

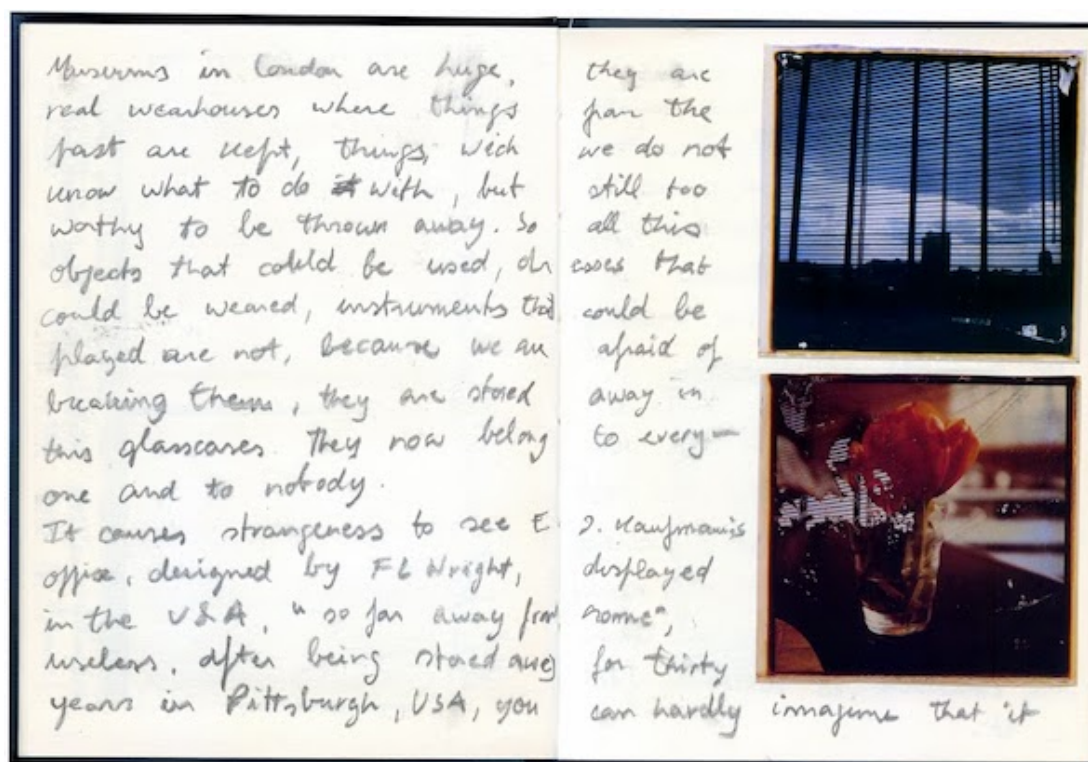


Figura 50. Daniel Blaufuks, páginas de *London diaries*, de 1994, livro de artista, 84 páginas, 47 fotografias, três fotografias panorâmicas, um mapa, uma folha fotocopiada e um selo, 21 x 15 cm.

com o livro/catálogo de 1990 (Figura 50), reparámos numa predominância do texto ao lado de quarenta e sete fotografias (das quais a maioria são polaroides), três imagens panorâmicas<sup>319</sup>, um desenho do mapa da América Central, uma folha com uma composição poética e um selo. *London diaries* é o trabalho mais íntimo e autobiográfico de Blaufuks; um diário que trata de impressões da cidade e das pessoas, de pensamentos mais profundos sobre as relações humanas e as lembranças familiares. Como explica o próprio artista: “[f]ui fazendo o diário para mim e nunca pensei que poderia vir a ser publicado enquanto tal. [...] Penso que quando uma pessoa escreve um diário tem sempre uma vaga ideia de que alguém o irá ler posteriormente. Essa consciência ou noção impediu-me de escrever coisas mais íntimas” (Mah e Blaufuks 2006).

Não obstante a presença de uma dimensão de memória subjetiva, salienta-se uma perspectiva ficcional, dado que as lembranças ou impressões são conjunturais, comportando o esquecimento, por parte do autor/sujeito, ou a incompreensão lógica de determinadas proposições, por parte do espetador. E neste sentido, o título da obra também transmite a copresença de vários planos interpretativos: a escolha da denominação plural indica ora a possibilidade de distintos caminhos reflexivos entrecruzados pelo autor, ora a relação interpretativa individual de cada espetador, já que predomina “uma perspectiva literária e daí que seja necessariamente autobiográfica, embora não apenas no sentido literal porque também há um lado ficcional” (Mah e Blaufuks 2006).

A relação entre imagem e escrita, visual e verbal configuram, portanto, uma deslocação imagética. Ainda que exista uma dimensão pessoal e intimista neste projeto, ressalta uma propensão tendente a investigar a relação da memória com a polaroide, isto é, uma tentativa de aprofundar a (des)articulação com esta tipologia de suporte da imagem, geralmente associada à esfera pessoal e familiar. Os primeiros livros de Blaufuks parecem enfrentar esta transferência da imagem do núcleo familiar para a dimensão da esfera pública. A escrita torna-se um momento para enquadrar estas

---

<sup>319</sup> Estas imagens são interessantes num enquadramento crítico à tipologia de fotografia turística. Apresentam monumentos e sítios londrinos – Albert Memorial, Hyde Park e Picadilly Circus – acompanhados pela frase manuscrita “Cumprimentos de Londres, onde tudo está disponível, mas nem tudo está acessível” [“Greetings from London, where everything is available, but not everything is accessible”]. Ao observarmos as imagens, notamos andaimes que cobrem os sítios fotografados, provavelmente em fase de restauro, impossibilitando a vista e a contemplação. Num sentido mais alargado, e tendo em mente os futuros projetos de Blaufuks que iremos assinalar, ressalta-se já, de forma implícita, uma perspetiva crítica no que diz respeito às típicas imagens turísticas e aos postais: a perfeição dos lugares apresentados pela comercialização subentende uma construção ficcional que se liga à experiência e à memória do turista.



fotografias prosseguindo a memória a elas ligadas, mas também estas mesmas imagens, uma vez publicadas nos livros, estão sujeitas à visão de outras pessoas, alheias à vida pessoal do artista, que adicionam as suas próprias experiências e memórias à interpretação das obras.

No entanto, outros projetos dos anos noventa evidenciam uma perda da carga explicitamente íntima. Esta variação apresenta-se desde logo nos títulos dos projetos, onde constatamos que é abandonada a utilização do termo diário<sup>320</sup>, como acontece em *Ein tag in Mostar* [Um dia em Mostar], de 1996, *Uma viagem a São Petersburgo*, de 1998, ou recorrendo apenas à indicação do lugar, como é o caso de *Andorra*, de 2000. A título exemplificativo, podemos considerar *Ein tag in Mostar*, também publicação e exposição<sup>321</sup>, que retrata um dia passado na cidade da Bósnia e Herzegovina. Este projeto enquadra-se num importante momento histórico: entre 1992 e 1994 Mostar foi o cenário de conflitos armados, que devastaram e dividiram a cidade<sup>322</sup>. A complicada situação político-social resulta de forma ténue nas imagens de Blaufuks, que não utiliza um ponto de vista fotojornalístico, não são testemunhos documentários, já que, pelo contrário, as imagens recolhidas no livro se apresentam como uma série de polaroides, em conjunto com outros elementos, como mapas, moedas, cortes de jornais, selos, etc.. Diversamente dos outros projetos mencionados, neste caso específico a escrita está quase ausente, encontrando-se apenas em algumas imagens fotográficas, sob a forma de apontamentos.

Relativamente à dinâmica escrita e imagem, tomemos em consideração outro trabalho, *Uma viagem a São Petersburgo*, que se refere a uma estadia na cidade russa, em agosto de 1998. A convite da manifestação artística Encontros de Fotografia de Coimbra<sup>323</sup>, Blaufuks realiza imagens que são publicadas ao lado de selos, postais,

---

<sup>320</sup> No catálogo *Collected short stories*, de 2003, estão indicados alguns diários elaborados pelo artista, mas não publicados, que se enquadram na dimensão da viagem: Marrocos, Índia, Senegal, Iémen, Etiópia, Tanzânia, Moçambique e EUA.

<sup>321</sup> A exposição homónima esteve patente em 1996 na Haus der Kulturen der Welt, em Berlim e, sucessivamente, no Goethe-Institut, em Madrid.

<sup>322</sup> No período da Guerra Civil Jugoslava, entre 1992 e 1993, a cidade foi bombardeada pelas tropas federais jugoslavas e pelo exército sérvio-bósnio, após a autodeclaração de independência da Bósnia e Herzegovina. Em simultâneo, começaram conflitos internos entre as fações croata-bósnia e muçulmana, que se tornaram em outro conflito armado até 1994. A cidade de Mostar foi gravemente destruída e dividida pelas fações em duas partes, divisão que perdurou até 1996.

<sup>323</sup> Vinte e seis das polaroides realizadas durante esta viagem foram exibidas na exposição homónima no Colégio das Artes, em Coimbra, de 6 a 29 de novembro de 1998, no contexto da décima oitava edição dos Encontros de Fotografia.

recortes de jornais, anúncios publicitários e gravuras históricas. As polaroides do artista continuam a evitar os símbolos conhecidos da cidade e os seus monumentos principais – embora nos apontamentos o artista refira alguns locais específicos –, focando a atenção sobre aspetos banais e despercebidos do quotidiano, a relembrar a dimensão vernacular de “imagens aborrecidas”. Em algumas páginas, a escrita mistura impressões pessoais com fatos históricos – como por exemplo, a imagem do relógio da estação de comboio Finlyandskiy onde, ressaltam também os apontamentos do artista, chegou o revolucionário russo Lenin depois de mais de vinte anos de exílio, em 1917 (figura 51). Através de uma atenta observação das imagens, percebemos que são sobretudo os pequenos objetos inesperados da cidade e das atitudes do seu povo que atraem o artista. Por exemplo, quando Blaufuks fotografa o rádio encaixado na parede de um hotel adicionando que “parece mais para se ser ouvido do que para ouvir” (Blaufuks 1998b) ou ainda quando nota as bandeiras da antiga União Soviética agora utilizadas apenas nas malas dos táxis.

Entre as várias imagens, destacamos uma em particular em que aparece o artista deitado numa banheira, do qual se distinguem apenas a cara e os ombros a saírem da água (Figura 52). A imagem tem um tom quente avermelhado e o artista escreveu a seguinte frase: “Quando morrer vou ter pena de todos os sítios que não cheguei a ver” (Blaufuks 1998b). Ao refletir sobre esta imagem e a sua anotação, Eduardo Brito (2003) observa que este “ver” parece “significar a actividade desenvolvida por Blaufuks desde 1988: fotografar, absorver o mundo e os seus detalhes”, uma vez que é o mundo que é registado pelo artista nas suas deslocações. Porém, se a imagem fotográfica eterniza os lugares, as pessoas, os objetos, resguardando-os do esquecimento, a prática de Blaufuks não os torna icónicos, mas remete apenas para as relações intrínsecas entre estes sítios e o quotidiano. O seu “ver” transforma-se num campo dialético entre as expectativas do espetador – que induzido pelo título poderia esperar encontrar imagens das cidades mencionadas – e uma relação do artista entre o mundo e as suas banalidades. Em suma, a viagem e a memória do artista abrem a um cotejo entre a dimensão imaginária coletiva e comum, originando vários planos relacionais entre o artista e as imagens, e entre estas e o espetador/leitor.

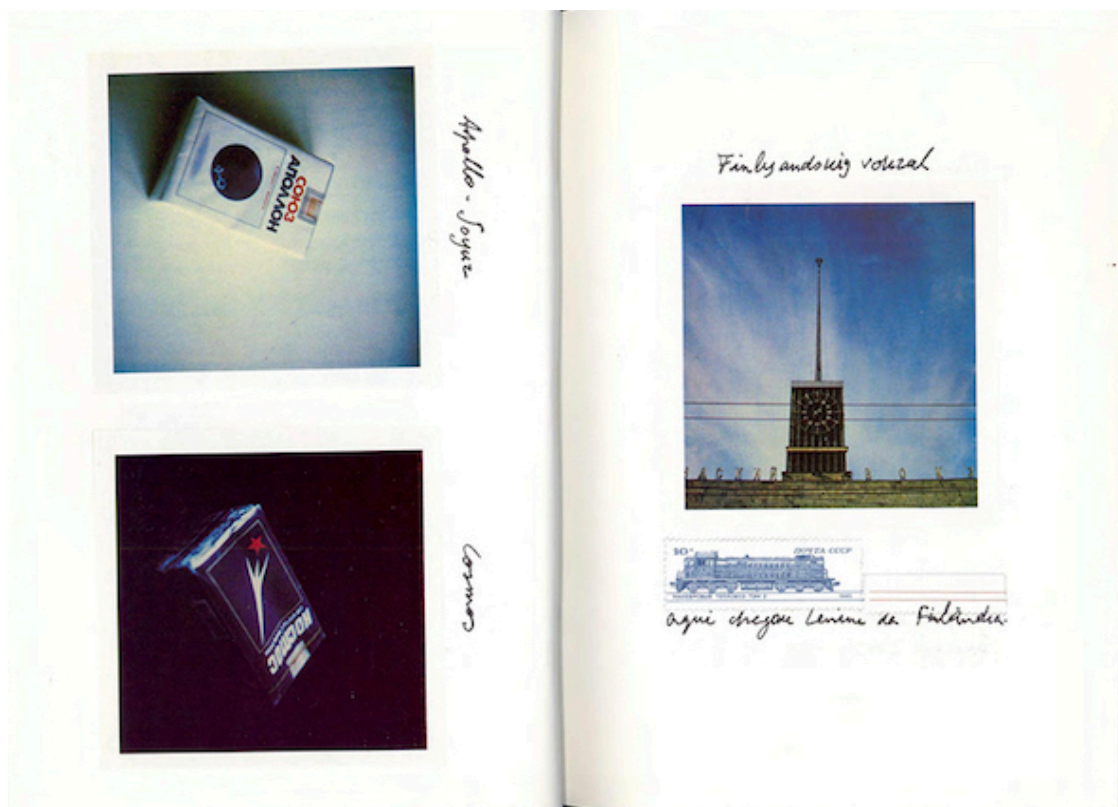


Figura 51. Daniel Blaufuks, páginas de *Uma viagem a São Petersburgo*, de 1998, 76 páginas, 21 x 15 cm.

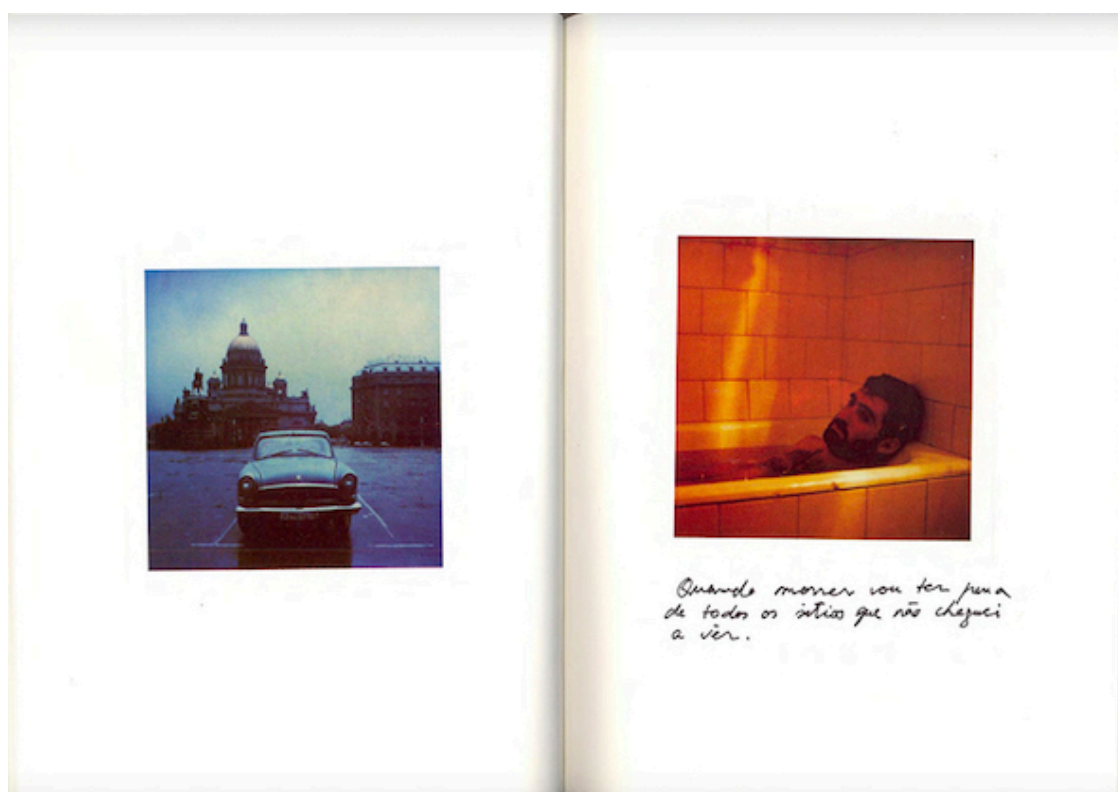


Figura 52. Daniel Blaufuks, páginas de *Uma viagem a São Petersburgo*, de 1998, 76 páginas, 21 x 15 cm.

A relação entre imagem e texto torna também no trabalho *Collected short stories*, de 2003<sup>324</sup>. O projeto é formado por trinta e um dípticos de fotografias tiradas em vários contextos e cidades – e um autorretrato intitulado *I spy*. As imagens estão organizadas ou por aspetos cromáticos e formais, como as de uma flor (um jarro) e de uma sinuosa escada (Figura 53), ou por relação semântica, por exemplo, no díptico da torre radiofónica de Berlim e de um avião no céu (Medeiros 2003, 23). Nesta ação dialética, a obra de Blaufuks sonda a qualidade da imagem fotográfica, como aponta Mah (2003, 17), nomeadamente a sua “capacidade de reunir casualmente, elementos díspares que despontam experiências e sentidos imprevistos”, criando uma “snapshot prose” (Mah 2003, 15). O título que o artista define para cada díptico questiona qualquer circunscrição fechada do significado. Tome-se como exemplo o seguinte díptico: numa imagem está uma pessoa a imprimir ou digitalizar um documento numa fotocopiadora, mergulhada num ambiente (pouco) iluminado por apenas uma luz de nuances encarnadas e pela branca emitida pela máquina de cópias; noutra, mostra-se uma sala iluminada por tubos de néon com sete estantes de suporte para material, com a única inscrição legível de *Zentalkatalog* [Catálogo central] (Figura 54). O resultado visual, que remete para o ambiente de uma biblioteca ou arquivo, dialoga com o título: *Berlin*. A localização pouco ou nada encaminha para a solução do acostamento, pelo contrário torna-se num quebra-cabeças, num enigma figurado. Este é um jogo composto por figuras e palavras que escondem uma frase ou uma definição – assinalada através de instruções que definem o número de palavras e das letras que as compõem. Porém, enquanto um quebra-cabeça tem uma solução fraseológica definida, no caso de *Collected short stories* não existem instruções; as sequências de imagens “contêm pequenas narrativas” às quais damos um sentido pessoal atingindo “a nossa vida emotiva e experiencial” (Price 2012, 62). Dito por outras palavras, o significado da operação é constituído pelo encontro individual com o espetador. Como nos trabalhos precedentes, este projeto pretende despertar a nossa cognição, em particular a nossa memória que, como admite Mark Gisbourne (2011, 88), “é simultaneamente voluntária e involuntária, as imagens associativas convencionais da memória evocadas enquanto rememoração estão lado a lado e, ao mesmo tempo, são desafiadas por outras associações involuntárias e mais abstractas”.

---

<sup>324</sup> Esta exposição esteve patente na Galeria de Exposições Temporárias do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, de 27 de fevereiro a 27 de abril de 2003.

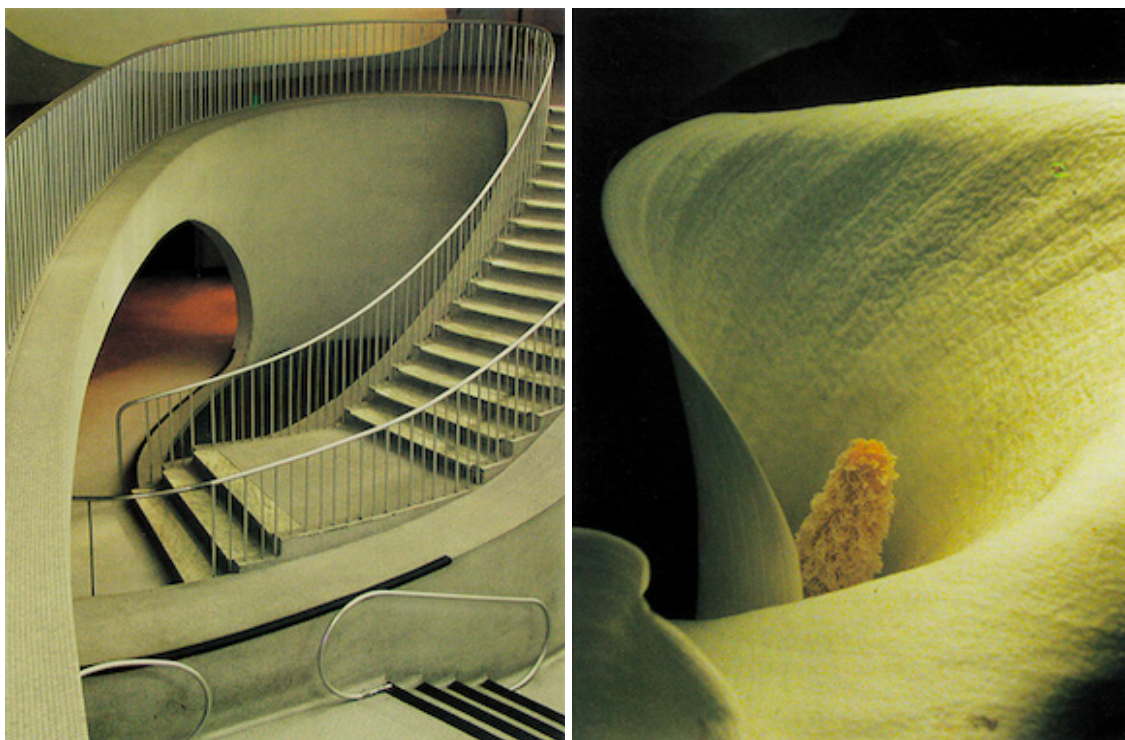


Figura 53. Daniel Blaufuks, *You are not I*, de 2003, díptico de imagens fotográficas, 120 x 160 cm cada imagem.



Figura 54. Daniel Blaufuks, *Berlin*, de 2003, díptico de imagens fotográficas, 120 x 160 cm cada imagem.

Os primeiros projetos e livros, bem como a sequência por dípticos, não se inserem numa narrativa clássica, isto é, composta por começo, meio e fim, mas antes desenvolvem uma intuição que tem o ponto de partida numa ideia de montagem por acostamento, e onde as intencionalidades do artista não correspondem à compreensão por parte do espetador. O entrelaçar de imagens e palavras que Blaufuks pratica nestes primeiros trabalhos demonstra, por um lado, que a fotografia não pode ser considerada univocamente e, por outro, que o significado está sujeito à interpretação e às associações de cada espetador.

### **5.1.2 O fotográfico como “a ideia da ideia”**

Medeiros resume com as seguintes palavras a produção deste artista: “[q]uase desde o início da sua carreira, a série fotográfica de Blaufuks começa a refletir a sua preocupação sobre questões relativas com a identidade e a política [...]. Mas nas décadas de 1990 e 2000, Blaufuks interessou-se sobremaneira pela perceção visual e pelas possibilidades de criar sentido através da série de imagens ou dípticos” (Medeiros 2020, 70)<sup>325</sup>. Como analisámos nas páginas anteriores, quer nos livros quer nas exposições, a prática do artista caracteriza-se desde o início da sua atividade por uma construção de acostamentos desafiantes, sublinhando o seu desapego pela imagem fotográfica entendida como unidade fechada, como aponta ele próprio: “[n]unca é a fotografia como uma imagem única a interessar-me, mas a sequência ou o fluxo de imagens, numa espécie de prosa cinematográfica” (Campany e Blaufuks 2018, 19, TA). A sua prática define-se, portanto, através de um repensamento da fotografia numa perspetiva diegética que recorre a uma relação abrangente entre imagens e escrita, apesar da construção narrativa se distanciar de uma mera sucessão temporal e espacial de causa e efeito, de início e fim entre os vários elementos. Nomeadamente, nas últimas duas décadas, assistimos à crescente importância da estrutura serial na produção de

---

<sup>325</sup> [“Almost from the start of his artistic career, Blaufuks’ photographic series began to reflect his concerns about matters relating to identity and politics. But throughout the 1990s and 2000s, Blaufuks paid greater attention to visual perception and the possibilities of creating sense through a series of images or diptychs”.]



Blaufuks<sup>326</sup>. Diversamente da sequência, a série pode ter dois significados: um primeiro alude ainda a uma certa dimensão de narrativa – como por exemplo na difusão mediática contemporânea das séries televisivas –; no entanto, o outro refere-se a um agrupamento de objetos ligados por género e/ou conceito onde, como indica Sardo (2017b, 18), “a imagética serial é capaz de expansão infinita, sendo o seu autor o único responsável pela determinação (ou não) do âmbito e gramática de uma série”. O trabalho do artista parece próximo desta segunda definição, uma vez que as séries remetem para um conjunto de imagens inter- e multi-relacionadas.

Contudo, estas séries não são expostas de forma individual, mas integradas em várias exposições. O artista coloca sempre o enfoque na imagem fotográfica, também nas exposições que elabora a partir de 2000, onde se distinguem dimensões multifacetadas no que concerne a possíveis relações dos espetadores com as imagens. Esta atitude é corroborada por Blaufuks quando comenta que “penso que a fotografia pode construir tantos mundos que para mim não basta ver fotografias como um pedaço de papel”, mas “preocupo-me muito com a geometria do espaço, preocupo-me com a relação das pessoas com e dentro de um determinado espaço, e tento transpor isso para as exposições” (Mah e Blaufuks 2006). Já verificámos como nas primeiras experiências o espaço do espetador se tornava um elemento importante da prática artística de Blaufuks. Todavia, existem mais duas esferas que intervêm nas peças do artista: a apropriação e a transmissão. A primeira identifica-se com o gesto artístico de origem duchampeana, de utilizar e apresentar, sem intervenção direta, documentos e objetos encontrados e adquiridos. Esta entrelaça-se com a dimensão da transmissão, entendida como a prática de re-apresentação, em diferentes contextos e através de alterações, das imagens realizadas ou adquiridas pelo próprio artista. Nesta perspetiva Blaufuks afirma que “gosto muito do conceito de «transmissão», a ideia de dar um significado diferente a uma fotografia que alguém tirou, talvez sem particulares intenções, de mudar o *status* de uma imagem que encontraste no lixo ou numa feira de velharias, ou também num arquivo” (Campany e Blaufuks 2018, 26)<sup>327</sup>. Se, no trabalho acima mencionado, *Collected short stories*, parecia criar-se um paralelismo com a montagem de Sergei

---

<sup>326</sup> Além das séries realizadas nas últimas duas décadas, Blaufuks apresenta uma primeira, intitulada *Um momento azul*, já no final dos anos noventa, na exposição *Flores para Walt y otras historias*, de 1998, que decorreu na Galeria Maria Martín, em Madrid.

<sup>327</sup> [“Mi piace molto il concetto di «trasmissione», l’idea di dare un significato differente a una fotografia che qualcun altro ha scattato magari senza particolari intenzioni, di cambiare lo status di un’immagine che hai trovato tra i rifiuti o in un mercatino delle pulci, o anche in un archivio”.]

Eisenstein<sup>328</sup>, na verdade, ao apontar para a transmissão, podemos recuperar a ideia de montagem como elaborada por Dziga Vertov, visto que este realizador via na articulação e na aproximação entre imagens diversas uma possibilidade de libertar um discurso verídico, entendido não como verdade absoluta, mas como revelação das potencialidades do *medium* de acionar discursos sobre a re-apresentação do real. Porém, estes mesmos discursos sobre a “imagem do real” revelam múltiplas leituras quando, como sublinha Peter Weibel, na produção de Vertov “os mesmos fotogramas aparecem com diferentes significados em diferentes filmes.[...] Vertov utiliza a sequência como fossem palavras, e à medida que estas assumem novos significados em relação a cada um, os seus fotogramas tornam-se uma variável (símbolo)” (Weibel 1979, 50, TA). Se, a transmissão das sequências cinematográficas define a assunção de significado diferente por cada utilização da montagem, de uma forma semelhante, também a imagem fotográfica, uma “mensagem sem código”, sem significado preestabelecido e unívoco, manifesta e muda de significado, de acordo com as diversas contraposições imagéticas na qual está inserida.

As duas práticas de apropriação e transmissão cruzam-se e resultam em duas disposições principais: como coleção e apresentação de objetos e imagens; e como reapresentação e reconfiguração destes dentro de outros projetos, em sintonia com as possibilidades de reprodutibilidade da imagem técnica. Desta forma, podemos encontrar um primeiro momento na instalação da exposição *A terra é azul como uma laranja*<sup>329</sup>, pois esta operação é composta por uma imagem central rodeada por televisores a passar imagens fotográficas de outros projetos do artista, bem como por imagens polaroides ampliadas e posicionadas em cima de negatoscópios. A tal propósito, comenta Medeiros

---

<sup>328</sup> No seu ensaio “Word and Image”, de 1938, Eisenstein escreve que o acostamento de elementos díspares cria uma relação dialética onde “a imagem desejada não é *fixa* ou *já pronta*, mas surge – nasce” através dos “elementos representativos separados e é concretizada – novamente e finalmente – pela percepção do espetador. Este é na verdade o objetivo final do esforço criativo de todos os artistas” (Eisenstein 1957, 31, TA). Embora este autor se refira à contraposição de duas sequências cinematográficas, sob a forma de “dois factos, dois fenómenos, dois objetos” (Eisenstein 1957, 4, TA), o conceito parece aplicar-se também ao trabalho de Blaufuks, nomeadamente na junção e aproximação de várias imagens, quer nos seus livros quer nas exposições, a conceber uma “terceira coisa” como caminho entre esta justaposição dialética da imagem e da escrita. Todavia, se o diretor russo aponta que o hiato da montagem de duas imagens é preenchido pela interpretação do espetador em sintonia com a intenção do realizador (Eisenstein 1957, 32, TA), a função destabilizadora da escrita de Blaufuks não propõe ao espetador uma chave de interpretação, mas abre o campo do significado para além dos propósitos iniciais do autor.

<sup>329</sup> Esta exposição foi apresentada na Galeria Cómicos, em Lisboa, entre 16 outubro e 21 de novembro de 1992, e na Fundação Athos Bulcão, em Brasília, em 1995.



que as fotografias “misturam-se com as cores e reforçam a sua aparição citando-se a si próprias em oito monitores de vídeo” (Blaufuks 1995, 7).

Estas modalidades de operar com as imagens e os objetos enquadram-se dentro de uma mais ampla perspectiva arquivística que caracteriza a prática do artista. Com efeito, trabalhar sobre o arquivo, para Blaufuks, é desenvolver uma prática que relaciona questões da memória partilhada e individual através da re-apresentação e transmissão de objetos e imagens realizados ou coletados pelo artista<sup>330</sup>. Neste sentido, o arquivo revela-se como a construção subjetiva do artista que foca a atenção sobre as modalidades da memorização e da coleção. Neste aspeto, tem particular interesse a exposição *Álbum*, de 2008<sup>331</sup>. O artista exhibe distintas peças dentre as quais ressaltamos as da série homónima composta por imagens de bilhetes de espetáculos, cartas, capas de livros, recortes de jornal, esboços, embalagens, diapositivos, etc.<sup>332</sup>. O conjunto de elementos individualmente re-fotografados proporciona um caminho interpretativo que se revela particular, ainda que partilhado, para qualquer sujeito, seja este o autor ou o espetador. Gisbourne (2011, 86) sugere que a justaposição dos objetos “instiga assim uma imaginação partilhada do artista enquanto origem e do espectador enquanto respondente, e está tão associado à compreensão futura quanto ao(s) determinismo(s) do passado”. Dito por outras palavras, não obstante as justificações não serem reveladas, a escolha do artista permanece subjetiva e inalcançável; e o espetador encontra a sua própria interpretação unificadora das peças expostas já que o “futuro é sempre um lugar de projecção e desenvolvimento e interpretação ulteriores” (Gisbourne 2011, 86). No momento de transmissão das peças do privado – artista – para a esfera pública – espetador –, as relações intrínsecas desvanecem-se e a memória ligada ao arquivo torna-se instável e indefinida.

---

<sup>330</sup> Esta dinâmica torna-se explícita em duas exposições. Uma primeira é *Arquivo* que decorreu na Galeria Vera Cortês, em Lisboa, entre 11 de janeiro e 23 de fevereiro de 2008. E outra é *Toda a memória do mundo* que esteve patente em várias instituições: no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, entre 11 de dezembro de 2014 e 29 de março de 2015; no contexto de PhotoEspaña 2016, no Centro de Histórias, em Saragoça entre 9 de junho e 14 de agosto; e no contexto do Mês da Fotografia, no Auditório Municipal Augusto Cabrita, no Barreiro, entre 16 de novembro de 2017 e 27 de janeiro de 2018.

<sup>331</sup> Esta exposição foi realizada no Centro Cultural Vila Flor, em Guimarães, de 26 de janeiro a 6 de abril de 2008.

<sup>332</sup> Sob a mesma lógica funciona também o livro do artista *Álbum*, de 2008, onde estão recolhidos os elementos da série em cento e cinquenta e sete imagens, por sua vez listadas no texto “Inventário” (Blaufuks 2011a, 123–27). Quer na exposição quer no livro, afirma Mark Durden (2009), “as fotografias surgem como imagens e tudo é apresentado sob a forma de reproduções fotográficas, como objectos materiais planos que foram dispostos e copiados a cores contra o branco das páginas”.

Embora esta dimensão retorne em outras operações do artista, queremos analisar um aspeto secundário: uma certa dinâmica de obsolescência como reflexão quer sobre questões da memória quer sobre a história do *medium* e das imagens. Nas séries elaboradas por Blaufuks encontramos um pensamento peculiar sobre os suportes obsoletos, uma vez que as imagens produzidas não valorizam o *medium* em si: o artista apropria-se dos objetos, recontextualizando-os e apagando as materialidades. O espetador entra, assim, em contacto com obras, onde, na maioria das vezes, o *medium* obsoleto é apresentado sob forma de ideia. A este respeito, esclarece o artista: “nunca quis fazer uma projeção de diapositivos [...] e nunca quis projectar os trabalhos em super 8 com um projector analógico, mas sempre projectei com projectores actuais. Por vezes, utilizo o som do projector analógico como banda sonora, exactamente para recriar essa ideia nostálgica, mas como efeito digital, isto é, não a ideia em si, mas a ideia da ideia...” (Blaufuks 2020b).

De uma forma parecida, podemos considerar algumas das peças, nomeadamente a série de diapositivos, apresentadas em outra exposição, intitulada *UTZ*, de 2012<sup>333</sup>. Neste trabalho os *slides* não são exibidos de acordo com a utilização comum de projeção mecânica e sequencial<sup>334</sup>, mas as imagens estão agrupadas e emoldurada em painéis, reunidas por temáticas ou ideias, como especificam os subtítulos *Mona Lisa*, *Japan* ou *Gibraltar* (Figura 55). A escolha expositiva requer uma aproximação do espetador, uma atitude de escopofilia, porquanto o mesmo suporte é destacado da esfera da utilização quotidiana para se apresentar como uma montagem ou acostamento de pequenas imagens. Estas séries emolduradas resultam interessantes também pelo título escolhido pelo artista: *dia positivo*. O jogo de palavras reforça o significado etimológico do *medium*, isto é, da película “através da qual” (*dia*) se pode ver a imagem positiva. No entanto, na língua portuguesa o nome da peça alude à unidade de tempo diária com a junção de um valor favorável e feliz. Neste sentido, entrelaçam-se não só uma posição relativa à história da fotografia como imagem técnica, com a sua natureza analógica em película e formada por negativo e positivo, como também quanto à esfera da clássica

---

<sup>333</sup> A exposição esteve patente na Galeria Vera Cortês, em Lisboa, entre 22 de setembro e 16 de novembro de 2012.

<sup>334</sup> Nas exposições *Arquivo e Álbum* o artista emprega um projetor de diapositivos, intitulando a peça *Déjà vu*, de 2008. Mas, diversamente da utilização normativa deste suporte, o dispositivo projeta oitenta diapositivos de uma única imagem, na qual duas mulheres, sentadas em cima de um rochedo, admiram a paisagem serrana. Resulta emblemático o título, que remete para a sensação de ter já experienciado um determinado evento ou momento, podendo assim ser entendido em relação à contínua repetição da mesma imagem, bem como numa ligação com a experiência privada e familiar da tipologia de imagem *slide*.



Figura 55. Daniel Blaufuks, *Gibraltar*, da série *Dia positivo*, de 2012, conjunto de 48 diapositivos emoldurados, 41 x 31 cm.



Figura 56. Daniel Blaufuks, *Memory landscape (Shoah)*, de 2012, 30 diapositivos e uma caixa luminosa, 33 x 26 cm.

utilização privada deste suporte, isto é, o recolher momentos familiares passados carregados de um certo grau de felicidade.

Complementarmente, Blaufuks elabora uma outra estratégia de apresentação de diapositivos. Na exposição *Álbum*, de 2008, as imagens *slide* estão reunidas num único painel posicionado por cima de uma caixa de luz. Esta opção expositiva introduz o elemento luminoso que, por um lado, parece aludir implicitamente para uma descomposição da projeção de diapositivos; e, por outro, permite um visionamento mais detalhado das imagens. Além destes aspetos, a luz torna-se elemento constituidor, pois, metaforicamente, guarda da sombra do esquecimento imagens de um forte conteúdo. Neste sentido, a peça *Memory landscape (Shoah)*, de 2008, é composta por diapositivos que são as transposições de *still frames* retiradas do documentário *Shoah*, de 1985, de Claude Lanzmann e mostram a paisagem que rodeia os campos de concentração, onde as árvores, como sabemos pelo filme, foram plantadas para ocultar esses mesmos campos (Figura 56).

Contudo, a dimensão de “a ideia da ideia” retorna quer em operações com diapositivos quer também em obras que recuperam alguns processos analógicos. Nesta perspectiva, podemos analisar outras peças como a série intitulada *Sun pictures*, de 2012 (Figura 57). Para a realização destas imagens Blaufuks utiliza a técnica da cianotipia, inventada pelo cientista inglês John Herschel, nos anos quarenta do século XIX<sup>335</sup>. Ainda que seja uma clara referência à história da fotografia, bem como uma ligação com as famosas experimentações sem câmara dos artistas vanguardistas do começo do século XX, a obra de Blaufuks revela-se emblemática por outro aspeto: não é apenas a técnica em si quanto o objeto apresentado que evidencia o recurso à dimensão obsoleta, já que as imagens de *Sun Pictures* vemos componentes de filmes de 8 mm e Super8 mm. As cianotipias destas películas e dos seus suportes, como escreve o artista na folha de sala, identificam um “colector representativo de arquivos amadores de memórias pessoais e colectivas” (Blaufuks 2012). Ao apresentar estes objetos através de uma técnica fotográfica sem câmara, o artista aponta para o (quase completo) desuso contemporâneo desta tipologia de suporte fílmico, como ferramenta para armazenar informações e memórias familiares.

---

<sup>335</sup> Esta técnica fotográfica utiliza sais de ferro como material químico fotossensível, diferentemente das experiências de Talbot e Daguerre que utilizavam sais de prata. Por estas componentes químicas da emulsão a imagem final resulta de cor azul de Prússia.



Figura 57. Daniel Blaufuks, *Sun pictures*, de 2012, três das 15 imagens de jato de tinta emolduradas, 160,5 x 111,5 cm cada.



Figura 58. Daniel Blaufuks, imagens de *A primeira imagem*, de 2012, duas das 14 polaroides, caixas de metal e ímanes, 30,5 x 23,5 cm.

Ao lado desta dúplice obsolescência, a do suporte analógico e a do sujeito em desuso re-apresentado pelas imagens, o artista intervém a entrelaçar tecnologias: embora visualmente estas fotografias se atestem como cianotípias, foram ampliadas através de técnicas digitais e imprimidas pelo computador. Desta forma, a questão da memória insere-se num campo de relação mais subtil pela utilização de ferramentas contemporâneas. De uma parte, como admite Batchen (2016, 47), as imagens sem câmara “rejeitam a perspetiva humanística, o espaço racionalizado, a ilusão tridimensional, a verdade documentária, a fixidez temporal. Elas trazem o marginal para o centro para confundir precisamente aquela distinção familiar e confortável”<sup>336</sup>. Significa isto que, recuperar a imagem sem a utilização da máquina fotográfica é questionar a própria representação, dentro do percurso histórico da fotografia e também dentro da nossa interpretação e compreensão. De outra parte, através da junção de uma técnica obsoleta com o digital, a obra de Blaufuks define-se igualmente por um pensamento sobre a dialética entre original e cópia<sup>337</sup>. Desvenda-se, de forma explícita, a característica da reprodutibilidade fotográfica: a imagem técnica não é entendida apenas como re-apresentação de um determinado objeto, mas também como imagem da imagem, como re-re-apresentação de uma fotografia.

Nesta perspetiva, a reflexão sobre cópia e original torna-se o fulcro central de algumas peças formadas por polaroides, sendo que esta mesma tecnologia proporciona uma imagem única, apenas uma cópia do original, mas também só uma cópia original. Diversamente dos trabalhos dos anos noventa, em que as polaroides eram ampliadas, inseridas em livros, refotografadas, ou seja, em contínua transmissão, a série *A primeira imagem*, de 2012, tem outra conotação: nesta peça, como em *Sun pictures*, é o conteúdo que alude à história da imagem técnica, neste caso, nomeadamente, fotográfica. Logo o próprio título remete para uma das primeiras imagens realizada por Niépce que mostra uma mesa com alguns objetos de uso quotidiano: um vaso com flores, um copo, uma tigela, uns talheres (Figura 58). *A primeira imagem* manifesta-se, assim, como o processo de imagem de uma imagem e de ideia de uma imagem, pois nas polaroides

---

<sup>336</sup> [“photographs also reject humanist perspective, rationalised space, three-dimensional illusion, documentary truth, temporal fixity. They bring the marginal into the centre to confuse precisely that familiar, comforting distinction”].

<sup>337</sup> Neste sentido, é interessante reportar as palavras de Chris Sharp, que na folha de sala de *UTZ* remete para um pensamento próximo do de Benjamin sobre a aura da imagem: “Blaufuks revisita-as [as tecnologias fotográficas analógicas] em diferentes fases da evolução histórica da fotografia com o objectivo de determinar até que ponto estas possuem aura – e tudo aquilo que a sustenta, ou seja, autenticidade” (Blaufuks 2012).

desta série encontram-se objetos quotidianos como um prato com uma colher, uma poltrona, um copo com um garfo, etc.

Também outra série de polaroides, intitulada *UTZ*, de 2012, pretende repensar a questão da cópia em relação ao seu original, através da imagem fotográfica de duas tigelas (Figura 59). A dimensão imagética cruza-se com a literária, dado que o artista se refere ao livro homónimo, de 1988, de Bruce Chatwin, no qual um colecionador checo de figuras de porcelana se recusa a abandonar o seu próprio país, dominado pelo regime comunista, por não se querer separar dos seus objetos queridos. As imagens emolduradas em conjunto criam uma relação entre as várias cópias das tigelas, que se diferenciam por enquadramento, luminosidade e cromatismo, uma vez que as polaroides foram realizadas com películas fora de validade e sujeitas a extremas intervenções térmicas. Nestas duas séries encontra-se, portanto, não só um interesse em aprofundar a história da fotografia, como proporciona-se uma certa inquietude em referência à própria imagem, já que as fotografias de *UTZ* pelas qualidades formais e cromáticas permitiram criar “provas únicas e irrepetíveis” e levar “para estas imagens uma «aura» e uma memória de objecto único, hoje perdida na era do digital, em que tudo é reproduzível ad infinitum ad nauseam” (Blaufuks 2012)<sup>338</sup>.

Existem outros projetos de Blaufuks nos quais ressalta uma preocupação pela esfera da memória coletiva e privada através de suportes obsoletos. Entre estes reportamos dois exemplos: um primeiro é o projeto que o artista elaborou com o arquiteto João Mendes Ribeiro, por ocasião do evento Coimbra Capital Nacional da Cultura, em 2003. As peças *Objectos para ver fotografias* consistem em estruturas de madeira, de várias dimensões e formatos, espalhadas pela cidade (Figura 60). Através de um pequeno furo nesses módulos lígneos, o espetador pode observar fotografias de postais turísticos, traspostas sobre material transparente, retiradas de outro projeto do próprio Blaufuks intitulado *A perfect day*, de 2002-2005. A transmissão da imagem fotográfica está sujeita a uma dúplice transmissão: uma primeira é a retirada do postal

---

<sup>338</sup> Este aspeto ainda retorna em alguns projetos recentes. Um primeiro é *Attempting exhaustion* na Galeria Vera Cortes, de 26 de novembro de 2017 a 14 de janeiro de 2018. Nesta exposição são mostradas imagens tiradas pelo artista entre 2009 e 2016, na cozinha da sua habitação, onde as numerosas imagens retratam “uma ínfima parcela de tempo dentro do tempo, um fragmento microscópico sem importância num fluxo constante” (Blaufuks 2017). Outra experiência é *Cópia original*, apresentada também na Galeria Vera Cortes, entre 5 de julho e 14 de setembro de 2019. Neste caso, as fotografias ligam-se ao trabalho *UTZ*, pois as imagens de duas tigelas chinesas – presentes também na exposição – diferenciam-se apenas por mudanças cromáticas e luminosas, oferecendo “uma análise das realidades complexas e contrastantes que podemos encontrar inscritas num objeto banal que temos sempre «à mão»” (“Daniel Blaufuks. Cópia original” 2019).





Figura 59. Daniel Blaufuks, *Utz*, de 2012, 15 polaroides, molduras de metal e ímanes, 43 x 60 cm.



Figura 60. Daniel Blaufuks e João Mendes Ribeiro, *Objectos para ver fotografias*, de 2003, algumas das estruturas em madeira, metal e fotografia, várias dimensões.

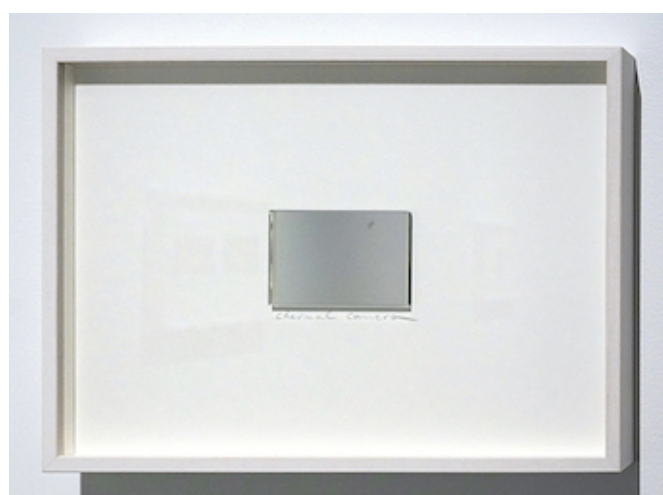


Figura 61. Daniel Blaufuks, *Eternal camera 2*, de 2018, espelho de câmara, grafite e moldura, 21,8 x 30,5 cm.



do sistema comunicativo, enquanto a segunda reelabora as mesmas imagens já apresentadas por Blaufuks em 2002. Observa-se ainda que estas estruturas, como indica Medeiros (2004), “lembram antigos mecanismos ópticos”, onde através de uma pequena abertura é possível visualizar a imagem iluminada pela luz natural. Podemos, de facto, encontrar uma certa alusão, por exemplo, aos dispositivos de visualização de imagem estereoscópica que se difundiram a partir do final do século XIX, como o Taxiphote produzido pela empresa de Jules Richard, em Paris<sup>339</sup>. Além da ligação com mecanismos antigos, neste projeto também as imagens escolhidas proporcionam uma dimensão obsoleta: os postais como elementos de comunicação social e familiar, que após a introdução da tecnologia digital, estão a ser pouco (ou quase nada) usados.

Tomemos em consideração a peça intitulada *Eternal camera*, de 2018, – que existe em duas versões – e formada por um pequeno espelho emoldurado, com uma anotação manuscrita que precisamente dá o título à operação (Figura 61). É um jogo irónico que o artista põe em ação nesta obra, uma vez que o espelho velho e poluído é retirado de uma câmara fotográfica. A operação tem uma conotação conceptual de permitir repensar o funcionamento, por um lado, destas máquinas e, por outro, da imagem fotográfica em si. Remete-se para a questão da fotografia como congelamento de um momento passado, embora, a relação do espetador com estes espelhos se inscreva no presente: apesar de a palavra escolhida e escrita à mão pelo artista sugerir uma duração infundável, constitui-se uma troca de dimensões entre uma imagem eterna e a uma efêmera. Reparamos que Blaufuks entrelaça o *ready-made* duchampeano com a esfera contemporânea do *selfie*. Todavia, não é uma imagem fixa com a qual o espetador entra em contacto, mas apenas um reflexo que desperta a perceção temporal, ao entender que a nossa imagem atual não corresponde à consciência do passar do tempo e do nosso envelhecer. Esta dinâmica é capturada pelo espelho da câmara fotográfica que restitui a nossa imagem, num discurso que aponta quer para a fragilidade e incompletude da memória privada quer para o auxílio da imagem fotográfica a preencher estes hiatos da memória.

As peças analisadas nesta secção permitiram relevar elementos do pensamento do artista sobre a fotografia que, embora se apresentem como imagem impressa ou outros suportes materiais, expandem-se para o campo do fotográfico, como a ideia da

---

<sup>339</sup> O Taxiphote era um móvel de madeira que, através de duas aberturas, permitia ver até vinte e cinco transparências estereoscópicas retroiluminadas.

ideia. A utilização da série, em detrimento da imagem única, insere-se, assim, numa possibilidade de questionar o campo da(s) memória(s) e da(s) história(s) em referência à imagem técnica fixa, processo que, como iremos aprofundar nas próximas páginas, se manifesta também nas imagens em movimento.

### 5.1.3 O vídeo entre memória(s) e história(s)

Na vasta produção artística de Blaufuks têm grande relevância as imagens em movimento que o artista começou a realizar a partir do final dos anos noventa<sup>340</sup>. A par das operações em séries, estas peças enquadram-se também numa posição de expansão da imagem fotográfica. Nesta perspetiva, Dinis Guarda (2008b, 52) sublinha como vários artistas visuais portugueses, que se aproximam do vídeo e da imagem em movimento no final do século XX, parecem ter encontrado neste *medium* “um complemento da sua fotografia”, já que “os curtos segmentos narrativos indiciados pela fotografia não procuram no vídeo uma expansão narrativa apenas proporcionada pelo movimento, mas sobretudo uma tensão temporal constitutiva da imagem e das suas significações como forma crítica de vida”.

No caso de Daniel Blaufuks, com efeito, o espetador assiste a um duplice movimento: apercebe-se de uma dimensão da deslocação que articula as temáticas já desenvolvidas nas operações fotográficas; e, em sincronia com este primeiro plano, encontra uma elasticização da imagem a nível quer material quer conceptual. Deste modo, numa entrevista com Sandra Vieira Jürgens, Blaufuks explica que “[n]a fotografia estamos sempre a lutar contra o tempo” (Vieira Jürgens e Blaufuks 2007). Se, à primeira vista estas palavras podem remeter para a perspetiva barthesiana da

---

<sup>340</sup> Os primeiros trabalhos com as imagens em movimento não irão ser analisados nesta investigação, embora seja possível encontrar qualidades que remetem para o campo do fotográfico. Por exemplo, o primeiro filme do artista intitulado *Life is not a picnic*, de 1998, inscreve-se na temática da primeira fase de Blaufuks, apresentando-se como um diário de viagem pelos Estados Unidos de América, onde a imagem fotográfica entra na diegética filmica. No entanto, o segundo filme *Black and white*, de 2000, é uma peça completamente ficcional que relata a história de uma rapariga que vê a preto e branco. Sobre este projeto, afirma o artista numa conversa por mail que “nasceu da vontade de experimentar película e de experimentar ficção e de experimentar cinema. A primeira tornou-se impossível, a segunda deixou de fazer sentido para mim, a terceira continuo à minha maneira” (Blaufuks 2020c).

fotografia ontologicamente vinculada ao tempo passado e à morte<sup>341</sup>, na verdade o artista abre também à intenção de operar sobre a duração do visionamento destas imagens. Prossegue o próprio: “[e]stamos sempre a lutar contra o tempo que o espectador vai observar a fotografia, pensar nela, e enquadrá-la na sua memória visual. Um filme funciona muito melhor, nem que seja por uma questão do tempo de visionamento, dado que se obriga as pessoas a estarem conscientes um tempo pré-determinado” (Vieira Jürgens e Blaufuks 2007). Seguindo esta declaração, revela-se que a imagem em movimento é utilizada em contraste com o tempo aleatório que dedicamos ao objeto-fotografia, sendo que esta mesma temporalidade está sujeita à duração imposta pelo *medium* fílmico.

As imagens em movimento são utilizadas por Blaufuks para desdobrar e repensar a fotografia, não apenas em relação ao tempo de visionamento por parte do espectador, mas também em relação ao tempo e à história implícitos na imagem. Analisemos o filme *Sob céus estranhos*, de 2002. Esta peça apresenta-se como um conto de eventos familiares, entrelaçados com o contexto português do século XX. Com efeito, as práticas desenvolvidas pelo artista nos anos noventa retornam neste filme sob uma esfera semântica diferente (mas complementar): o exílio. Este assunto é abordado de uma forma pessoal através de duas dimensões. Por um lado, enquadra questões perturbadoras e de inquietação da prática de Blaufuks, que são sugeridas nas cenas finais deste filme, quando o artista/narrador afirma: “Estranhamente, também eu, de certa forma, me tornei num exilado. Onde fica a minha casa? Não tenho bem a certeza” (Blaufuks 2002). Por outro lado, assistimos a uma passagem do individual e subjetivo para o familiar e, em simultâneo, para o coletivo. O filme narra a história dos avós maternos de religião judaica de Blaufuks, que escaparam de Magdeburgo, na Alemanha, vindo para Lisboa, em 1936. A história do exílio da família é reforçada pela escolha do título da operação que recupera o nome do romance homónimo, de 1962, de Ilse Losa – escritora judia fugida de Alemanha em 1934 –, no qual são narradas histórias de judeus exilados na cidade do Porto. Instala-se, portanto, uma ligação literária numa dicotomia entre privado/familiar e familiar/coletivo. Acrescente-se, ainda, que Blaufuks desenvolve uma análise histórico-social do contexto lisboeta que, como porto e estação

---

<sup>341</sup> Esta perspetiva acompanha a produção do artista revelando-se, por exemplo, na exposição *Flores para Walt y otras historias*, de 1998, como um projeto que, seguindo as palavras do artista no catálogo, “trata de congelar o tempo. Penso que a fotografia sempre se ocupou disso. De facto é esta a razão pela qual fotografo: para congelar as minhas recordações” (Blaufuks 1998a, TA).

de passagem, recebeu entre cinquenta a duzentos mil refugiados que fugiam do regime nazista.

O filme é composto por elementos recolhidos em diferentes arquivos institucionais e privados: filmes de família, jornais cinematográficos, fotografias pessoais, cartas, documentos institucionais, etc. são analisados e mostrados numa diegética que cruza as memórias do artista, da sua família e a história político-social de Lisboa e Portugal. Nas imagens em movimento, a pluralidade do material recolhido e organizado pelo artista é ressaltado também pela dimensão sonora que é, em parte, o resultado do texto da investigação e dos pensamentos elaborados por Blaufuks e, em parte, uma coletânea de fragmentos retirados de cartas do avô e de livros de outros escritores judeus que passaram pela capital portuguesa – como, por exemplo, Arthur Koestler, Hermann Grab, Hans Sahl, entre outros. Porém, temos de evidenciar que este projeto não nasceu como operação de imagens em movimento, uma vez que foi inicialmente concebido como publicação de autor, concretizando-se em filme em 2002 e só um lustro mais tarde editado em livro. Sob este aspeto, nota Nuno Crespo (2011, 185) que “*Sob céus estranhos* é difícil de classificar porque não corresponde a nenhum objecto específico: é um livro de fotografia, é um filme, é um registo e um arquivo. E é nesta mistura que reside a sua enorme fertilidade. Também é um documento onde confluem a percepção subjectiva da natureza e a mais rigorosa recolha da verdade histórica”. Neste processo de transmissão e reprodutibilidade o material recolhido pelo artista dá assim origem a um projeto de mais amplo alcance onde as suas diversas apresentações dialogam numa reflexão sobre as histórias privadas e coletivas através do auxílio das imagens técnicas.

No que concerne à peça filmica, Blaufuks decide utilizar as imagens em movimento a preto e branco (Figura 62) – com exceção das relativas à infância do artista, a cores – e as fixas a cores (Figura 63). A esta escolha corresponde também uma determinada distinção de enquadramento do material: os filmes ocupam inteiramente o plano da imagem, apresentando-se, no entanto, as fotografias como objetos táteis que, em alguns casos, são contextualizados por documentos institucionais, cartas privadas ou destacados pela presença da mão do artista. Saliente-se uma tentativa de repensar o testemunho das imagens históricas, pois, como refere Barro (2011, 218), a “nossa realidade é a cores, no entanto as imagens que vemos a preto e branco parecem ser mais



Figura 62. Daniel Blaufuks, *Sob céus estranhos*, de 2002, fotograma do vídeo a cores, com som, 57 minutos.



Figura 63. Daniel Blaufuks, *Sob céus estranhos*, de 2002, fotograma do vídeo a cores, com som, 57 minutos.

reais devido ao seu carácter histórico, e Daniel Blaufuks joga com este absurdo paradoxo para evidenciar a aparente e duvidosa veracidade do documental”. Esta decisão exorta a uma reflexão sobre o poder da imagem técnica, sobre o seu valor documental, que se direciona também para um questionamento sobre a dimensão objetiva da narração histórica. Neste sentido, o artista parece interrogar a efetiva imparcialidade política portuguesa em relação aos refugiados, quando reporta alguns exemplos de estrangeiros aos quais foram negadas as autorizações de residência em Portugal.

No gesto de apropriação das imagens por parte de Blaufuks reconhece-se uma aproximação do campo crítico da pós-memória. Este conceito, elaborado por Marianne Hirsch a partir do final dos anos noventa, refere-se a “uma estrutura de transmissão inter- e trans-geracional de conhecimento e experiência traumáticos” (Hirsch 2008, 106, TA). Neste sentido, ao analisar o trabalho deste artista, Ana Quintais (2015, 155) afirma que “Blaufuks consegue passar o conhecimento e informação incluídos nas memórias transmitidas, assegurando o seu lugar enquanto elemento de uma geração pós-memorial, ou seja, uma geração que, efetivamente, se encontra num espaço de charneira, sentindo a urgência de transmissão dos eventos traumáticos vividos pelos seus antepassados”. Isto é, o trabalho deste artista apresenta elementos que se inscrevem na perspectiva de pós-memória, não como testemunha direta, mas como transmissor de experiências familiares próximas<sup>342</sup>. Contudo, ainda que esta dinâmica possa ser evidente em *Sob céus estranhos*, o nosso entendimento da produção de Blaufuks é mais abrangente. Nesta ótica, o escritor Derrick Price (2012, 58) aponta que a produção do artista se relaciona com “a maneira pela qual os nossos seres subjetivos são criados (pelo menos em parte) através das formas com as quais encontramos e respondemos à história”. Dito por outras palavras, as peças do artista intervêm, também ao partir de uma posição pós-memória, num questionamento dos factos históricos unívocos e numa desestabilização do campo gnoseológico que inscrevemos na imagem técnica.

---

<sup>342</sup> Na sua tese de doutoramento intitulada *A escrita dobra a imagem. Daniel Blaufuks e a construção da pós-memória*, Quintais reconhece vários elementos de proximidade entre os trabalhos de Blaufuks, nomeadamente *Sob céus estranhos* e *Terezín*, e o conceito da pós-memória: o “olhar retrospectivo”, a (re)apropriação de imagem de outra autoria ou anónimas contrapostas às do arquivo pessoal do artista; o interesse por “pequenas histórias” das pessoas comuns; a investigação sobre o passado como um “detective recolhendo indícios”; a relação entre imagem e escrita para contar e desvendar uma história (Quintais 2015, 155).

Em sintonia com esta dinâmica, tomemos em consideração o projeto *Terezín*, de 2006<sup>343</sup>. Como outros projetos, também este partiu de um encontro com a literatura, nomeadamente com uma imagem encontrada no romance *Austerlitz*, de 2001, de Winfried Georg Sebald. No livro, o protagonista Jacques Austerlitz, um professor de arquitetura que mora em Londres, conta ao narrador as suas tentativas para recuperar informações sobre os pais assassinados durante a segunda guerra mundial. Ao longo do texto, Sebald insere imagens que se enquadram no romance, embora dificultem, por vezes, as interpretações, também pela falta de legendas. A fotografia que marca Blaufuks é a de uma sala, cujas paredes estão recobertas de estantes com envelopes, com uma mesa, algumas cadeiras e uma secretária, por cima da qual está pendurado um relógio. Esta imagem resulta perturbadora porquanto, no meio da narração do livro, transporta para um ambiente ficcional: “a imagem parecia mais parecida a uma cenografia para um espetáculo incompleto. A sala parecia demasiado perfeita para ser real e as linhas direitas dos ponteiros do relógio reforçavam ainda mais a minha impressão” (Blaufuks 2010, 13)<sup>344</sup>. Em 2007, numa pequena fortaleza-prisão perto da cidade de Terezín, o artista descobre a sala onde foi tirada a fotografia inserida no livro de Sebald, tratando-se de *Geschäftszimmer*, ou seja, uma sala de negócios. A imagem foi tirada pelo fotógrafo Dirk Reinartz e publicada no seu livro *Deathly Still: Pictures of Former German Concentration Camps*, de 1995.

A partir desta fotografia, Blaufuks começa uma investigação encontrando os fragmentos de um filme de 1944, intitulado *Theresienstadt*, do nome alemão da cidade de Terezín (na atual República Checa) após a invasão nazista. Este filme foi realizado pelo diretor judeu Kurt Gerron, sob a supervisão da Tropa de Proteção SS, com o objetivo de apresentar esta cidade como uma “estância de férias” (Blaufuks 2010, 176). Durante a invasão alemã, Terezín era um gueto para a elite judaica – antes das pessoas prosseguirem para os campos de extermínio – com uma capacidade para sete mil pessoas, mas chegando a ter mais do que cinquenta mil. As precárias condições higiénico-sanitárias, o trabalho forçado e a falta de alimentação levaram a uma dramática mortalidade diária de cerca de cento e trinta pessoas. No dia 23 de junho de

---

<sup>343</sup> O projeto foi apresentado para o prémio BES Photo de 2006, que lhe foi atribuído. Era constituído por vários elementos: um protótipo de livro, um filme e imagens fotográficas. No contexto do presente trabalho vamos analisar apenas a obra em imagem em movimento. Para um aprofundamento de outros aspetos ligados a este projeto remetemos para o livro *Terezín*, publicado em 2010.

<sup>344</sup> [“the image seemed akin to a stage design for an unfinished play. The room seemed too perfect to be real and the straight line of the hands of the clock only reinforced my impression”.]

1944, a Cruz Vermelha Internacional, sob pedido da Dinamarca, visita a cidade<sup>345</sup>. Porém os alemães tinham previamente acionado o “plano de ação de embelezamento da cidade” [“*action plan for the beautification of the city*”] (Blaufuks 2010, 62), obrigando os judeus a requalificar a cidade – repintar as casas, criar espaços recreativos, estabelecer um banco, etc.. Após o relatório positivo da Cruz Vermelha Internacional, considerou-se realizar um filme com o objetivo de difundir e mostrar a qualidade de vida deste campo. O resultado foi, assim, um documento de natureza completamente ficcional: pessoas felizes a desfrutarem o seu tempo livre; várias atividades lúdicas e de entretenimentos; momentos familiares descontraídos, etc..

Acabado em 1944, do filme nazi sobreviveram, contudo, apenas alguns fragmentos espalhados por vários arquivos e instituições. Desta maneira, Blaufuks reuniu o material encontrado, apresentando-o através de intervenções, numa tentativa de destituir interpretações equívocas da película. O artista concentrou-se sobre dois elementos: a adição de um filtro e o abrandamento. A primeira manipulação cria, metaforica e visualmente, um distanciamento do conteúdo do filme, através de um filtro vermelho – a cor que “tem uma conotação negativa e, simultaneamente, é a cor do sangue” (Vieira Jürgens e Blaufuks 2007) – deixando, contudo, visíveis as legendas em inglês e o logotipo “Staged Nazi film” no canto superior direito. Ao mesmo tempo, este filtro funciona como uma espécie de ofuscamento: a profundidade e os contrastes do preto e branco ficam esmaecidos, aludindo alegoricamente à indefinição e ao engano. O segundo mecanismo utilizado pelo artista consegue obter a presumida extensão temporal original do filme nazi, que era de cerca de noventa minutos. Dado que os fragmentos existentes somavam uma duração de pouco mais do que vinte minutos, Blaufuks decidiu reduzir, de quatro vezes, a velocidade dos excertos, atingindo um tempo total de filme de cerca de uma hora e trinta e um minutos. Esta manipulação obriga o espectador a um visionamento prolongado das imagens, permitindo distinguir não só as situações apresentadas como também os vultos das pessoas<sup>346</sup>. O

---

<sup>345</sup> Em 2014, Blaufuks realiza um segundo filme sobre Terezín, intitulado *Como se/As if*, fazendo coincidir a duração desta peça com a da visita da Cruz Vermelha Internacional, cerca de quatro horas e meia. Este filme utiliza planos realizados pelo artista, vários elementos de arquivos, cenas cinematográficas e televisivas, numa construção bastante exaustiva da história passada e atual daquela cidade. Para um melhor aprofundamento desta peça, remetemos para o ensaio de Durden intitulado “Memória, arquivos e o quotidiano: a afirmação na arte de Daniel Blaufuks” (Blaufuks 2014, 39–53).

<sup>346</sup> Existe aqui mais um paralelo com a livro de Sebald, já que se narra que Austerlitz encontrou o filme nazista e reduziu a velocidade para tentar descobrir a cara da mãe enviada para Terezín.





Figura 64. Daniel Blaufuks, *Terezín*, de 2007, fotograma do vídeo a cores, com som, 90 minutos.



Figura 65. Daniel Blaufuks, *Terezín*, de 2007, impressão fotográfica, 100 x 180 cm.

abrandamento interfere ainda com o som: a narração em alemão e as várias músicas tornam-se perturbadoras e espetrais, reforçando o aspeto constrangedor da película.

Não obstante estes dois aspetos condicionarem as imagens em movimento, queremos ainda destacar duas sequências fílmicas. A primeira é a cena inicial de pouco menos de dois minutos, que apresenta as pessoas sentadas numa sala a assistir a um espetáculo (Figura 64). Como sublinha o artista, “[n]o fundo, os intervenientes no filme sentam-se, eles próprios, metaforicamente, para assistir a este filme e para assistirem à sua própria morte” (Vieira Jürgens e Blaufuks 2007). Enquanto o coro da cidade canta o oratório *Elias* do compositor Felix Mendelssohn Bartholdy, os planos cinematográficos mostram algumas das personalidades presentes a assistir. Através do abrandamento da imagem e da distorção do som, cria-se um meta-espetáculo, onde a reconstrução fílmica da audiência sublinha concetualmente a encenação do filme. A outra sequência, é exatamente a cena final, de cerca de 14 segundos, que apresenta um jantar de família (Figura 65). São imagens perturbadoras, pois, “[q]uem souber a identidade destas pessoas, sabe também que aquilo não era uma família. Colocaram-nos numa mesa juntos para fazerem aquela cena para o filme. Mas quando vês o filme aquilo é uma família numa sala de jantar” (Estrela e Blaufuks 2006, 47). O mecanismo do filme de família é aqui sujeito a uma esfera ficcional que distorce o seu sentido último de memória privada<sup>347</sup>.

Se, estas operações elaboradas por Blaufuks derivam do propósito de expandir a duração da fotografia, como registo e experiência do espetador, revelando as frágeis e equívocas relações entre memórias, histórias e imagem técnica, em outras operações, o artista intervém na dicotomia temporal entre imagem fixa e movimento para refletir sobre as dinâmicas relacionais do campo do fotográfico.

---

<sup>347</sup> A tal propósito, na nota final do ensaio *The nazi propaganda film*, Karel Margry reporta a identidade dos componentes da família, ou seja, o casal Cohen, de Amsterdão, e o casal Kozower com filhos, de Berlim, adicionando que “ninguém da equipa do filme, ou pelo menos nenhum dos supervisores das SS, parece ter reparado no paradoxo de utilizar Cohen e Kozower, personalidades conhecidas nos seus dois diferentes países de origem, para criar o que devia parecer uma verdadeira família!” (Blaufuks 2010, 183, TA).

#### 5.1.4 Parar a imagem em movimento

Os dois projetos de imagens em movimento acima analisados enquadram-se numa perspetiva próxima da pós-memória, mas, no entanto, existem operações que apontam para outras dimensões da memória, relativas ao campo da imagem fotográfica. Em particular, este aspeto é investigado em algumas peças de imagens em movimento de Blaufuks que se constituem como uma dinâmica dialética entre fotografia e filme: o objeto-fotografia intervém dentro do fluxo das imagens, elasticizando-se através de uma duração sonora e temporal; em simultâneo, pelos planos fixos a obra filmica esvazia-se da diegética e do movimento, remetendo para uma reflexão sobre a imagem técnica com o espetador.

Entre estas peças encontramos o projeto *A perfect day* de 2002-2005. Nesta obra o recurso a aspetos ficcionais da imagem fotográfica proporciona um enfoque sobre a utilização normativa da fotografia, nomeadamente na sua vertente de postal turístico. Contudo, ao trabalhar com o postal, notamos que este projeto se distancia da chamada *art mail*, isto é, a prática artística elaborada a partir anos sessenta do século XX que consistia em enviar e receber, através do sistema de correspondência, os mais diferentes objetos estéticos, com o objetivo de troca e diálogo entre artistas<sup>348</sup>. Pelo contrário, *A perfect day* não se estrutura como uma operação relacional de permuta material entre vários operadores, mas antes repensa esta tipologia de imagem na sua relação com a sociedade. A peça caracteriza-se por desvendar e desestruturar a função e a ficcionalidade do postal turístico, em contraste com as características que o definiram desde o seu aparecimento<sup>349</sup>. A partir da imagem fixa, este projeto desenvolvido por Blaufuks revela-se através de vários *media*, uma vez que, ao longo dos anos, a peça teve diferentes configurações de que reportamos alguns exemplos. A primeira apresentação deste projeto foi em Nova Iorque, numa residência artística na *Location one*, em 2002-2003, onde foi exposto como uma instalação com imagens impressas e uma série de breves vídeos. No entanto, em 2003, como já referimos,

---

<sup>348</sup> Entre os principais autores que utilizaram estas práticas podemos lembrar Raymond Edward Johnson, Ben Vautier e Paulo Bruscky (Pianowski 2017, 123–27).

<sup>349</sup> Costuma-se encontrar os postais de vistas das cidades a partir dos anos setenta do século XIX, com a difusão dos chamados “Cumprimentos de” [*Gruss Aus*], um protótipo do atual postal turístico que apresentava uma composição de vários lugares de uma cidade, numa espécie de colagem litográfica – com imagens de formas retangulares, redondas ou irregulares –, e um lado dedicado à escrita de uma mensagem (Willoughby 1993, 42). A partir do século XX, com o crescimento do turismo de massa, e até a difusão da tecnologia digital, assiste-se a uma exponencial difusão do postal de lembrança turístico.



Figura 66. Daniel Blaufuks, *A perfect day*, de 2002-2003, fotogramas do vídeo, 8 minutos.



Figura 67. Daniel Blaufuks, *A perfect day*, de 2003, vista de instalação com televisão, vídeo de 8 minutos, 60 molduras com postais e frases brancas sobre papel preto.

constituiu-se como um projeto composto por estruturas de madeiras espalhas por Coimbra. E, ainda, em 2005, foi apresentado em Lisboa apenas como projeção vídeo de 40 minutos em *loop*<sup>350</sup>.

Tomando em consideração a instalação nova-iorquina de 2003, notamos que o trabalho era composto por painéis formados por sessenta postais e outrossim frases e por uma série de vídeos de 8 minutos (Figura 66-67). A peça parte da referência literária do texto “243 Postais em cores reais”, do escritor George Perec, uma recolha de frases com uma clara ligação às dedicatórias estereotipadas dos postais turísticos. Desta forma, podemos ler, por exemplo, “Aqui estamos, em St-Tropez! Tempo divino. Somos um grupo! Fixe! Beijos” ou “Estamos a percorrer o Yucatan. Está um tempo ideal. Tudo é magnífico. Apanhei um tubarãozinho de 30 kilos! Abraços” (Perec 2008, 47–48, TA). Blaufuks apropria-se destas frases, transcritas em branco sobre papel preto e acompanhadas, cada uma, por um postal. Define-se um questionamento sobre os estereótipos não apenas linguísticos e comunicativo, mas sobretudo visuais, na intenção de desvendar a impossibilidade de reduzir e simplificar a realidade e o quotidiano.

Os pequenos vídeos que compõem este projeto são apresentados através de um ecrã televisivo. O artista opta por inserir nas imagens em movimentos só os postais, a ocupar por inteiro o plano do enquadramento, com uma duração de cerca de trinta segundos para cada imagem. O olhar do espetador é condicionado pela temporalidade destas imagens onde se encontram lugares conhecidos e de lazer – cidades como New York e Pisa, ou paisagens naturais – que podem estar vazios ou preenchidos com a presença humana. A sequência visual é acompanhada pela frase em *loop* do trecho musical homónimo de Lou Reed. Através do título e da banda sonora, percebemos que estas imagens fotográficas se relacionam com a ideia de dia perfeito: por um lado, pelas qualidades visuais do postal, onde sobressaem céus azuis e lugares de um esplendor e uma beleza até exagerados; por outro, pela questão da memória individual/coletiva que associa estas imagens à viagem e ao turismo e nas quais as dedicatórias estereotipadas proporcionam uma subjetividade coletiva e (quase) anónima. Afinal, o postal turístico perpetua uma certa ideia de imagem fotográfica, numa vertente sociocultural ligada às fotografias vernaculares e de família, onde o sofrimento e a tristeza estão banidos. E é nesta aceção que o artista declara: “[n]a fotografia, estamos felizes” (Blaufuks 2011c,

---

<sup>350</sup> A peça esteve em exposição no Museu de Nacional de Arte Contemporânea do Chiado – MNAC, entre 9 de setembro e 30 de outubro de 2005.

24). Este repertório visual “feliz” está, portanto, radicado na nossa cultura e numa visão mais abrangente sobre a imagem fotográfica. Mas a intervenção e a escolha de Blaufuks de mostrar apenas as imagens ilustradas dos postais, apagando o espaço para as dedicatórias, parece querer direcionar a atenção não tanto para momentos particulares e privados – ainda que uniformizados pelas frases repetitivas –, quanto para revelar a visão coletiva estereotipada desses lugares e a ideia da existência de uma construção sociocultural que remete (sempre) para um certo grau de ficcionalidade.

Trabalhar com as imagens fixas através das em movimento comporta também outras dinâmicas, como podemos observar no vídeo *Endless end*, de 2004 (Figura 68). Esta obra é composta por uma sequência sem som de *still frames* de títulos de encerramento de filmes, onde aparece a palavra “fim”, nas mais distintas línguas – inglês, italiano, francês, etc. Sobre esta prática, Serge Daney (1991, 78, TA) escreveu que, se, por um lado, a fixidez da “imagem-fim” se tornou, ao longo das décadas, “o estratagema dominante” para acabar um filme, por outro, ao pertencer “ainda por pouco ao filme, no limite da sala escura e das luzes que se acendem”, esta última imagem situa-se no limiar entre a projeção técnica e o mundo real. Neste sentido, a operação de Blaufuks é marcada pela intenção de expandir o recorte cinematográfico: do fim de uma narração imagética para um ciclo infinito em contínua imobilidade e interrupção. Ao isolar as imagens finais revela-se a componente de deslocação fotográfica entre um antes, neste caso a narração fílmica, e um depois, a continuação desta narração a nível pessoal. Explicita-se a transmissão da “suspensão temporal” da fotografia para o *media* cinematográfico, como já ressaltámos no segundo capítulo. Todavia, o espetador não assiste a uma cristalização ou suspensão de um evento ou de um momento particular e significativo, porquanto, a descontextualização e o isolamento destas imagens esvaziam-nas de qualquer referência – ainda que um exímio cinéfilo possa reconhecer as películas –, evocando apenas, não o final, mas a ideia de um final.

O título intervém neste discurso: os fins entendidos como momentos de suspensão entre uma causa e um efeito são utilizados num processo *in divenire*, ou seja, numa construção sem fim (Pinharanda 2005b, 12) – *Endless*, precisamente. Blaufuks introduz, também, um jogo linguístico que permite reavaliar a posição da deslocação: a palavra “fim” torna-se ela mesma um objeto de afastamento do seu significado originário, para representar, na ótica linguística, um adiamento do seu valor semântico, bem como uma aposiopese, ou seja, para possibilitar uma interrupção consciente que





Figura 68. Daniel Blaufuks, *Endless end*, de 2004, fotogramas do vídeo, sem som, 10 minutos.

deve ser preenchida pelo espectador. Os *freeze frames* manifestam-se, portanto, como imagens que convidam o espectador a questionar-se sobre a lógica filmica em relação à peça, mas também sobre a própria experiência da imagem técnica. Se Blaufuks proporciona uma “transmissão” a nível imagético e linguístico, esta intervém ainda numa perspetiva fotográfica: qualquer ligação com a dinâmica temporal entre passado e presente da fotografia embacia, desaparece, e o *freeze frame* perde a sua dimensão diegética ou pós-diegética, isto é, não se constitui como elemento significativo dentro da narração, nem imagem despertadora de um universo para além dela. Neste sentido, a operação de Blaufuks parece tornar-se um infinito repetir-se de fins destemporalizados, onde o espectador é convidado a apropriar-se deste espaço entre-fins para criar a sua própria interpretação.

Ao analisar algumas das obras de imagem em movimento de Blaufuks, tentámos sublinhar como estas se enquadram numa perspetiva expandida da fotografia. Os vídeos são elaborados não num plano unicamente cinematográfico, mas através de mecanismos que os aproximam da imagem fotográfica, na definição de um plano comum que acompanha a prática do artista: a fusão entre a memória da esfera pública e a individual e privada. A primeira é entendida como um conjunto de conhecimentos que a imagem técnica perpetua e amplia, enquanto a segunda se refere quer à experiência do artista quer à do espectador. Desta forma, reforça-se a ideia de que a imagem em movimento de Blaufuks é, ela própria, um questionamento sobre as dimensões do fotográfico.



## 5.2 Francisco Tropa. Observar o real e a sua imagem

“Não sou um fotógrafo, não sei fazer uma boa fotografia: o que me interessa é o carácter mágico da fotografia” (Ó. Faria 2006a, 16). Eis como o artista Francisco Tropa define a sua relação com a imagem fotográfica: a locução “boa fotografia” alude a uma imagem que se insere em parâmetros formais e técnicos próprios deste *medium* – nitidez, focagem, enquadramento, por exemplo – ou seja, o resultado final impresso; no entanto, a “dimensão mágica” remete para os processos conceptuais da fotografia, entre os quais o campo espaçotemporal na sua relação com o produtor e o espetador. Porém, o interesse de Tropa pela imagem fotográfica não vincula a sua prática a este *medium*, confirmado pela explícita admissão “não sou um fotógrafo”.

Esta posição, no que diz respeito à fotografia, é corroborada também pela receção crítica. Ainda que a formação de Tropa tenha sido em desenho pelo Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação de Lisboa – onde foi distinguido com o prémio de Desenho Gráfico, com bolsa em 1990/1991 –, as suas peças artísticas “desafiam qualquer categorização de género artístico” (Guarda 2008a, 162), entrelaçando várias abordagens, de onde é destacada sobretudo a vertente escultórica<sup>351</sup>. Todavia, ao mantermos o discurso sobre o plano da imagem técnica notamos que Tropa tem vindo a realizar pouquíssimos projetos de matriz fotográfica – mas também de imagens em movimento<sup>352</sup>. Relativamente às operações fotográficas podemos, por exemplo, citar as imagens recolhidas nos livros *Teias* e *Penas*, ambos de 2010, e que representam, respetivamente, teias de aranhas e penas de pássaros. Nestes volumes são apresentadas fotografias, tiradas por Teresa Santos e Pedro Tropa, a partir das projeções criadas pelas lanternas do artista – objetos escultóricos que iremos analisar nas próximas páginas. A este conjunto de peças pertence também a série intitulada *Folhas*, de 2013. Mas, mesmo

---

<sup>351</sup> Em referência à sua prática artística, sublinha Tropa que “nunca tinha feito escultura, nem trabalhado nas suas figuras canónicas. Nem sequer venho da Escultura, mas do Desenho” (Nunes 2007, 16).

<sup>352</sup> As peças filmicas de Tropa são poucas: algumas baseiam-se na utilização de tecnologia 16mm, entre as quais *Gigante* e *Caracol*, ambas de 2006 – parte da instalação *A marca do seio*, de 2006 –; outras são projeções em vídeo do original em película, como *Scripta*, de 2010.

que as obras se componham de fotografias, estas não são de autoria de Francisco Tropa, mas antes são imagens de imagens. Com efeito, admite o artista que

[a]quilo não é propriamente fotografia, sendo que a fotografia é só o processo de fixar. Quer dizer, há um processo com lentes envolvidas, há uma ampliação, mas a grande diferença é o que está a produzir a imagem, é o objeto, ele próprio [...]. As imagens desses livros [*Teias e Penas*] são feitas pelas lanternas: tens um objeto, o objeto produz a imagem, é uma sombra (Tropa 2019).

Ao invés, as características fotográficas sobressaem na produção de Tropa sobretudo em referência a duas dimensões principais: o desvendar e repensar o aparelho, nas suas componentes materiais e conceptuais, isto é, como mecanismo tecnológico e rede de convenções; e o apresentar a imagem através de um ambiente imersivo que proporciona uma reflexão sobre a relação da obra com o espetador. Se o trabalho dele não é facilmente encaixável sob uma única e específica etiqueta das disciplinas canónicas, a prática e a metodologia elaboradas por Tropa subentendem uma aproximação às características atinentes ao fotográfico.

Embora o percurso artístico deste artista parta do desenho, considerado pelo próprio Tropa (2019) como “a disciplina artística mais importante na formação do artista”, desde o exórdio dos anos noventa a sua prática desenvolve objetos de matriz escultórica influenciados por aparelhos científicos obsoletos e desatualizados, que Tropa teve ocasião de observar nos museus de ciências de Londres e de Paris. Porém, estas primeiras operações criadas pelo artista não se inserem numa simples valorização plástica e artesanal da peça<sup>353</sup>, não devem ser entendidas como objetos escultóricos inertes, mas antes como processos que se desenvolvem em contínuo devir. Com efeito, como iremos aprofundar de seguida, estas obras de Tropa enquadram-se numa dinâmica de confronto com a atitude do espetador: este último deve recorrer a uma assídua observação dos processos ressaltados pelos objetos do artista, numa experiência espacial e temporal que condiciona a sua relação com a peça.

As operações artísticas insistem sobre as forças dinâmicas que envolvem quatro sujeitos: o artista, o espaço expositivo, o espetador e a obra – esta última entendida não apenas pela sua execução material, mas antes pela sua dimensão associativa e imaginativa. Os diferentes agentes intervêm, deste modo, num campo de energias

---

<sup>353</sup> Devemos reportar que Tropa retoma uma metodologia material própria da escultura, quando se aproxima da técnica da fundição, relativamente à qual se interessou a partir de 2005, com as peças apresentadas na instalação *A assembleia de Euclides*, de 2005-2008, e em outros projetos como por exemplo *Scripta*, de 2010, e *Scenario*, de 2011.

entendido pela base escultórica das operações e também por uma abordagem de uma perspectiva visual. Neste sentido, seguimos as palavras de Ricardo Nicolau quando, ao descrever o trabalho de Tropa, sublinha a presença de uma dialética entre o tangível e o visível: “a visualidade nunca é livre do corpo do espetador, do espaço que ocupa, na sua posição num determinado campo cognitivo; não existe nenhuma separação entre tangibilidade e visualidade – e talvez seja este motivo pelo qual continuo a encarar Francisco Tropa como um escultor, mais do que como um artista visual” (Nicolau 2009, 38). Este dualismo possibilita a inclusão da prática do artista entre uma abordagem material dos objetos e das instalações que se cruza com uma outra na esfera de dispositivos visuais e de reflexão sobre o olhar do espetador, pois no trabalho deste artista “não existe nenhuma separação entre fisicalidade e visualidade (sendo que fisicalidade está para além do estritamente físico, tal como o visual está muito para além do estritamente visível)” (Mah 2016, 20).

Estes breves apontamentos introdutórios devem ser entendidos como pontos de partida para considerar alguns aspetos que retornam nas obras de Tropa e que podemos relacionar com uma abordagem do campo fotográfico. Nesta ótica, o trabalho de análise de parte da produção deste artista vai começar por considerar algumas das primeiras obras dos anos noventa e, em particular, as propostas da “esquecida” primeira exposição pessoal do artista, em 1991.

### **5.2.1 Aparelhos para recolher e acolher**

No artigo “Francisco Tropa: exposição de mim próprio” de 1991, ao perguntar ao artista sobre a sua primeira exposição pessoal, António Barahona (1991, 24) reporta a seguinte observação: “[q]uanto a este ponto, o artista mostra-se vago e reticente”. Ainda que este comportamento possa ser entendido como uma característica relativa à jovem idade de Tropa – na altura tinha apenas vinte e três anos –, na verdade, parece deslindar que o processo criativo do artista é mais reflexivo do que ostentativo. Atitude acentuada pelas suas primeiras obras, onde não é só uma questão sobre o que estamos a ver, mas sobretudo uma relação entre o que é revelado pela obra e a modalidade do nosso olhar, o como estamos a ver. Ao mover-se no espaço, por volta das diferentes peças, o espetador observa os distintos elementos que compõem estas primeiras peças,

isto é, objetos banais e comuns que pertencem à natureza. Estas primeiras obras, com efeito, são compostas por pequenos e rudimentares aparelhos que envolvem aspetos do nosso quotidiano, acionando processos que utilizam um elemento natural pequeno, “quase invisível, em alguns deles [aparelhos] até mesmo invisível” (Tropa 2019). O encontro do espetador com o infindavelmente pequeno, ao limite do perceptível, proporciona uma experiência que vai para além do visual, acionando uma reflexão sobre a forma do ver e de como ver.

Neste sentido, as obras que o artista concebe para a primeira exposição pessoal intitulada simplesmente *Francisco Tropa*, em 1991<sup>354</sup>, não devem ser entendidas como experiências elementares, mas antes como protótipos de dispositivos que prenunciam já a investigação futura da sua prática artística. Entre as peças apresentadas na época, deter-nos-emos em algumas estruturas que o artista identifica como “recetáculos”: simples elementos volumosos de matriz escultórica que, à primeira vista, se afiguram ser mecanismos sem uma utilidade funcional. Não devemos imaginar tal a-funcionalidade como uma alteração ou uma perturbação das finalidades de produção de determinadas estruturas, mas, de acordo com as palavras de Tropa, “[s]ão objetos que têm de ser inúteis. A arte para mim tem de ser inútil, que não serve para nada” (Nogueira 2012, 58).

Estes recetáculos/mecanismos elaborados pelo artista têm como precursor o conceito de máquina gerada no âmbito artístico, ao longo do século XX, através de duas perspetivas complementares. Uma primeira correspondência resulta com as “máquinas celibatárias” duchampeanas<sup>355</sup>, isto é, uma tipologia de máquina isolada, “impossível, inútil, incompreensível, delirante” (Szeemann 1975, 21, TA). São máquinas infecundas e autorreferenciais, porque não produzem nada de útil gerando um circuito fechado sobre si próprias; são “animadas por um princípio niilista”, contendo a sua própria “negação” (Fiz 2004, 56, TA). Porém, as peças de Tropa situam-se numa dimensão mais subtil e sofisticada, dado que ressalta um interesse sobre o significado do

---

<sup>354</sup> Esta exposição esteve patente na Galeria Monumental de Lisboa, de 2 a 24 de novembro de 1991.

<sup>355</sup> Duchamp definiu com este termo a sua já citada obra *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, conhecida também como *Grande Vidro*, de 1915-1924. Todavia, foi Michel Carrouges que, partindo da análise do *Grande Vidro*, utilizou este termo para denominar numerosas outras “máquinas celibatárias” que se constituem como uma “conjunção entre o desenvolvimento do reino das máquinas e o das forças mentais subconscientes” (Szeemann 1975, 45, TA). Desta forma, Carrouges elenca uma rede de autores que inventaram e apresentaram estes mecanismos a nível literário, entre os principais podemos citar, por exemplo, Jules Verne, Alfred Jarry, Franz Kafka e Raymond Roussel.

mecanismo e “origens e consequências a longo prazo” da tecnologia utilizada, como aponta Simone Menegoi (2012, 2). Os aparelhos “inúteis” do artista português não fazem referência apenas ao campo artístico, dado que são recuperados também aspetos encantadores e assombrados das máquinas descritas pelo escritor francês Raymond Roussel, que já tinham fascinado vários artistas no princípio do século XX, como, por exemplo, o próprio Duchamp. Com efeito, Tropa parece ter entrado em contacto com as obras literárias de Roussel, entre os quais, em particular, o romance *Locus solus*, de 1914, através de um dos seus professores, o artista Pedro Morais.

Relacionado com esta prática rousseliana/duchampiana, destacamos, outrossim, um segundo precursor das “máquinas inúteis” no artista italiano Bruno Munari. A correspondência com as obras de Tropa não é unicamente de assonância terminológica, porém conceptual. Como escreve Munari (1937, TA), as suas máquinas são “inúteis porque não fabricam, não eliminam mão-de-obra, não economizam tempo e dinheiro, não produzem nada de comerciável”<sup>356</sup>. Esta descrição parece ser reelaborada por Tropa quando declara o seu interesse pela noção de máquina na qual o “funcionamento não serve absolutamente para nada, aparentemente, ou pelo menos, para nada, desta nossa ordem mais prática das coisas. Serve para outra coisa. Tem um funcionamento, mas é inútil” (Nogueira 2012, 58). Realizadas a partir do começo dos anos trinta, as peças do artista italiano afastam-se da mera representação que tinha caracterizado a sua experiência futurista na segunda metade dos anos vinte, para interagir com o espaço “de forma a criar uma relação sinérgica com quem vê” (Fiz 2004, 52, TA) e com o tempo. Neste sentido, Munari elabora as suas “máquinas inúteis” a partir de 1933 e as “máquinas arrítmicas” a partir de 1951 – estas últimas são aparelhos acionados pelo espetador que apresentam um processo irregular e não estandardizado.

Seguindo as palavras de Alberto Fiz, embora as máquinas de Duchamp e Munari partilhem vários aspetos, também apresentam diferenças: as do primeiro têm uma “carga dramática”, ligada à esfera do sexual e do simbólico; enquanto que as de Munari revelam-se como uma componente de jogo numa abordagem irónica, “humana e emocional” (Fiz 2004, 56, TA). Como iremos ver, as operações de Tropa, ao partirem de uma perspetiva rousseliana/duchampiana, manifestam uma dinâmica mais lúdica e mais próxima da de Munari, onde o funcionamento destes mecanismos se afasta da

---

<sup>356</sup> [“inutili perché non fabbricano, non eliminano manodopera, non fanno economizzare tempo e denaro, non producono niente di commerciabile”.]

funcionalidade entendida como desdobramento do sentido imanente da peça, apelando à observação e experiência prolongada dos (não) fenómenos presenciados pelos aparelhos.

Ademais, a escolha do termo “recetáculo” abrange outra perspectiva crítica. Estes trabalhos enredam, logo, dois aspetos inerentes à esfera semântica do termo: por um lado, o de recolha e, por outro, o de abrigo. Desta maneira, os primeiros mecanismos funcionais de Tropa remetem para este duplo encargo no que concerne ao material quotidiano residual e sedimentário, demonstrando mais uma afinidade com as máquinas de Munari. Na descrição dos aparelhos “inúteis”, o artista italiano sustenta que, enquanto as primeiras versões das suas máquinas eram pesadas e complicadas, as últimas eram mais ligeiras e “encontravam o seu motor nos fenómenos naturais, como deslocação de ar, mudanças bruscas de temperatura, humidade, luz e sombra, etc., assumindo o aspeto de vida própria comparável ao movimento da relva num campo, à deslocação das nuvens, ao rolar de uma pedra numa ribeira” (Munari 1937)<sup>357</sup>.

De forma parecida, os mecanismos “inúteis” de Tropa encontram o seu próprio “motor” em ínfimos elementos naturais, como é o caso da poeira. Esta matéria, no entanto, está relacionada com uma específica tradição iconográfica: na perspectiva do dogma cristão, a poeira representa simultaneamente o símbolo do inexorável decorrer do tempo e da caducidade da vida. Em contrapartida, nesta primeira produção, Tropa não parece delinear uma justaposição dramática entre tempo e morte, mas antes um dobramento destas esferas: ao depositar-se pó nos recetáculos aponta-se para uma relação com processos temporais. A prática proporcionada pelos aparelhos deste artista parece ser mais próxima da experiência vanguardista, nomeadamente da obra *A criação de poeira*, de 1929, de Man Ray. Esta última é uma imagem fotográfica que apresenta a acumulação e a fixagem de poeira a formar os cones de tamis da operação de Duchamp *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de 1915-1923. Descreve assim Man Ray (1963, 91) a realização desta fotografia: “[h]avia o pó sobre o trabalho e pedaços de tecido e resíduos de algodão que tinham servido para limpar [...]. Era preciso um tempo de exposição longo; abri o obturador e fomos comer alguma coisa, regressando cerca de

---

<sup>357</sup> [“trovano il loro motore nei fenomeni naturali, come spostamenti d’aria, sbalzi di temperatura, umidità, luce e ombra, ecc., assumendo l’aspetto di vita propria paragonabile al movimento delle erbe di un campo, al mutare delle nuvole, al rotolare di un sasso in un ruscello”].

uma hora mais tarde, quando fechei então o obturador”<sup>358</sup>. A solução técnica utilizada por Man Ray<sup>359</sup> intervém na imagem, como também a poeira na peça de Duchamp, onde a acumulação “é uma espécie de *index* físico do decorrer do tempo” (Krauss 1977a, 74–75, TA). Como salienta também Grazioli (2017, 24, TA), temos de pensar na imagem de Man Ray “não mais como instante retirado do fluxo, ele é pelo contrário criação, depósito, recolha de tempo que se acumula na imagem”. Nesta senda, os recetáculos tropianos que se servem da poeira supõem uma relação temporal diferente, na qual as partículas de pó, ao juntar-se, tornam-se traços do passar e abrigar o tempo no seu contínuo devir<sup>360</sup>.

Para a exposição de 1991, Tropa criou duas máquinas ambas chamadas *Receptáculo de pó*. Uma delas é composta por um pedaço de madeira de sobro de 143 cm de comprimento, colocado no chão, perto da porta de entrada da galeria (Figura 69). Dos seis lados, cinco encontram-se aplainados, ao passo que um é deixado em estado “natural” com nós e asperidades. A superfície irregular consegue manter vestígios de poeira e restos de outros materiais que se infiltram por debaixo da porta, transportados pelo ar. A mesma obra será apresentada também na exposição intitulada *Protótipos*, de 2015<sup>361</sup>, com o título *Colector de pó*, que, todavia, se propõe sob uma diferente abordagem conceptual<sup>362</sup>. Outro *Receptáculo de pó*, de 1991, funciona de uma forma

---

<sup>358</sup> [“There was dust on the work and bits of tissue and cotton wadding that had been used to clean up (...). Since it was to be a long exposure, I opened the shutter and we went out to eat something, returning about an hour later, when I closed the shutter”.]

<sup>359</sup> A longa exposição é justificada pela escassez de iluminação no estudo de Duchamp: “existia apenas uma única lâmpada sobre o trabalho dele, mas, por experiência, eu sabia que isso não importava na cópia de objetos imóveis; com a câmara fixada firmemente no seu tripé e uma longa exposição, o resultado seria satisfatório” [“there was only a single unshaded bulb hanging over his work, but from experience I knew this did not matter in copying still objects; with the camera fixed steadily on its tripod and a long exposure, the result would be satisfactory”] (Ray 1963, 91).

<sup>360</sup> Na exposição de 1991 existem outras duas peças que se direcionam à “recolha”, mas não de um ponto de vista físico, uma vez que falta o lado temporal de acumulação material. São as obras, ambas chamadas precisamente, *caixas de recolha*. Uma primeira é constituída por uma pequena estrutura em madeira levemente inclinada, na qual, através de um projetor de *slide*, uma luz verde/amarela ilumina uma pedra posicionada no fundo. A segunda é também uma caixa de madeira com um leve declive de terra colocado num canto, mas, desta vez, o fundo é iluminado pela projeção de uma imagem de uma paisagem.

<sup>361</sup> Esta exposição esteve patente na Galeria Quadrado Azul de Lisboa entre 13 de fevereiro e 18 de abril de 2015.

<sup>362</sup> Partindo do elemento líneo do *Receptáculo* de 1991, Tropa repensa a peça, colocando o tronco de madeira dentro de uma caixa transparente que permite ressaltar a ação da passagem do tempo – representada pelos buracos deixados pelo caruncho. Através desta recontextualização, a temporalidade inicial é sujeita a uma alteração – embora o título mantenha um significado mais próximo dos recetáculos –: o tempo é revelado pelo lento processo de decomposição da madeira, até esta se tornar pó, por obra também dos insetos.

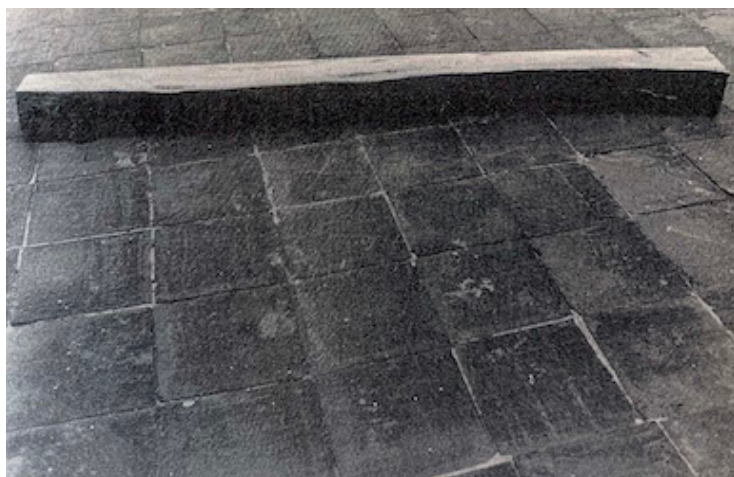


Figura 69. Francisco Tropa, *Receptáculo de pó*, de 1991, madeira de sobro, 143 x 9,5 x 9,5 cm.

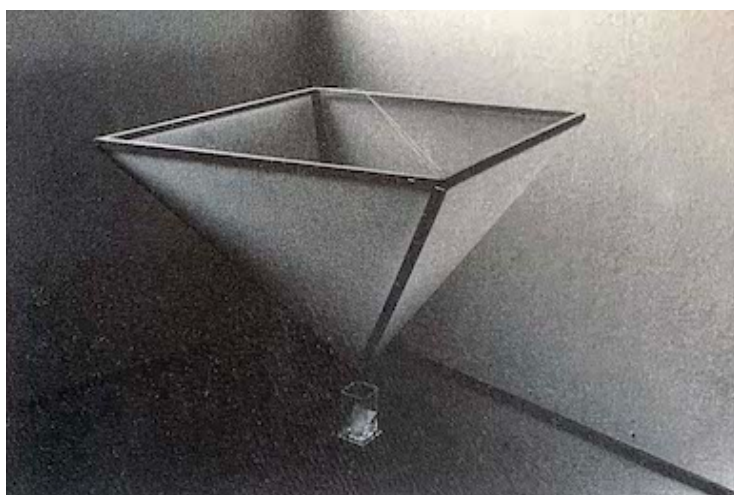


Figura 70. Francisco Tropa, *Receptáculo de pó*, de 1991, balsa, papel, emulsão de óleo, fio de seda, copo de vidro, lamela de papel, fio de polyester e cola, 55 x 55 x 55 cm.



Figura 71. Francisco Tropa, *Receptáculo de orvalho*, de 1991, cetim, linha de coser, aro de aço, 89 x 37 cm.



semelhante com a do descrito anteriormente, originando a materialização física do passar do tempo. De dimensões reduzidas, a peça é formada por uma pirâmide oca de madeira e papel de 55 cm de diâmetro e virada de cabeça para baixo; uma pequena abertura no vértice permite recolher a poeira presente no ar e guardá-la num copo de vidro situado por baixo; no copo uma lamela oblíqua de papel protege o material recolhido de possíveis movimentos de ar (Figura 70). Diferentemente da peça anterior, a estrutura desta última recorda uma ampulheta, se bem que a queda do material não coincida com qualquer standardização de medida temporal – e não exista a possibilidade de reverter o processo de caída do pó. Outro aspeto particulariza este segundo recetáculo: deixa de ser simples acumulação de resíduos para encaminhar a uma reflexão mais explícita sobre a passagem impalpável do tempo que se torna visível e consciente, ainda que o espetador precise de uma observação demorada para se aperceber do processo.

Outro “motor” natural escolhido para estas primeiras operações dos anos noventa – e que na verdade estará presente ao longo da prática sucessiva de Tropa – é a água. Tomemos em consideração a peça intitulada *Receptáculo de orvalho*. Posicionado sob o limoeiro do pátio da Galeria Monumental, este pequeno mecanismo é formado por um aro de aço de 89 cm de diâmetro e um cone de cetim, suspenso da árvore por uma linha de coser (Figura 71). A funcionalidade “inútil” desta obra é previsível já pelo próprio título: recolher e manter a humidade sob a forma de gotinhas de orvalho. Novamente a obra se qualifica pela ação temporal: não entendida como uma narrativa linear, mas como uma perspectiva de relação entre o tempo e a atenção/observação do espetador.

Além destas primeiras peças apresentadas na exposição de 1991, Tropa realiza nos anos noventa outras obras que encontram visibilidade crítica sobretudo em duas exposições mais recentes: *Museu*, de 2012<sup>363</sup>, e a já citada *Protótipos*. Embora estas proponham diferentes caminhos interpretativos da produção do artista, vamos ter em consideração algumas obras que se apresentam como mecanismos de circuitos fechados, isto é, nos quais a a-funcionalidade é um fim em si própria, e que requerem uma observação prolongada por parte do espetador. Significa isto que estas obras trabalham em sinergia com vários elementos, como por exemplo, a água e a areia, destacando-se a

---

<sup>363</sup> Esta exposição esteve patente na Galeria Quadrado Azul do Porto, entre 6 de outubro e 22 de dezembro de 2012.

importância dada à luz: as peças inserem-se, assim, num questionamento sobre a visão em correspondência dialética com o campo temporal. É o caso de *Folha de vidro A4*, de 1994. A obra é muito simples, sendo composta, como o título sugere, por uma placa de vidro transparente posicionada em cima de um relvado. Pelas propriedades materiais intrínsecas do vidro, aciona-se um efeito estufa pelo campo entrópico das suas componentes: a humidade emitida pela relva condensa-se no vidro e recai sobre a mesma relva que se mantém viva e vigorosa. Esta elementar operação prefigura uma conotação de tipologia fotográfica, aproximando-se de questões já precedentemente citadas no âmbito das obras conceptuais dos anos setenta. Patenteia-se um paralelo com o trabalho elaborado por Dennis Oppenheim, nomeadamente a peça *Reading position for second degree burn*, de 1970. As duas imagens que compõem esta obra do artista estado-unidense mostram o mesmo autor antes e depois de um banho de sol de cerca de cinco horas. Deitado com um livro sobre o peito, este deixa uma marca na pele do artista, como se observa na segunda imagem. Manifesta-se uma ponte com as bases da imagem técnica, numa perspetiva de repensar e desdobrar o mecanismo fotográfico. Não obstante esta possível leitura, as obras de Oppenheim subentendem também uma dimensão próxima à da investigação da *Body art*<sup>364</sup> e da performatividade do artista. Ainda que a peça do artista português possa partilhar alguns aspetos com a de Oppenheim, o efeito estufa de *Folha de vidro A4* é um processo em devir e o espetador está em contacto direto, mas não contínuo, com esta metamorfose. Dito por outras palavras, não podemos assistir a todos os momentos que compõem o processo acionado pela peça, mas o espetador presencia apenas alguns estados da obra, ainda que se possa prolongar na observação. Em suma, é o tempo que se torna performativo, estruturando de forma contínua a peça; um tempo que se desenrola entre a atividade do campo entrópico de um fenómeno quase impercetível, mas contudo natural e quotidiano, e a observação direta pelo espetador de um estado momentâneo da obra.

Além destes simples mecanismos, o artista elabora, nomeadamente a partir de 1992, operações mais complexas que entrelaçam vários materiais. Como reconhece o próprio Tropa, este aprofundamento de processos e de maquinarias (a)funcionais deve-se ao encontro de objetos científicos obsoletos e anacrónicos que teve ocasião de

---

<sup>364</sup> Sob esta perspetiva, Oppenheim afirma que em *Reading position for second degree burn* o corpo do artista é tratado de forma pictórica, sendo que o seu interesse era o de investigar a “noção de mudança da cor”. Explica o próprio autor que “os pintores instigam sempre de forma artificial a atividade das cores. Deixei-me pintar, a minha pele tornou-se pigmento. Poderia regular a sua intensidade através do controle do tempo de exposição” (Oppenheim citado em Soutter 1999, 9, TA).

observar durante um semestre de estudo no Royal College of Art, em Londres. De facto, na cidade inglesa ficou fascinado pelos aparelhos presentes no Museu da Ciência – bem como ficou interessado, em outra ocasião, pelos contidos no Musée des l’Armées de Paris (Tropa 2019). Estes aparelhos em desuso atraíram o artista quer pela dimensão formal quer, também, pela própria desatualização. A simplicidade das peças observadas, permite-lhe focar-se no que define como o “coeficiente poético” desses objetos, entendido como uma dimensão que logra sobre o próprio mecanismo, para além do seu valor científico e objetivo, em relação à interação com o espetador. Partindo desses aparelhos, Tropa refê-los à sua maneira, “retirando a parte de função científica que eles tinham”, reconstrói-os, “tornando-os, de algum modo, ainda mais inúteis” (Tropa 2019).

Nesta perspetiva, após a experiência inicial dos recetáculos, outros mecanismos “inúteis” elegem a luz, quer como elemento visual quer como meio pelo qual o projeto se realiza, ou seja, como princípio que alimenta o circuito funcional fechado do próprio aparelho. Num campo híbrido entre obra de arte e investigação pseudocientífica, Tropa realiza as chamadas *Placas solares*, de 1992. Estas peças são constituídas por algumas chapas de vários materiais como vidro, madeira e metal fumado, sobrepostas por forma a conter no meio uma camada de material isolante – cânhamo, areia, cortiça ou papel. Estes objetos físicos são também acompanhados por três fotografias: duas mostram a fase da realização de fumar o metal e a terceira identifica o material “isolante” que se situa na camada central de cada painel. Ao jogar com aspetos pseudocientíficos, as placas retomam um discurso dialético entre visibilidade e duração com uma certa componente irónica, sendo que, como admite Menegoi (2015, 2), “se expostos ao calor do sol, e devido às diferentes capacidades de dilatação dos materiais de que são compostos, provavelmente explodirão”. A par dos trabalhos que já reportámos, a função passa do útil para o improdutivo: o emprego deles não se insere numa esfera de ordem estritamente ecológica, mas antes na criação de uma situação ambígua onde a ação da luz e a temporalidade do processo se entrelaçam. Aliás, a hipotética e irónica explosão, enfatizada por Menegoi, não aconteceria subitamente, mas demoraria, precisando de um tempo protraído de exposição da mesma peça. O campo entrópico – como também na operação posterior – requer que o espetador considere a obra num espaço intermédio entre a visualização do objeto e a temporalidade da sua ativação.

Delineiam-se já nas primeiras peças de Tropa algumas componentes que são aprofundadas em operações posteriores. Em particular, o que ressalta é a importância do

visual e da visão em concordância com o tempo quer do desempenho da obra quer da observação do espectador. Ainda, o perseverar a nossa atenção na prática inicial do artista pode também ser justificada por uma tendência ao esquecimento por parte da crítica e da literatura académica desta fase inicial do trabalho de Tropa<sup>365</sup>. A este respeito, Nuno Faria admite que a exposição de 1991 – e podemos incluir também parte de outras obras realizadas até meados da década de noventa –, “não beneficiou de uma recepção crítica clarividente – conquanto tenha sido saudada” (N. Faria 2008, 321). Retrospectivamente, os elementos que compõem estas primeiras experiências de Tropa salientam já as características das operações mais recentes que são desenvolvidas acerca dos objetos naturais e escultóricos, da visão e do corpo, do invisível e do visível.

### 5.2.2 Dispositivos de visualização

Os primeiros mecanismos elaborados por Tropa não devem, portanto, ser considerados apenas como simples objetos escultóricos num sentido modernista e materialista, mas antes demonstram valor de dispositivos polivalentes e polimorfos. Sob esta ótica, Sardo (2008, 42) observa que as operações elaboradas pelo artista português manifestam-se como “dispositivos, mais do que puros objectos” diretamente ligados a uma herança duchampeana. A prática e o pensamento de Duchamp influenciaram o trabalho de Tropa<sup>366</sup>, pois o artista português parece partilhar a criação de mecanismos ambivalentes que permitem abrir inumeráveis chaves de leitura, cruzando, de alguma forma, a investigação sobre as “máquinas celibatárias” com a dimensão do dispositivo. Se, contudo, nas páginas anteriores já tivemos modo de verificar uma afinidade maior com as máquinas de Munari do que com as duchampianas, resulta profícuo retomar algumas considerações sobre o dispositivo, como foi elaborado por Deleuze. Com efeito, subsiste uma relação entre máquina e dispositivo, dado que este último, nas palavras do filósofo francês, é “como as máquinas de Raymond Roussel, máquinas de

---

<sup>365</sup> Numa visão *a posteriori* salientamos que esta primeira exposição não teve o aprofundamento e a consideração crítica merecida, sendo que, por exemplo, no artigo de Luísa Soares de Oliveira intitulado “Francisco Tropa: instalação” no *Público* de 15 de novembro de 1991, podemos ler: “[f]alta, no aqui, uma reflexão mais profunda sobre a eficácia deste tipo de atitude, sobre o seu impacto no meio artístico de hoje” (I. S. de Oliveira 1991).

<sup>366</sup> Numa entrevista de 2003, Tropa admite ter interesse na produção duchampeana, sublinhando que “Duchamp é um artista de que gosto, como de muitos outros, aliás. Há coisas que, embora ainda se arrumem, ele desarrumou de vez” (Lopes 2003, 12).

fazer ver e de fazer falar, tal como são analisadas por Foucault” (Deleuze 1996, 84). Os dispositivos podem ser entendidos como aparelhos onde meadas de linhas “delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objecto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras” (Deleuze 1996, 83). Desta forma, podemos entender os mecanismos elaborados por Tropa como sistemas que entrelaçam várias dimensões e elementos, salientando aspetos naturais e culturais, que não são apenas exibidos, mas também indagados em relação ao indivíduo/espetador contemporâneo. Esta disposição retorna nas obras do artista, porquanto “não há nada de extraordinário perante nós. Há aquilo que desde sempre existiu; a natureza que nos circunda e que está em nós” (Ferrari e Tropa 2010, 32). Mas o insistir na apresentação da natureza, na seleção de fenómenos e processos leva a uma reflexão da visibilidade e do nosso olhar, sendo que a visão é dobrada e reformulada pelo tempo que o espetador dedica a estas obras.

Ao questionar o paralelo com a produção duchampeana, Sardo identifica uma ponte em duas obras de Tropa, realizadas em 1996. A primeira é *Monte falso*, uma operação muito simples, pensada não para ser exposta num museu ou numa galeria, mas pelo contrário como uma intervenção ambiental (Figura 72). A peça é constituída por uma caixa trapezoidal de metal de cerca um metro, semicoberta por terreno a formar um pequeno relevo, precisamente um monte falso. Este prisma apresenta duas aberturas: uma vertical, que corresponde à falta de um dos lados da caixa, e uma de dimensões reduzidas na sua face superior. No interior desta caixa, um espelho posicionado diagonalmente reflete, invertendo-a, a paisagem na qual a obra está posicionada, que pode ser observada pelo espetador através da abertura no topo.

O reflexo que permite a produção da imagem alude a instrumentos óticos antigos. Neste sentido, Sardo (2008, 42) encontra um paralelo com o Espelho Claude usado pelos artistas nos séculos XVIII e XIX<sup>367</sup>. Este último objeto era formado por um pequeno espelho convexo de cor escura que permitia a observação da paisagem, virando as costas à mesma. E é nesta mesma posição do espetador que Sardo encontra uma aproximação, sendo que para visualizar de forma convencional e direta o reflexo na

---

<sup>367</sup> Como sugere o próprio nome, este espelho está ligado à prática artística de Claude Lorrain, devido, sobretudo, à semelhança entre as imagens refletidas e a textura e as luzes das paisagens nas obras deste autor. No que diz respeito à obra de Tropa, o próprio artista admite de se ter lembrado dessa tipologia de espelho enquanto projetava e criava *Monte Falso* (Nogueira 2012, 55).

operação de Tropa o espetador deve também virar as costas à paisagem e até, para observar detalhadamente a imagem, terá ainda que se ajoelhar ou aproximar o rosto da abertura superior da caixa. Com efeito, em ambos os casos, quer no Espelho Claude quer no *Monte falso*, os espetadores não estão em contacto direto com a natureza, sendo antes a imagem desta que é apresentada para ser experienciada através da mediação do espelho.

É possível também encontrar uma correspondência entre esta obra de Tropa e a fotografia, já que a produção da imagem pelo reflexo alude, manifestamente, ao aparelho fotográfico. Neste sentido, o próprio artista refere a abordagem ótica na base da sua operação, sendo que a “peça é a reprodução mais ou menos [...] do espelho de uma máquina fotográfica, que faz um reflexo. Obviamente o espelho da máquina fotográfica quando há o disparo levanta e a imagem é projetada noutra sítio, na película. Mas o interior [de *Monte Falso*] reproduz o prisma de uma máquina” (Nogueira 2012, 55–56). Consequentemente, a semelhança das componentes do aparelho da fotografia revela-se na sua componente ótica e, também, como exercício de enquadramento. Sob esta perspetiva, acreditamos que *Monte Falso* possa ser considerado como uma síntese do processo elaborado nas primeiras obras dos anos noventa, ou seja, o de focar a atenção do olhar sobre fenómenos naturais. E nesta peça tal objetivo exprime-se pela posição corporal que assume o espetador ao experienciar o espaço da obra entre o real e a sua imagem refletida naquele “«retangulozinho» no chão” (Nogueira 2012, 56).

Embora *Monte Falso* possa ser considerada como uma peça autónoma, originalmente acompanhava o conjunto de experiências criadas pelo artista e intituladas *Casalinho*, de 1996<sup>368</sup>. A ambiguidade semântica do termo permite desde já aceder aos diversos níveis de significados desta obra. Por um lado, aponta para uma denominação territorial específica, isto é, o nome da aldeia – Casalinho precisamente – no distrito de Santarém, onde foi criada a peça. Por outro lado, no idioma português o termo indica também uma propriedade habitacional rústica, habitualmente inserida num contexto rural. E é neste último sentido que pode ser descrita a intervenção do artista: um módulo arquitetónico em madeira de 3,5 x 2,5 x 3,5 m. Esta construção teve uma duração efémera de apenas um ano, ainda que a sua função tinha mudado durante esse período.

---

<sup>368</sup> *Monte falso*, como acontece com frequência no trabalho de Tropa, ganhou uma autonomia própria, sendo realizada em outros contextos, como por exemplo, em Amstelveen, na Holanda, e no Parque da Fundação de Serralves, no Porto.



Figura 72. Francisco Tropa, *Monte falso*, do projeto *Casalinho*, de 1996, caixa de metal com duas aberturas e espelho, 1 x 1 x 1 m.



Figura 73. Francisco Tropa, *Observatório de humidade*, do projeto *Casalinho*, de 1996, vistas do módulo em madeira e vidro duplo, 3,5 x 2,5 x 3,5 m.



O projeto previa inicialmente cinco etapas distintas<sup>369</sup> que implicavam algumas alterações funcionais e estruturais do módulo em madeira “de modo a possibilitar a Observação dos «Fenómenos» correspondentes a cada Modelo” (Tropa 1996a). Destarte, o primeiro momento foi pensado como espaço expositivo de obras anteriores do mesmo artista, entre as quais as já citadas *Folha de vidro A4* e *Placas solares*. O segundo módulo era constituído pelo *Observatório de Humidade*. O terceiro, quarto e quinto modelos – chamados respetivamente *Observatório de chuva*, *Observatório de pó* e *Observatório de insectos* – teriam sido espaços que apresentavam ao espetador dinâmicas puramente visuais, sendo possível experienciá-los em momentos diferentes: “o primeiro poderia ser visitado em dias de chuva e os seguintes 4º e 5º modelos seriam compatíveis, sendo o primeiro diurno e o segundo nocturno” (Tropa 1996b, 55). Enfim, existia também uma sexta etapa, que acompanhava todos os outros modelos, isto é, o *Monte falso*. Dos cinco diversos modelos da estrutura arquitetónica em madeira só foram realizados três: um primeiro, *Observatório de Humidade*, um segundo, *Observatório de chuva*, que podia ser visitado durante as noites chuvosas, e um terceiro – não contemplado nos esboços iniciais – intitulado *Tiro*<sup>370</sup>.

A alteração do projeto original marca, de uma forma ainda mais explícita, uma das intencionalidades do artista: proporcionar uma reflexão não meramente sobre os fenómenos naturais, mas também no que concerne ao papel do espetador, à sua atenção e ao seu olhar. Ter eliminado a exposição das obras anteriores, bem como a duração regular dos modelos, permitiu-lhe aprofundar e proporcionar uma relação prolongada do espetador com os elementos naturais e culturais isolados pela estrutura em madeira. A água, o vapor e o tiro parecem ligados, retomando o pensamento crítico de Sardo (2008, 42), à dimensão temporal de uma “cinemática da transformação”, visto que, através da observação, o espetador experiencia fenómenos instáveis e em contínua mudança.

---

<sup>369</sup> No caderno de esboço do projeto pode-se ler que “[o] Projecto está dividido em seis momentos de «Exposição», Seis Modelos que se sucedem com um intervalo de um mês para a montagem do seguinte” (Tropa 1996a). No entanto, num portfólio realizado em 1998 anota Tropa que “[a]pós a construção abandonei a ideia de fixar os Modelos a um regime de expor cadencial distribuído igualmente ao longo do ano. Pareceu-me, dada a natureza dos próprios modelos e da visibilidade (em tempo) dos acontecimentos apresentar «ad libitum» o convite para a visita...” (Tropa 1998).

<sup>370</sup> O terceiro módulo realizado compreendeu uma performance do artista: um disparo de três flechas por Tropa, observável através da janela da estrutura. Em 1997, esta performance foi apresentada também em Amstelveen com o título *3 arrows* e, numa variante, na exposição *Imagem sem imagem. Arte portuguesa contemporânea* no Museu de Évora. Nesta última versão, o disparo foi executado no dia da inauguração, mas ao público ficou apenas visível “um alvo, com as setas portadoras de pequenas mensagens inscritas” (Calhau e Carlos 1997, 11).



Apesar desta dinâmica, o fator de variabilidade destes elementos não parece ter sido o objetivo final, tanto quanto ser considerado como meio que reforça um discurso sobre o circuito do dispositivo foto-cinemático de observação. Ou seja, não se releva um enfoque meramente em elementos dinâmicos, mas a possibilidade de questionar como o aparelho do módulo e a sua constituição arquitetónica influenciam e determinam o olhar e a observação. O pretexto dos elementos naturais que damos por garantidos e que são impercetíveis na nossa esfera quotidiana permite acostar a dinâmica cinemática também à observação fotográfica.

Através das estruturas modulares de observação de *Casalinho*, Tropa transforma os eventos naturais em imagem: o dispositivo de visualização permite aceder a um real bidimensional. Desta forma, no *Observatório de humidade* encontramos, na parede de frente à entrada, uma fenda pela qual passa um vidro duplo que se prolonga quer dentro quer fora da estrutura (Figura 73). Estes dois vidros são unidos e fechados na parte interior, enquanto no exterior um subtil espaço entre os dois painéis vítreos permite a passagem do ar. Como no caso dos recetáculos, a estrutura permite a experiência do fenómeno natural do aparecimento de humidade na superfície do vidro. A escolha do período invernal para a realização desta etapa permite evidenciar o processo entrópico que, através da diferença de temperatura entre o interior e o exterior da estrutura, provoca a formação de condensação. O fenómeno é, ainda, incrementado pela presença do espetador já que através da respiração emite-se vapor de água para o ar. Neste sentido, o espetador torna-se em simultâneo agente de produção do fenómeno performativo e observador da imagem que se forma sobre o vidro.

O segundo modelo, chamado *Observatório de chuva*, atua de forma parecida com o primeiro, se bem que a estrutura de madeira sofra uma alteração estrutural: a fenda é substituída por uma janela que permitiria ver para a paisagem exterior. Porém, a uma distância de cerca de cinquenta centímetros desta abertura, Tropa posiciona um obstáculo visual: erguendo um painel com a superfície uniformemente escura, o artista cria uma espécie de ecrã que permite isolar as gotículas de chuva da paisagem (Figura 74). O espetador depara-se com o oposto complementar da operação anterior: o abrandamento e a quase impercetibilidade do ciclo de condensação são substituídos pela perceptível, mas indistinguível, rapidez da chuva.



Figura 74. Francisco Tropa, *Observatório de chuva*, do projeto *Casalinho*, de 1996, vistas do módulo módulo em madeira, parede, lâmpada e pintura, 4 x 2,5 x 3,5 m.

Ao investigarmos estes módulos de observação, surgem duas componentes que permitem desdobrar a potencialidade destas mesmas operações: a questão do enquadramento e a do isolamento contextual<sup>371</sup>. O aspeto bidimensional dos fenómenos naturais apresentado ora pela superfície do vidro ora pelo ecrã/plano da parede exterior inscrevem as operações no campo dialético entre o real e a (sua) imagem. Sob esta ótica, com efeito, o dispositivo do artista parece posicionar-se para além do vínculo visual direcionado ao real, numa reconsideração da posição do espetador em referência ao mesmo real. Surge reforçado o paralelo com a prática artística do século XX dos *ready-made* duchampeanos. Estes últimos, de facto, através da recolocação de objetos comuns atuavam em dois aspetos que se relacionavam com a imagem fotográfica: um nivelamento da importância dos objetos por si com uma consequente democratização do olhar, através da escolha e do enquadramento; e a descontextualização destes mesmos objetos, que corresponde a uma perda das relações histórico-sociais e contextuais prévias. Com efeito, Marra (1999, 57) sublinha como *ready-made* e fotografia partilham esta dimensão, no sentido que “a re-significação do objeto comum na exposição de museu encontra uma correspondência similar à do processo técnico que está na base da fotografia, precisamente a exposição de uma chapa sensível aos efeitos da luz”<sup>372</sup>.

Neste sentido, ainda que o trabalho de Tropa não se inscreva formalmente nestas dinâmicas, já que não reproduz uma condição “fixa” através dos processos, esta relação com o *ready-made*/fotografia parece subsistir nestes trabalhos apresentados. De facto, ao ter assimilado a lição duchampeana, o artista português desloca a atenção do objeto para a relação espacial e temporal do espetador. As imagens efémeras que se formam sobre os planos dos vários elementos permitem um isolamento de fenómenos impercetíveis, ou que habitualmente passam despercebidos, na perspetiva de refletir

---

<sup>371</sup> Existe outra obra da mesma época de Casalinho que se pode inserir nesta linha de pensamento sobre o olhar do espetador dilatado no tempo: a peça *Observatório de insectos*, parte do conjunto das operações ...*Cadência Miope e Hipermétrope (entre o olho direito e esquerdo)*..., elaboradas para a exposição coletiva *Mais tempo, menos histórias*, na Casa de Serralves, entre 18 de julho e 8 de setembro de 1996. Esta obra é constituída por um toldo branco, um banco, uma mesa de madeira pintada de amarelo e mel. Através destes elementos, o espetador situa-se perante o enquadramento e o isolamento de ordem fotográfica, resultantes respetivamente na mesa e nos insetos, atraídos pelo mel e descontextualizados do habitat natural.

<sup>372</sup> No seu livro *Duchamp et la photographie*, de 1977, Clair sustenta o paralelo entre fotografia e *ready-made* no que concerne ao real e ao seu isolamento. Afirma o autor que: “tal como a daguerreotipia duplicava o sujeito fotografado em objeto (o modelo) e em signo (o daguerreotipo), assim o museu [...] duplica o *ready-made* em objeto (o *ready-made* como objeto fabricado) e em signo (o *ready-made* como obra de arte)” [“De même que la daguerréotypie dédoublait le sujet photographié en un objet (le modèle) et en un signe (le daguerréotype), de même le musée [...] dédouble le *Ready-made* en objet (le *Ready-made* comme objet manufacturé) et en signe (le *Ready-made* comme œuvre d’art)”] (Clair 1977, 66).

sobre o processo de percepção e observação, mediado pelos distintos materiais, por parte dos espetadores.

### 5.2.3 Projetar com as lanternas, ou seja, apresentar o real e a sua imagem

Os dispositivos elaborados por Tropa nos anos noventa apresentam-se como intermediários, ou seja, são mecanismos técnicos de mediação visual que influenciam a visão, física e conceptualmente: “são uma forma de dar a ver aquilo que é facilmente despercebido, aquilo que não se vê ou que se vê muito pouco” (Tropa 2019). Ademais, os elementos quase invisíveis do real permitem repensar a posição do espetador face aos mesmos processos acionados pelas operações do artista. Dinâmica que é desenvolvida por algumas obras que Tropa tem vindo a realizar a partir da primeira década deste século: as chamadas “lanternas”. Se nas operações que constituem o projeto *Casalinho*, a estrutura, pelas suas dimensões envolventes, condicionava a posição do corpo do espetador no que diz respeito ao espaço de observação, com estes mecanismos o artista aproxima-se de uma perspetiva mais diretamente de ordem ótica, pondo-a num campo de ação que se liga a dispositivos técnicos como a câmara fotográfica, o retroprojetor e a *camera obscura*. Numa entrevista com o artista André Maranha, Tropa admite que lhe agradou “acentuar a ideia de um mecanismo em movimento que emitia um feixe de luz com uma certa cintilação, com um certo grau de magia, de encantamento” (Tropa e Maranha 2014, 49). Delineia-se, portanto, nas suas palavras a justificação que o levou a criar o primeiro par de lanternas, uma com gotas de água e outra com a ampulheta, chamadas “farol” e apresentadas na exposição homónima em 2010<sup>373</sup>.

Contudo, se as operações de projeção parecem ser elaboradas de forma consciente, a partir da primeira década do século XXI, Tropa tinha já apresentado uma peça parecida, em 1992, com o título *Demonstração de difracção usando ondas de água*. Esta obra é composta por quatro elementos: um copo com água, uma luz, uma lente e um espelho (Figura 75). A ação do mecanismo inscreve-se na prática de diálogo entrópico entre material e ambiente, elaborada por Tropa nos anos noventa: posicionada por baixo do copo, a luz aquece a água que, evaporando, se condensa na lente

---

<sup>373</sup> Esta exposição esteve patente na Galeria Quadrado Azul de Lisboa, entre 21 de abril e 8 de maio de 2010.

sobrejacente; a condensação forma pequenas gotas que, ao caírem, ondulam a superfície do copo; em simultâneo, o feixe de luz que ilumina a água, e o seu movimento, passa pela lente e reflete-se num espelho inclinado de 45°, projetando-se ampliada na parede. Ao par das operações descritas nas páginas anteriores, *Demonstração de difracção usando ondas de água* revela o interesse do artista em focar a atenção sobre a duração e experiência do espetador perante um evento, o da condensação e da caída da gota, que não é estandardizado e previsível. O processo obtido com esta operação é depois retomado pelas sucessivas lanternas, já que estas contêm no seu próprio interior fenómenos similares à da peça de 1992. Neste sentido, Tropa desenvolve projetos que se alinham com a perspetiva de outros artistas, nomeadamente a dos já citados trabalhos de Ted Victoria, isto é, de pequenas caixas artesanais que apresentam as imagens de objetos em movimento situados no seu interior. Como já sublinhámos, as operações elaboradas pelo artista norte-americano formam projeções geométricas sobre paredes através de mecanismos que se apresentam como “*camerae obscurae* invertidas”.

De forma similar, Tropa elabora as suas próprias lanternas como mecanismos que, através de uma projeção, apresentam os elementos que recolhem. Se no evento de 2010, o artista português apresenta as suas duas primeiras lanternas, no pavilhão português, na exposição intitulada *Scenario*<sup>374</sup>, no contexto da quinquagésima quarta Bienal de Veneza, *ILLUMInazioni*, de 2011, as operações parecem obter um conspícuo desenvolvimento dimensional e conceptual. No espaço expositivo foram propostas sete tipologias de lanternas em conjunto com outros materiais, tais como terra, ramos – vegetais ou cópias em bronze –, cavaletes, tábuas de madeira e estuques. Como sugere o título, a exposição pode ser enquadrada numa ótica performática, porquanto o termo se refere diretamente à tradição teatral de improvisação italiana da *Commedia dell’arte*. Para as artes cénicas o *scenario*, também conhecido como *canovaccio*, corresponde apenas a um guião da sucessão temporal da narração e das ações, onde, no entanto, não estão presentes os diálogos. Desta forma, a exposição parece basear-se num fulcro central de encenação, deixando o espetador livre para deambular através dos objetos espalhados no edifício e para construir os seus próprios discurso e experiência.

Além desta dimensão, o próprio artista parece indicar outro entendimento do termo, como também é utilizado em algumas línguas românicas, isto é, *scenario* indica

---

<sup>374</sup> Esta exposição esteve patente no Fondaco Marcello, em Veneza, entre 4 de junho e 27 de novembro de 2011.

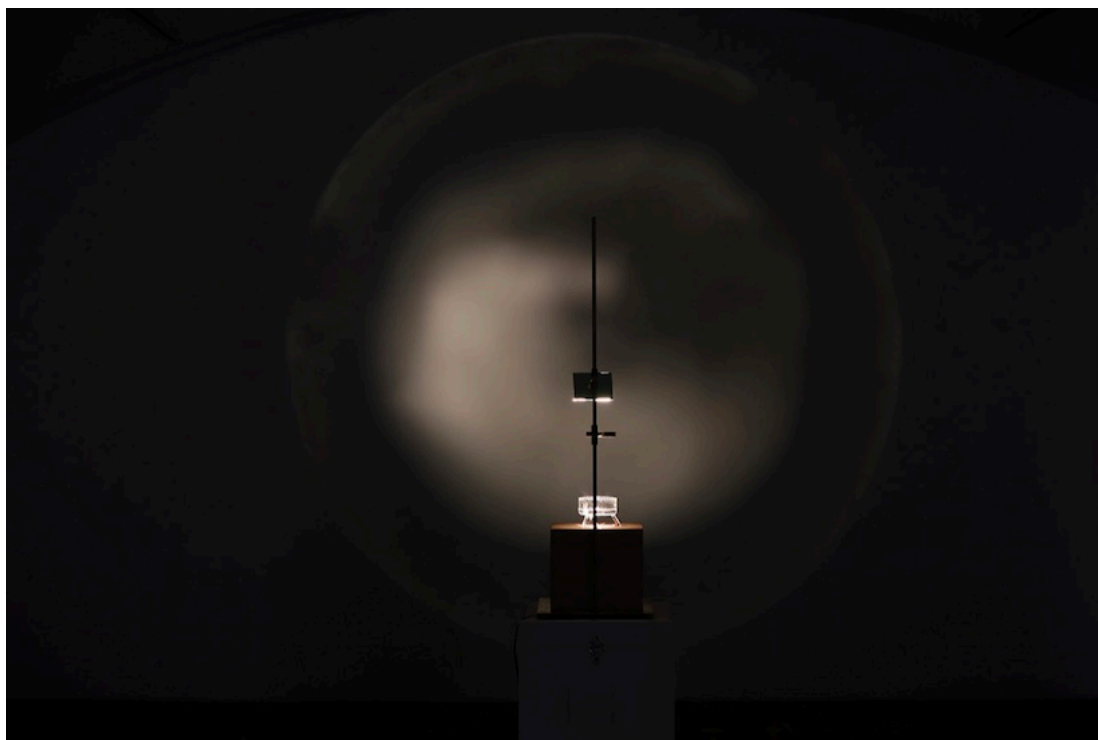


Figura 75. Francisco Tropa, *Demonstração de difracção usando ondas de água*, de 1992-2010, copo com água, uma luz, haste de metal, uma lente e um espelho, dimensões variáveis.

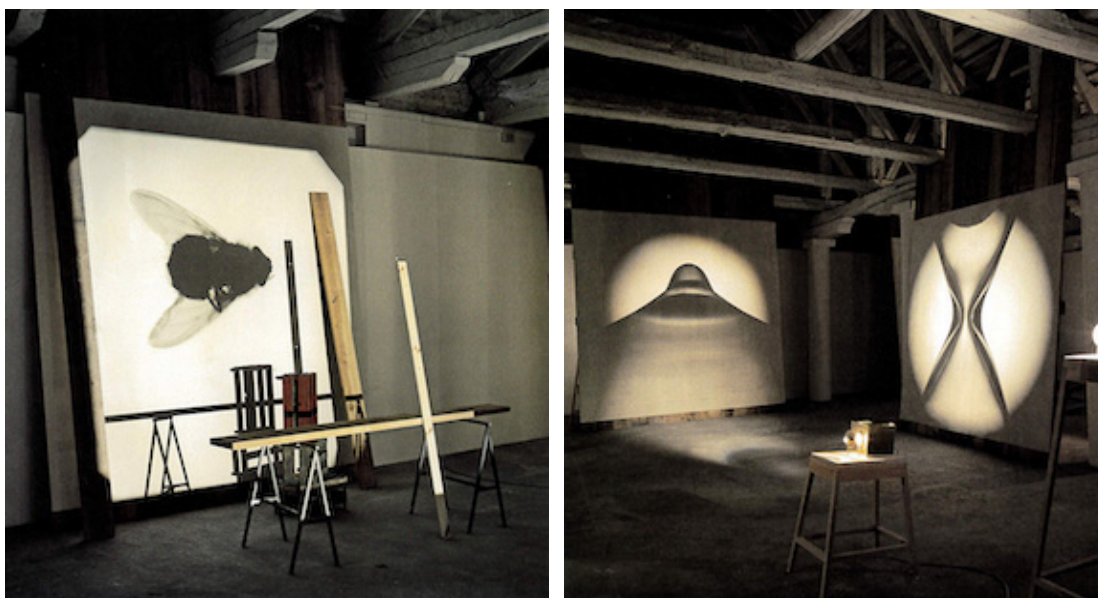


Figura 76. Francisco Tropa, vistas da exposição *Scenario*, de 2011, sete “lanternas”, terra, ramos, objetos em bronze, cavaletes, tábuas de madeira e estuques, mesa, dimensões variáveis.



o aparato cénico com os objetos e o fundo onde decorre a peça teatral ou cinematográfica. Desta forma, em entrevista com Óscar Faria, Tropa afirma que a palavra surgiu durante a leitura de um ensaio sobre uma exposição de Victor Willing, no qual o “autor do texto, Helmut Wohl, usa o termo [*scenario*] na sua forma latina... Uma forma de descrever a pintura de Victor Willing, a qual pode ser vista como espécie de cenário para objectos. [...] Aquela pintura está tridimensionalmente certa. A palavra *Scenario* pressupõe uma construção humana; não é um lugar natural” (Tropa citado em Ó. Faria 2011, 4). Sob este ponto de vista, as projeções que formam a exposição devem ser entendidas nesta dinâmica de intermediação que apresentam elementos naturais através de uma construção humana, quer na perspectiva cultural quer técnica.

Ao analisar estas lanternas revela-se uma semelhança com a operação anterior de *Casalinho*: a redução bidimensional dos sete objetos utilizados nos aparelhos constituídos por uma folha seca de árvore, uma mosca morta, um filamento incandescente de uma lâmpada, uma ampulheta e gotas de água (Figura 76). O mecanismo que permite estas projeções configura-se como um pequeno projetor artesanal formado por vários componentes: transformadores, ventiladores, elementos de pedra calcária, lâmpadas e lentes convergentes. Todas estas partes estão semi-escondidas da vista por meio de caixas paralelepípedicas em metal que as envolvem e que têm uma abertura na parte superior – além de uma lente divergente que se situa exteriormente ao mecanismo. Assim, as várias partes, como também o funcionamento, dessas lanternas inserem-se numa tradição da projeção da imagem que inclui o projetor do diapositivo e retroprojetores, entre outros. Apesar desta semelhança material entre estes mecanismos, as peças de Tropa apresentam uma peculiaridade que proporciona outro campo de referência: os projetores funcionam com imagens bidimensionais transparentes, isto é, atuam como reprodutores, enquanto a lanterna tropiana serve-se de objetos transparentes sim, mas tridimensionais, determinando-se como um “aparelho produtor de imagens projetadas” (Castelo Branco 2020, 140–41).

Sob esta perspectiva, a literatura crítica reconhece um paralelo com as lanternas mágicas (Wandschneider 2009; Mah 2011). Contudo, as peças de Tropa distinguem-se também destes últimos mecanismos já que, por um lado, nestes a projeção adota uma imagem bidimensional transparente e, por outro, a tipologia de movimento que a projeção propõe, resultando de uma intervenção direta da ação humana, é um movimento induzido. Quanto a este último aspeto, as lanternas do artista português,

pelo contrário, não produzem ou “reproduzem um movimento” por meio de mecanismos internos ou qualidades técnicas do projetor. Os objetos tridimensionais semitransparentes são responsáveis pelo próprio movimento transposto em imagem: eles apresentam ações “orgânicas” e originárias. Assim, por exemplo, o fluir da areia na ampulheta ou o correr das gotas de água seguem um curso que pertence à ordem das leis naturais. As lanternas de Tropa parecem instituir um híbrido entre a projeção de diapositivos e a *camera obscura*: nestas últimas, de facto, o movimento que se reproduz na imagem é originário do objeto e a projeção corresponde às leis da ótica. Quer nas lanternas de Tropa quer na *camera obscura* as imagens projetadas encontram-se invertidas e ao avesso, efeito ótico que se manifesta principalmente nas lanternas que projetam gotas de água e grãos de areia, os quais, embora na realidade caiam, resultam num fluxo ascendente.

Se as lanternas de *Scenario* receberam uma notória visibilidade crítica, o artista elaborou peças sucessivas dentro da mesma ótica e com outros elementos projetados<sup>375</sup>. Uma destas foi incluída na exposição *Arenaire*, de 2014<sup>376</sup>, e cria a imagem de engrenagens de um relógio animadas por um movimento giratório. Curiosamente, esta lanterna foi a primeira que o artista pensou realizar para *Scenario*: “foi a minha primeira ideia. Essa e a do *sablier* [do relógio de areia] foram as duas que fiz logo ao mesmo tempo. Depois só realizei aquela com ampulheta, sendo que a do relógio mecânico deixei para mais tarde, porque percebi que tecnicamente era mais complexa e tive muito pouco tempo para fazer a Bienal” (Tropa 2019). Na lanterna do relógio mecânico o movimento do objeto já não é orgânico, mas duplamente mecânico e induzido<sup>377</sup>: por um lado, o sistema de molas e mecanismos do relógio, e, por outro, a rotação da base que o sustenta (Figura 77). Apesar desta peculiaridade, o artista volta a desenvolver

---

<sup>375</sup> Um caso específico são as lanternas de Tropa apresentadas na exposição *Locus solus. Impressões de Raymond Roussel*, patente no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid, entre 25 de outubro de 2011 e fevereiro de 2012, e sucessivamente no Museu de Arte Contemporânea de Serralves do Porto, de 23 de março de 2012 a 1 de julho de 2012. Nesta ocasião as duas operações intituladas *Diana* e *Acteon* são lanternas de gotas de água que diferem pela referência das imagens produzidas, respetivamente, uma mais parecida com um órgão reprodutivo feminino e outro masculino. Inserem-se, de forma evidente, no pensamento erótico e simbólico sobre as “máquinas celibatárias” de Duchamp. O próprio artista declara que estas lanternas formam uma obra “excêntrica, que funciona da mesma maneira [que as outras lanternas], mas é uma figura específica” (Tropa 2019).

<sup>376</sup> Esta exposição esteve patente na Galerie Jocelyn Wolff em Paris, de 26 de abril a 21 de junho de 2014.

<sup>377</sup> Sob esta perspetiva, reportamos que já a lanterna da ampulheta apresentava, em simultâneo à caída dos graus de areia, o movimento não orgânico da rotação da própria ampulheta: uma vez acumulados todos os grãos de areia na parte inferior, um mecanismo automatizado roda 180 graus o objeto, permitindo à areia recomençar o seu fluxo num infinito *loop*.



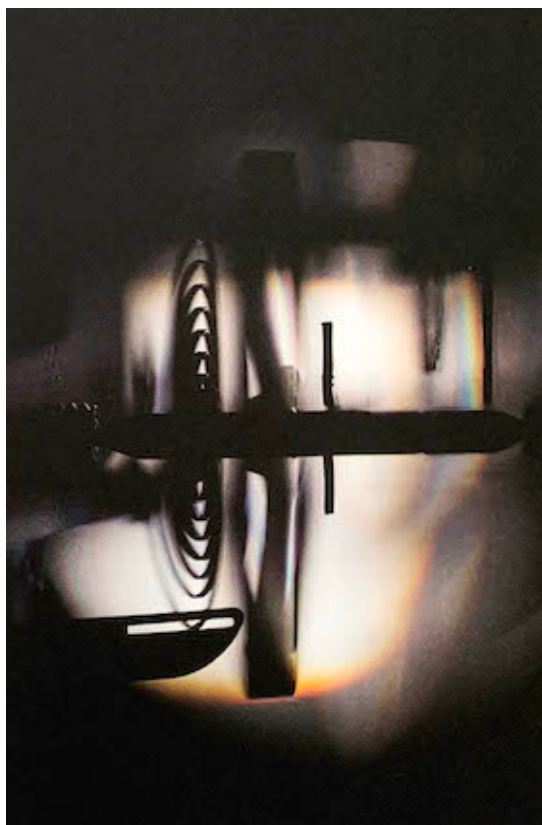


Figura 77. Francisco Tropa, projeção da “lanterna” de relógio mecânico, de 2014.



Figura 78. Francisco Tropa, vista da exposição *Cinema*, de 2016, duas “lanternas”, tábua de madeira e cavaletes.

outras lanternas com a intenção de desvelar ao espetador o dispositivo, ou seja, que “o interior se torna também ele imagem, com uma presença equivalente à da imagem que está ali mesmo projectada” (Tropa e Maranhã 2014, 50).

A revelação das componentes, como momento de atração do olhar do espetador, encontra-se em duas lanternas mais recentes, onde a caixa é em parte composta por acrílico: as da exposição *Cinema*, de 2016, e a da feira Art Basel, de 2019<sup>378</sup>. Na primeira exposição o artista cria um jogo de referência com a projeção cinematográfica, por causa do título<sup>379</sup>, apresentando dois aparelhos já existentes – sendo novamente as engrenagens de um relógio e uma lâmina de ágata (Figura 78)<sup>380</sup>. A diferença relativa às operações anteriores revela-se na instalação das projeções que consiste na criação de uma única imagem que acolhe ao mesmo tempo e no mesmo espaço movimentos distintos. Se, contudo, *Scenario* refletia já esta possibilidade de articular várias lanternas, elas estavam ainda isoladas e as imagens ligavam-se mais por uma valência conceptual do que espacial.

No entanto, a peça apresentada em Art Basel também manifesta esta conjugação de mecanismos, uma vez que a obra é formada por quatro diferentes lanternas: a do relógio, a da ampulheta, a das gotas de água e a da ágata (Figura 79). Estes mecanismos são posicionados no mesmo plano de uma mesa e formam uma imagem que é a soma das quatro diferentes projeções (Figura 80). O título, *Pharmacie*, como salienta Mah (2019), evoca a obra homónima de Duchamp de 1914 – o que se revela ser mais uma demonstração de interesse na prática do artista francês. Mas a homonímia sublinha também um paralelo conceptual com a obra deste artista: esta é uma gravura comercial

---

<sup>378</sup> A exposição *Cinema* decorreu no espaço expositivo de Appleton Square em Lisboa, entre 19 de maio e 16 de junho de 2016. A feira de Art Basel esteve patente no Messe Basel de Basileia (Suíça), entre 12 e 16 de junho de 2019.

<sup>379</sup> Tropa elabora aqui uma cilada ao espetador, propondo um título que se liga a uma dimensão cinematográfica, a qual, todavia, não subsiste de forma direta na peça apresentada. Notamos que esta atitude está presente também em outros projetos de Tropa, entre os quais vale a pena mencionar o caso de *Tesouros Submersos do Antigo Egipto* – exposição patente no Espaço Fidelidade Mundial Chiado 8, em Lisboa, entre 28 de novembro de 2008 e 30 de janeiro de 2009. Retomando o título de um evento que apresentava objetos egípcios em Madrid naquele mesmo ano, Tropa queria que o público entrasse na sua exposição com uma determinada expectativa, que depois desvanecia ao reconhecer a diferente natureza das peças expostas: “[i]nteressa-me esta falha, deslocamento, desvio de expectativa e de exposto. Sempre considere que é o tipo de coisas que faz parar, que provoca a visão. Idealmente, o público chega ao fim com a ideia com que entrou desfeita” (Ó. Faria 2011, 31).

<sup>380</sup> Esta lanterna foi já utilizada por Tropa em 2013 como parte da exposição *Terra Platonica* na Caterina Torgnon Art Gallery de Veneza. Sucessivamente a obra ganha autonomia e é intitulada *Purgatório* na exposição *TSAE – Tesouros submersos do Antigo Egipto* no Pavilhão Branco, em Lisboa, que decorreu entre 6 de dezembro de 2014 e 22 de fevereiro de 2015.

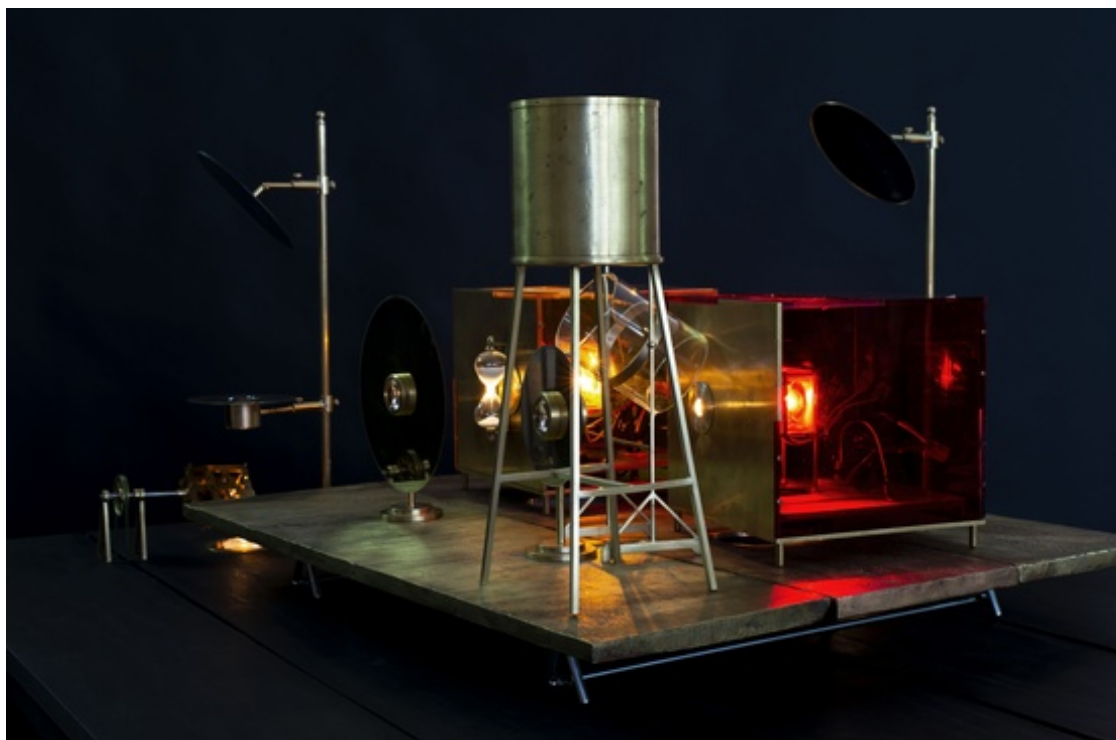


Figura 79. Francisco Tropa, *Pharmacie*, de 2019, detalhe das quatro “lanternas” e mesa.



Figura 80. Francisco Tropa, *Pharmacie*, de 2019, detalhe da projeção das quatro “lanternas”.

de uma paisagem, à qual Duchamp adicionou algumas pinceladas de verde e encarnado – as cores que na época distinguiam as lojas de fármacos em França. As cores reaparecem a iluminar as caixas em acrílico das lanternas, criando uma tríplice possibilidade de leitura. Primeiramente, permite a Tropa recuperar operações que já tinha realizado, numa perspetiva de autoapropriação, de *auto-ready-made*. Em segundo lugar, refere-se a uma sobreposição de temporalidades diferentes juntando-as numa única peça. Finalmente, Tropa cria um jogo de correspondências com a peça de Duchamp, ao admitir que “reposicionei a minha dentro do desenho dele. Quando se olha para as lanternas de *Pharmacie*, estas são as lanternas que estavam lá no desenho de Duchamp: a paisagem está na paisagem do outro” (Tropa 2019).

Nas operações retratadas nestas páginas manifesta-se a intenção de Tropa de apresentar elementos naturais – ainda que supostamente atribuídos a uma utilização social e cultural, como a areia –, construindo mecanismos que condicionam o olhar e a escolha dos elementos ao/pelo observador. Contudo, são estes mecanismos técnicos de visualização que abrem a outro aspeto que entrelaça elementos instalativos e performativo na dimensão temporal da experiência do espetador.

#### **5.2.4 O lado “mágico” do fotográfico: a experiência do espetador**

“O espaço cénico montado por Francisco Tropa [...] permite ao público sentir-se como parte integrante da obra. Isto porque em *Scenario* não há uma narrativa; e isso só acontece quando o espectador entra no espaço, porque foi claramente para ele que Francisco Tropa concebeu este trabalho” (Rosas 2011). Com estas palavras Patrícia Rosas define a exposição de Tropa na Bienal de Veneza. Exalta a característica de um espaço imersivo com um valor performativo que pode ser encontrado em outras operações do artista: esta atitude retorna tanto na constituição das exposições, como nas instalações e nas obras individuais. Se as qualidades performativas estão assim explicitamente incluídas na escolha do título *Scenario*, vamos tentar perceber, sob uma perspetiva mais geral, como esta característica subentende uma suspensão da narratividade – o contar uma história já faltava nas primeiras peças criadas pelo artista – consentindo uma reflexão no que toca à relação entre a dimensão visual e o espetador. Ainda, no mesmo texto crítico, continua Rosas (2011): o “«observador-experimentador»

acentua a performatividade da obra, está «em palco» o tempo todo que permanece no espaço expositivo”. Não surpreende que Mah, o curador da exposição de Tropa em Veneza, tivesse realçado esta dimensão de um espaço isolado e fora das dinâmicas temporais, quando no catálogo anota a criação de um ambiente “misterioso e enigmático, um lugar intemporal, no qual os objectos e as imagens, para além do seu valor específico, cumprem uma função heurística, isto é, de procura de uma outra compreensão da natureza das coisas, de um (não) saber que privilegia o sensível e o subjectivo” (Mah 2011, 11). O artista apresenta-se, nesta perspetiva, como encenador que tenta desvendar a natureza dos objetos quotidianos, os quais, de alguma forma, passam despercebidos no nosso dia-a-dia. Porém, a dicotomia arte/natureza parece ser uma circunstância compreensível apenas se considerarmos a esfera de performatividade do espetador em relação às peças. Peculiaridade que redesenha também o papel de Tropa: o artista surge como um ser xamanístico<sup>381</sup> – analogia designada pelo próprio (Ó. Faria 2006a, 18) –, de alguém que predispõe um dispositivo artístico na tentativa de repensar o mundo a respeito da nossa postura de espetador.

Nas páginas anteriores, já tivemos ocasião de sublinhar como a experiência das instalações e dos mecanismos está, de alguma maneira, ligada a um reposicionamento sobre a perceção visual. Aspetos como o isolamento e a bidimensionalidade dos elementos e eventos, desde os exórdios, tornam-se uma constante ao longo do percurso produtivo de Tropa. Ele elabora aparelhos/instalações que orientam a atenção do espetador, libertando-o de percursos imagéticos e intelectivos prévios. Apesar da semiobscuridade dos ambientes onde funcionam mecanismos como as lanternas, o espetador está livre de se posicionar no espaço expositivo e de construir a sua própria narração e o seu próprio mundo sobre as imagens e os mecanismos apresentados. Em suma, a performatividade no trabalho de Tropa parece cruzar três diferentes níveis. Mah (2016, 16–19) já identificou duas dimensões performativas: uma em relação ao espetador e outra relativa à obra. Contudo, esta última deve ser considerada em dois planos distintos: a ambivalência da performatividade do artista e a estrutura de devir das obras.

---

<sup>381</sup> A literatura crítica tem vindo a comparar o fazer do artista com o do xamã (Wandschneider 2009, 16) ou do mágico/ilusionista (Paulino e Azevedo 2019, 30) pela amplificação de sentidos ocultos em relação ao banal e ao comum.

Não pretendemos aqui definir o artista como um *performer* já que, embora tenha desempenhado algumas ações nesta perspetiva, Tropa não se reconhece dentro desta etiqueta. Neste sentido, afirma o autor: “[c]erto, às vezes faço coisas onde entro, só ou com outras pessoas [...]. Por exemplo, em algo onde vejo ser necessário seguir essa presença. Nesse aspecto, podemos chamar-lhe uma performance, mas acho que essa palavra é realmente bem usada no desporto [...]. Fora desse contexto, para mim, não faz grande sentido” (Lopes 2003, 12–13). Queremos desvendar como ele pensa as suas instalações seguindo linhas performativas, onde algumas componentes parecem relacionar-se com a imagem fotográfica. É o caso da instalação intitulada *A assembleia de Euclides*, de 2005<sup>382</sup> – esta peça faz parte de um conjunto de seis momentos do projeto homónimo, elaborado entre 2005 e 2008<sup>383</sup>, que reúne *O transe do ciclista*<sup>384</sup>, *Sim Não*<sup>385</sup>, a escultura em bronze *Gigante*, que foram realizados em 2006, *A marca do seio*, de 2006-2007<sup>386</sup>, e *A assembleia de Euclides – final*, de 2008<sup>387</sup>. Tropa (2019) explica que “*A assembleia de Euclides* é uma alegoria do fazer artístico, uma grande alegoria do fazer artístico com uns pozinhos de ironia”. A esta consideração, corroborada também pela literatura artística (Wandschneider 2009, 11; Nogueira 2012, 62), ressaltamos que as várias partes deste projeto demonstram uma ligação com a fotografia, através da qual se ativa esta alegoria. Neste sentido afirma o próprio artista

o procedimento fotográfico com esta dose de magia é uma espécie de representação do processo artístico, tal como ele era encarado a partir do romantismo, do artista que é um medium, a fazer o papel do feiticeiro. Por isso, estou atraído pelo processo mágico, que considero até como uma tentativa de retrato ligeiramente irónico e alegórico do processo criativo tal como ele é entendido hoje em dia no nosso mundo, e que tem as sementes no período romântico. (Tropa 2019)

---

<sup>382</sup> Esta peça foi apresentada no Torreão Nascente da Cordoaria Nacional, em Lisboa, no contexto da segunda Bienal *LisboaPhoto*, entre 19 de maio e 21 de agosto de 2015.

<sup>383</sup> Para uma bibliografia aprofundada sobre este projeto remetemos para os textos que acompanham as diferentes instalações: o ensaio de Nuno Faria no catálogo *LisboaPhoto 2005. A imagem cesura*, de 2005, o livro *Sim Não | Yes No*, de 2006, com texto de Manuel Castro Caldas e o catálogo *A assembleia de Euclides*, de 2009, com ensaio de Miguel Wandschneider.

<sup>384</sup> *O transe do ciclista* esteve patente na Galeria Quadrado Azul do Porto, entre 14 de janeiro e 25 de fevereiro de 2006.

<sup>385</sup> A performance coletiva *Sim Não* – com a participação de André Maranhã, António Bolota, Hugo Amorim, João Oliveira, Maria Vidal, Raquel Vidal, Rui Aleixo, Sérgio Dias, Tiago Trindade e Vanda Guerreiro – foi realizada na Fundação de Serralves, no Porto, de 9 a 12 de novembro de 2006.

<sup>386</sup> *A marca do seio* decorreu na Culturgest do Porto, entre 28 de outubro de 2006 e 20 de janeiro de 2007.

<sup>387</sup> Exposição patente na Galeria Quadrado Azul do Porto, entre 8 de novembro e 31 de dezembro de 2008.

De facto, a alusão à imagem técnica em referência a *A assembleia de Euclides* de 2005 é explicitada pelo artista quando refere que o ponto de partida de “aquele dispositivo é baseado numa fotografia *à la minute*, como se fosse um estúdio de um fotógrafo do princípio do século [XX]” (Nogueira 2012, 65). A referência aos processos fotográficos do século passado possibilita uma ligação da produção do artista a um aspeto já apresentado precedentemente, ou seja, à atenção para pormenores e detalhes que escapam a uma visão desatenta e desinteressada. Este aspeto é desenvolvido principalmente tendo em consideração a ideia de fotografia salientada por Tropa numa entrevista de 2006 com Óscar Faria: o artista fala do processo da imagem fotográfica, admitindo que “no fundo, todos [os fotógrafos] tentam fixar algo que, porventura, não se consegue apenas com uma só imagem; porque estas são imagens fugazes, fantasmagóricas, obscuras e, ainda por cima, não se sabe exactamente aquilo que captam, portanto são textuais. São para ser lidas” (Ó. Faria 2006a, 16).

Nesta instalação *A assembleia de Euclides* de 2005, a imagem fotográfica é parte integrante, sendo realizada durante a performance que aciona e resume todo o mecanismo da peça. A peça é dividida em duas partes: uma antecâmara, onde são colocadas duas esculturas<sup>388</sup>; e o núcleo central (Figura 81). Este último é composto por vários elementos, entre os quais, uma bicicleta, uma câmara fotográfica, um cavalete e uma tenda de revelação (Figura 82)<sup>389</sup>. O espetador presencia a instalação, ativada também pela performance do artista ou de um ator. Com efeito, como já reportámos, a performatividade do artista não é uma prerrogativa da sua prática, sendo que, como ele próprio evidencia em referência a *A assembleia de Euclides* apresentada em Madrid<sup>390</sup>, “[e]u não estive lá o tempo todo da exposição, e por isso alguém foi contratado para fazer aquela performance. (...) Não é preciso que seja o próprio autor. É mais importante que seja um ator que o autor” (Nogueira 2012, 64). Nesta instalação, o *performer* sobe e utiliza a bicicleta – vestido normalmente, mas também com alguns adereços (lança, máscara, escudo e espada) – mergulhando num “transe profundo”, num

---

<sup>388</sup> A duas esculturas, *Cabeça e Corpo*, de 2005, devem ser consideradas numa dinâmica de causa/efeito com o processo de “transe” acionado pela performance.

<sup>389</sup> Outros objetos estão presentes neste núcleo central: duas paredes em alvenaria que, pintadas de verde-esmeralda e azul-turquesa, representam, respetivamente, uma floresta e uma praia – exemplos de lugares arquétipos segundo o artista (Wandschneider 2009, 13) –; um vidro espelhado; uns troncos de pinheiro; e alguns elementos escultóricos.

<sup>390</sup> Tropa recria no Matadero de Madrid a instalação *A assembleia de Euclides* em conjunto com *A marca do seio* entre 18 de maio e 21 de agosto de 2007.



Figura 81. Francisco Tropa, *A assembleia de Euclides*, de 2005, vista da instalação com paredes em alvenaria, vidro espelhado, troncos de pinheiro, elementos escultóricos geométricos, bicicleta com apoios, câmara fotográfica 9 x 12, braço de metal, dimensões variáveis.



Figura 82. Francisco Tropa, *A assembleia de Euclides*, de 2005, vista da instalação, à esquerda o artista/*performer* a pedalar e à direita da “tenda” com placa de bronze fundido, tinas de cerâmica vidrada, réplicas de canas e paus em bronze pintado, flanela preta, máscara em bronze e corda de linho, dimensões variáveis.



universo para além da realidade visível. A fotografia é utilizada, portanto, como um evento extraordinário “porque, se pensarmos no seu processo, como era encarada ao princípio, nos seus próprios primórdios, era muito próxima do processo mágico [...]. Servi-me dela porque é um modo de encaixar perfeitamente como ideia e analogia do processo do transe” (Tropa 2019). Nesta ótica, em simultâneo à corrida, a câmara fotográfica tira imagens com um tempo de pose de onze minutos – correspondente à duração da *performance* – que, de seguida, são reveladas e colocadas no cavalete. O espaço de revelação é constituído pela tenda que, levemente afastada dos outros elementos, é uma estrutura recoberta por réplicas de canas e paus em bronze pintados a criar uma câmara escura. Pela precariedade e simplicidade da estrutura é evidente a referência à prática dos fotógrafos *à la minute*, que dispunham de laboratórios ambulantes de rápida e temporária constituição.

Tropa parece, assim, utilizar a câmara fotográfica para dar prova deste evento<sup>391</sup>, um posicionamento crítico que vê na imagem um valor testemunhal certificado pelo processo de revelação e impressão. A tal propósito comenta o curador Miguel Wandschneider (2009, 15): “[p]ara que as fotografias tenham eficácia como prova, para que não se levante a suspeita de serem manipuladas, é fundamental que o espetador possa testemunhar todo o processo (mágico) que vai do registo da imagem até à sua revelação”. Não é apenas o plano ontológico da imagem fotográfica que subjaz, mas antes um posicionamento relacionado com o testemunho, isto é, a imagem não é questionada pela sua função de representação. O artista não está interessado “no resultado, mas antes no processo” (Tropa 2019). Por isso, acompanha-se passo a passo o procedimento, desde o evento até a exposição das fotografias, para seguir a realidade que a imagem desvenda e atesta, revelando o invisível e o não dito. Por outras palavras, seguindo Mah (2016, 47), ao artista interessa “o valor testemunhal da imagem face a uma determinada situação espaçotemporal; interessa-lhe especialmente o seu potencial transfigurativo”. Tal posição torna-se perceptível ao considerar as imagens obtidas: são fotografias onde o espetador não encontra os detalhes do corpo. Elas referem-se a uma dimensão fantasmagórica (Wandschneider 2009, 15) do fotógrafo *à la minute* e ao “lado mágico” da fotografia. Possivelmente, determina-se uma certa dimensão “espírita” da

---

<sup>391</sup> Entre as numerosas imagens obtidas pela repetição da *performance*, Tropa escolheu algumas que, divididas em grupos, foram apresentadas na exposição *O transe do ciclista* de 2006.

imagem que remete para a prática fotográfica do final do século XIX<sup>392</sup>. Afinal, estas imagens devem ser tomadas pelo valor de revelação de um invisível criado pelo transe performativo, ainda que existam nas fotografias dois planos distintos: por um lado, o estado de “transe” manifesta-se pela pulverização gráfica do corpo do sujeito; por outro, este processo, que deveria corresponder à duração do pedalar, mantém-se numa esfera do impercetível, uma vez que observamos como as partes da bicicleta são perfeitamente distinguíveis.

O campo fotográfico retorna explicitamente em outro episódio deste conjunto: na instalação *A marca do seio* de 2006 (Figura 83). Trata-se, do ponto de vista material e conceptual, de um complexo sistema de referências e operações composto por elementos como painéis, tábuas de madeiras, pedestal, projetor, entre outros materiais. Na sua totalidade, a peça é ainda considerada como um aparato cénico, cuja ligação com o mecanismo fotográfico é imprescindível. A este respeito, Óscar Faria (2006b) explica que o conjunto desta instalação deve ser “entendido por analogia com a mecânica invisível do aparelho fotográfico, para uma acção em que perante os nossos olhos se desenrola o mistério do nascimento da imagem”. Com efeito, a performance consiste na entrada em cena de uma atriz, no papel da personagem de Vénus, que aciona o projetor com o filme *Gigante*, de 2006<sup>393</sup>, e se despe. Quando chega o negro da projeção, a atriz posiciona-se no pedestal. Ao começar outro filme, *Caracol*, de 2006<sup>394</sup>, uma lâmpada ilumina o modelo fazendo aparecer, através de um furo estenopeico na parede, a sua imagem invertida. O espetador, portanto, assiste à formação de uma imagem latente como fenómeno que remete para a imagem técnica. A inspiração desta obra vem de um desenho não datado do artista francês Théodore Chassériau, que, nas notas que acompanham os esboços, identifica as partes de corpos como os traços deixados pela erupção do Vesúvio na cidade romana de Pompeia em 79 d.C.. Fascinado

---

<sup>392</sup> A fotografia espiritista – ou seja, as imagens técnicas que supostamente representariam espíritos numa continuidade com o real – fascinava os seus praticantes, como aponta Medeiros (2010, 176), pelo “facto de a imagem possuir o estatuto de verdade incontestável, já que foi obtida por um processo *automático*, do qual, supostamente, estaria ausente qualquer marca de subjectividade”.

<sup>393</sup> Este filme em 16mm apresenta uma figura humana masculina – o artista – que compõe um corpo com ossos de bronze e lama. A ação, nas palavras de Tropa (citado em Wandschneider 2009, 122), é a seguinte: a personagem “vai construindo um montículo de lama e ossos” que “cede progressivamente o seu lugar à sombra”, enquanto a “figura, manuseando uma enxada, move-se com hesitações”.

<sup>394</sup> A peça retoma uma obra homónima elaborada por Tropa em 1996 e constituída por um caracol que, suspenso por um anzol, se apoia a uma folha de acetato transparente na qual é inscrita a seguinte frase em francês: “como título adiciono a este horizonte transparente uma linha de opacidade gráfica de outros movimentos de suspensão” [“en guise de titre j’ajoute à cet horizon transparent une ligne d’opacité graphique d’autres mouvements de suspension”].



Figura 83. Francisco Tropa, *A marca do seio*, de 2006, madeiras, tijolos, plataforma em bronze, pano preto, lente, rede, troncos de madeira, projetor de filme 16mm, fios e esculturas de dedos, dimensões variáveis.



Figura 84. Francisco Tropa, *A marca do seio*, de 2006, detalhe da projeção da performance.

também pela primordialidade ontológica da imagem, Tropa reconstrói o mecanismo ótico que permite a visualização da Vénus e do seu seio (Figura 84).

Desta forma, o artista constrói um discurso sobre o traço *indexical* fotográfico que não é prerrogativa desta operação, mas que retorna em outras peças. Entre estas encontramos uma operação menos conhecida e intitulada *Chaminé*, de 1994. Esta obra resulta de uma ação prévia: o artista posiciona uma placa de cor branca na lareira que regista as marcas deixadas pela ação do fogo e do fumo. Outra operação *Sem título* de 2008, insere-se na exposição *Tesouros Submersos do Antigo Egipto*, onde os traços são deixados sob um pano preto com areia a marcar os volumes de quatro cubos calcários que o artista deslocou ao longo de uma *performance*. Mas se estas obras testemunham uma indexicalidade como traço deixado por um sujeito ausente, em *Marca do seio*, a imagem forma-se em tempo real e o espetador só pode ter a experiência dela ao assistir à *performance* da atriz.

Numa forma parecida, voltando à exposição *Scenario*, revela-se que a presença dos objetos e das suas projeções pressupõem também uma indiscutível dimensão fotográfica no nascimento “mágico” da mesma imagem. A possibilidade de o espetador poder assistir ao elemento e, em simultâneo, à formação da sua imagem remete explicitamente para o campo do fotográfico (Mah 2011, 12–13). Porém, não é apenas esta posição que o espetador experiencia, sendo que Tropa desvenda uma reflexão sobre o tempo, como vinha a elaborar desde as primeiras peças. No ambiente do Fondaco Marcello, entra-se em contacto com uma elasticização temporal, causada pelas diversas durações dos movimentos/imobilidades dos objetos.

De facto, é esta dialética temporal que diferencia as lanternas de Tropa do trabalho de Ted Victoria, sendo que este último elegia as suas composições com projeções numa perspetiva narrativa, sobretudo nos trabalhos realizados a partir dos anos oitenta. Pelo contrário, nas operações do artista português, a falta de uma linearidade diegética condiciona as peças e a exposição *Scenário* em direção a uma dimensão a-cronológica e irregular. As lanternas, até pela singularidade de cada mecanismo, no entendimento de Tropa, “pressupunham sempre a tentativa de dar a ver formas diferentes da medida do tempo” (Tropa e Maranhã 2014, 49). Apesar de a areia correr e a água subir, mantêm-se pormenores que acentuam a irregularidade e a falta de linearidade. Por exemplo, a imagem da ampulheta não é completa, isto é, não são projetados os limites do instrumento deixando entrever uma incompletude quer do

objeto quer da sua função. Embora haja uma submissão do tempo à normativa que caracteriza o dispositivo, o espectador desconfia da duração medida – pelo menos até a ampulheta não ser rodada. Podemos dizer o mesmo para as gotas de água: cada partícula alimenta uma temporalidade diferente, uma vez que o seu escorregar é friccionado por vários materiais – fio, tacinha de vidro, garrafa – que permitem o isolamento e o afrouxamento da caída das gotas. Desta forma, a medida temporal é subvertida, não existindo uma standardização oficial e explícita. As projeções das lanternas de Tropa intervêm também a evidenciar a arbitrariedade das medidas e a revelá-la uma construção cultural<sup>395</sup>.

A conjunção das várias durações possibilita um isolamento espaçotemporal corroborado pela natureza dos mesmos dispositivos. Estes últimos, pela visibilidade dos mecanismos através das aberturas superiores das caixas e, mais recentemente, pelas transparências dos invólucros das últimas lanternas, pressupõem um constante desvio da nossa atenção do aparelho para a imagem e para o objeto e vice-versa, como aponta o próprio Tropa: “[h]á portanto qualquer coisa que se revela através da imagem, que depois remete para o aparelho em si e algo que se pode revelar no aparelho e que remete de novo para a imagem, consecutivamente num movimento também ele circular entre imagem e dispositivo” (Tropa e Maranhã 2014, 50). O artista institui uma suspensão da linearidade cronológica, criando uma multiplicação temporal pela imagem, pelos dispositivos, pelos objetos e pela combinação destes elementos. Não é meramente a representação, o se tornar imagem dos elementos que interessa, pois, diz Tropa (2019), “[n]ão há aqui uma imagem, neste caso aquilo que é mais importante é que a fotografia está ausente”. A ausência refere-se à falta de um suporte transparente onde a imagem é fixada, como por exemplo, no caso dos diapositivos; a fotografia é substituída pelo fotográfico, como processo de apresentação dos objetos em conjunto com as suas imagens.

Este entrelaçar dos objetos/imagens e do tempo resulta explícito na peça *Pharmacie*. Nela, as engrenagens do relógio, a gota, a areia e a ágata formam uma imagem que é a soma destas durações, onde as combinações parecem aleatórias e

---

<sup>395</sup> A tal propósito podemos encontrar uma aproximação à prática duchampeana como, por exemplo, na obra *Three Standard Stoppages*, de 1913-1914, realizada deixando cair três fios do comprimento de um metro. As linhas curvas e sinuosas destes três elementos foram sucessivamente fixadas e transpostas em três pedaços de madeira. Como sublinha Diack (2020, 68, TA), esta operação revela que a medida do metro é “culturalmente construída e flexível”.

dessincronizadas<sup>396</sup>. Sendo que se constitui uma reflexão sobre o tempo: “o tempo como ritmo, que é isso que me interessa mais; o tempo como segmento, da ampulheta; e o tempo circular do relógio mecânico” (Tropa 2019). A estes movimentos temporais, adiciona-se também outra dimensão sugerida através da ágata: ora pela sua duração geológica de temporalidade dilatada ora também porque esta rocha “serve como mediador e faz uma projeção de uma abertura numa rocha, tal como a figura da alegoria da caverna, faz de intermediário entre as três medidas do tempo” (Tropa 2019). Neste sentido, o espetador entra neste enredo de temporalidades do universo engendrado pelo artista, podendo deambular, parar, aproximar-se ou afastar-se na construção de uma experiência individual.

Como nas lanternas, o aspeto temporal presenciado pelo espetador retorna também em *A assembleia de Euclides* (2005-2008). Neste caso, parece não se tratar da constituição simultânea de múltiplas temporalidades. Porém, é o artista a dar a chave de leitura para compreendermos a tipologia de temporalidade que está em jogo neste projeto: um hexaedro regular, se consideramos as seis partes de *A assembleia de Euclides*, “[i]sto tudo se se fechar faz um cubo” (Nogueira 2012, 66). Existe uma marcada alusão ao pensamento do autor grego Euclides, reforçada pela sua inclusão no título. Mas o que a ideia do cubo comprova é a possibilidade de repensar estas várias operações, como um único momento temporal, com uma duração supostamente de onze minutos<sup>397</sup>, numa fusão de elementos de causa e efeito e culturalmente distintos. Este tempo não é novamente linear, é a-cronológico e sincrónico. O espetador pode experienciá-lo pela sequência das exposições, mas tornar-se-ia completo só na copresença de todos os acontecimentos. Desta forma, o artista dobra e subtrai a sua obra à narrativa temporal. E o espetador entra neste tempo outro, criado pelo artista, onde é subvertida qualquer concatenação de um antes e de um depois, onde todas as temporalidades convergem na mesma esfera (Mah 2016, 14).

---

<sup>396</sup> A sensação de casualidade na alteração das projeções e das intensidades luminosas é construída e programada pelo artista. De facto, a partir das lanternas de *Cinema*, Tropa utiliza programas informáticos como o *dmx – Digital MultipleX* –, para criar o que ele chama “teatro de imagens” através de *dimmers* (Tropa 2019).

<sup>397</sup> Nesta perspetiva, afirma Tropa que os seis momentos são na verdade um único momento: “[p]assa-se tudo ao mesmo tempo. É uma coisa que está dentro de outra. Tudo se está a passar ao mesmo tempo... A pose do ciclista...a imagem que está a ser captada tem onze minutos de pose, quando na Marca do Seio um filme dura onze minutos e o outro onze minutos. Tudo se passa ao mesmo tempo e em dimensões diferentes” (Nogueira 2012, 64).

A performatividade das obras, do artista e dos espetadores parecem, então, partilhar no seu conjunto uma correspondência com o fotográfico. Com efeito, os elementos naturais e culturais são isolados do contexto espaçotemporal e apresentados de uma forma repetida, mas sempre nova, nunca numa configuração estabelecida, embora estes processos sejam criados com uma base em aparelhos de conotação fotográfica que permitem ao espetador confrontar o real com a apresentação simultânea da sua própria imagem. Ao movimento inexorável do tempo, Tropa associa uma estrutura que permite ao espetador considerar, através da sua experiência, temporalidades misturadas de manifestações e durações, na subversão do tempo progressivo e linear.

### 5.3 João Maria Gusmão e Pedro Paiva. Para além do real e da ficção: o analógico e o obsoleto da imagem técnica

“O processo de nos conhecermos até começarmos a trabalhar foi súbito, muito rápido, porque encontrámos logo à partida uma série de cruzamentos e de interesses, principalmente literários, que proporcionaram o desenvolvimento das primeiras experiências” (Vieira Jürgens 2005, 94). Com estas palavras, proferidas numa entrevista realizada por Sandra Vieira Jürgens, o artista Pedro Paiva sublinha as motivações que levaram à colaboração com João Maria Gusmão. Nesta declaração podemos, assim, identificar um *fil rouge* que recorre em toda a produção da dupla: uma constante busca filosófico-literária, numa linha de pensamento que os próprios artistas ligam à sua prática de “ficções filosófico-poéticas” (Fundação EDP 2017). Tal característica integra a obra dos dois artistas desde os seus exórdios, ou seja, a partir do encontro em 2000, no terceiro ano do curso de Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Contudo, este interesse partilhado não é o único fundamento da sua obra, pois a dinâmica teórico-filosófica acompanha e entrelaça outra componente da prática da dupla: a utilização de *media* analógicos de imagem técnica. Na produção destes artistas ressalta, com efeito, o emprego regular de filmes de 16mm, organizados em instalações juntamente com outros elementos de ordem escultórica e pictórica<sup>398</sup>.

No enquadramento geral deste caso de estudo, notamos que a cultura literária na base do processo metodológico de Gusmão e Paiva abraça múltiplas perspetivas, ora em relação às peças individuais ora no que respeita às exposições. Em particular, no que concerne a este último grupo, podemos citar algumas exposições como *Eflúvio Magnético*, de 2004-2006<sup>399</sup>, e *Experiências e observações em diferentes tipos de ar de*

---

<sup>398</sup> Embora os desenhos e as esculturas recorram em vários momentos da produção dos artistas, não serão considerados nesta investigação dado o fim dos objetivos do presente trabalho.

<sup>399</sup> Trata-se de três exposições individuais da dupla. A primeira, intitulada *Eflúvio magnético: o nome do fenómeno*, decorreu na Galeria Zé dos Bois, em Lisboa, entre 20 de março e 17 de abril de 2004. A segunda, *Eflúvio magnético (2ª parte)*, esteve patente no mesmo espaço expositivo, entre 23 de fevereiro e 29 de abril de 2006. E, no mesmo ano, apresentam a terceira exposição intitulada *Eflúvio magnético (síntese)*, no Teatro Municipal da Guarda, de 10 de junho a 23 de julho.



2009<sup>400</sup>. Ambas apontam explicitamente para uma ligação com a esfera da literatura romaneada ou (pseudo)científica: a primeira refere-se ao fenómeno da tempestade de neve negra no mar, retirada do romance *O homem que ri*, de 1869, de Victor Hugo; a segunda tem como ponto de partida o tratado homónimo de 1772, de Joseph Priestley, acerca da natureza do oxigénio e de outros gases. Se, contudo, devêssemos criar uma listagem dos diferentes autores citados pela dupla, esta seria vasta e em contínua atualização<sup>401</sup>. No grande volume de referências do aprofundamento teórico de Gusmão e Paiva, um autor revela-se bastante importante: Alfred Jarry. Sem detalhar demasiado a relação criada pela dupla com a produção deste escritor, ressaltamos que o principal nexó lógico se delineia no âmbito da patafísica. Este conceito, elaborado no romance *Gestos e opiniões do doutor Faustroll, patafísico*, de 1911, indica uma atividade científica que procura “soluções imaginárias”, através da análise de fenómenos particulares e exceções. Significa isto que o campo científico proposto não deve ser entendido pela análise de eventos ou acontecimentos em busca de uma verdade absoluta, mas antes pela exibição de fenómenos sempre relativos e mutáveis. Este campo revela, portanto, “um mundo feito de singularidades que não são redutíveis a uma consciência mas que remetem [...] para o ser do fenómeno enquanto o mostrar-se nas suas variações singulares” (Lapa 2005, 10). Tal característica é desenvolvida nas obras de Gusmão e Paiva, uma vez que as peças apresentam acontecimentos misteriosos e inusitados, apontando para a possibilidade de os repensar por si próprios e em relação ao mundo<sup>402</sup>.

---

<sup>400</sup> Esta exposição foi apresentada no pavilhão português, patente no Fondaco dell’Arte, no contexto da quinquagésima terceira Bienal de Veneza, intitulada *Fazer mundos*, entre 7 de junho e 22 de novembro de 2009.

<sup>401</sup> Em referência a este aspeto, os autores sublinham a contínua procura literária e filosófica, pois, como reconhecem, “[s]empre «coleccionámos» fragmentos de outros autores para desenvolvermos ideias ou trabalharmos conceitos”; a constante investigação permite-lhes “recuar a um espaço anterior ao atelier e retomar essa tarefa de descoberta que sabemos que é das poucas coisas que motiva a nossa obra” (Amado 2006, 22).

<sup>402</sup> Visão que remete também para outro campo elaborado pela dupla: a Abissologia, que deu origem à exposição *Abissologia. Para uma ciência transitória do indiscernível*, na Galeria do Torreão Nascente da Cordoaria Nacional, em Lisboa, entre 7 de fevereiro e 13 de abril de 2008. Este termo é tomado de empréstimo do autor René Daumal, que, no seu livro *La Grande Beuverie*, de 1938, cria o neologismo para indicar a “ciência ficcional que estuda o abismo”. Para os artistas, o termo refere-se à “ciência transitória do indiscernível” considerando as percepções de fenómenos de manifestação invisível – no sentido de que nunca foram vistos – ou alterada, como o estado do *transe* ou os oníricos. Ainda neste âmbito foi constituída a Sociedade Internacional de Abissologia, uma plataforma para a produção, edição e promoção da investigação de ordem abissológica.

Citar a perspectiva da patafísica permite ressaltar o caminho que estes artistas criam através da imagem técnica. O espectador não está perante operações que interrogam eventos paranormais ou fantásticos de uma perspectiva analítica e/ou crítica, na tentativa de desvendar uma verdade incontestável, mas antes, as imagens são um pretexto para investigar o mundo, a sua existência e a nossa relação com ele. Escreve Natxo Checa sobre o trabalho da dupla: “toda a obra deles pode ser vista como uma enorme investigação sobre a própria existência do mundo” (Natxo, Marchand, e Freixo 2018, 169, TA). Isto não quer dizer que a base seja apenas existencialista ou epistémica, mas sobretudo que a imagem técnica é um *medium*, ou seja, a mediação do suporte implica a transposição do real para outro mundo. Salienta-se que, para estes artistas, os filmes tal como as fotografias e as *camerae obscurae*, parecem desvendar-se num cruzamento entre uma dimensão surrealista e a “teoria dos mundos possíveis”. O adjetivo surrealista é empregado para além do seu valor histórico – relativo ao grupo vanguardista francês Surrealismo da primeira metade do século XX –, já que não estamos perante um *revival* ou uma re-apropriação estilística. As peças são surrealistas em sentido mais abrangente, pois criam “um duplicado do mundo, de uma realidade em segundo grau, mais limitada mas mais dramática do que aquela que a nossa visão natural permite perceber” (Sontag 1986, 54). Em vista disso, a imagem técnica foto e cinematográfica entretém uma relação ambivalente com o mundo, uma vez que, como afirma Susan Sontag (1986, 69), explora “simultaneamente o prestígio da arte e a magia do real. São nuvens de fantasia e pastilhas de informação”. No entanto, o conceito de “teoria dos mundos possíveis” permite repensar o universo destas imagens com as suas próprias lógicas, coerências e regras. Pela introdução do digital, segundo Philippe Dubois, verificou-se a ultrapassagem do “isto foi” fotográfico, como atestação do nosso real, para a construção de “um mundo à parte, aceitável ou recusável, sem critério de fixação e que existe pela sua própria demonstração, presentificada e presente, sem ser necessariamente o traço de um mundo reconhecido, contingente e anterior” (Dubois 2016, 162)<sup>403</sup>. Eis que a fotografia e o cinema revelam a sua dimensão de universo de ficção, para além de mero universo de referências.

No cruzamento destas duas vertentes, parece ser possível repensar as peças de imagens técnicas elaboradas por Gusmão e Paiva. Como aponta Celso Martins (2008,

---

<sup>403</sup> [“a world apart, as acceptable as refutable, without criteria of fixity and which exists in its very manifestation, present and presented, without being necessarily the trace of an attested, contingent, and anterior world”.]

36), as obras da dupla têm “a capacidade de convocar o espectador para um mundo com regras próprias, onde conceitos, objectos e imagens são manipulados de uma forma idiossincrática e esotérica”. O plano imagético ativado por estes artistas não questiona a maior ou menor veridicidade da imagem, mas antes parte do seu pressuposto ficcional, como um outro mundo, para abrir à potência embrionária da transficcionalidade. Com este termo entendemos uma dimensão que revela fenómenos inteligíveis ou, dito por outras palavras, não é a mera atestação do real que recorre pelas imagens técnicas, mas uma abertura às leituras que estas mesmas imagens possibilitam em relação ao mundo (re)apresentado. Nesta perspetiva, é sintomático que a dupla utilize *media* analógicos para refutar as crenças convencionais sobre a utilização e o significado propostos para estes aparelhos, numa abordagem que também questiona a percepção do espetador em relação à imagem.

### 5.3.1 Desmontar a percepção (através) dos *media*

João Maria Gusmão e Pedro Paiva começaram a trabalhar em conjunto no começo deste século, realizando obras a quatro mãos ainda durante a faculdade. Entre elas, a primeira peça destes autores possui uma natureza meramente académica, tendo sido apresentada para avaliação de uma cadeira de pintura do curso de estudo superior e definida pelos próprios artistas como um “fracasso” (Vieira Jürgens 2005, 94). Numa conversa em junho de 2020<sup>404</sup>, ao lembrar este primeiro momento, Gusmão sublinhou a sua insatisfação com o ensino universitário, que apontou ser ainda fechado, conservador e pouco incentivante<sup>405</sup>. Desta forma, o estímulo principal para ambos estes jovens artistas foi o de prosseguir no trabalho em conjunto. Embora continuassem a

---

<sup>404</sup> Ao longo da investigação foram realizadas três conversas com João Maria Gusmão no estúdio da dupla, em Lisboa: uma primeira no dia 8 de outubro e uma segunda no dia 18 de novembro, ambas em 2019, e uma terceira no dia 4 de junho de 2020. Para tornar o texto principal mais fluido, optámos por distinguir as citações de cada conversa reportando apenas o mês e o ano da realização.

<sup>405</sup> A deceção de Gusmão e Paiva pelo ensino artístico universitário é partilhada também por outros artistas portugueses da mesma geração que realizam trabalhos com a imagem em movimento a partir dos anos noventa, declarando-se “insatisfeitos com as escolas de artes, demasiado paradas no tempo” (Guarda 2008b, 43).

desenvolver percursos individuais<sup>406</sup> nos primeiros anos de atividade, Gusmão e Paiva expuseram publicamente a primeira peça assinalada como dupla, na exposição coletiva *InMemory – Oscilações no pictórico*, de 2001<sup>407</sup>, comissariada apenas por Pedro Paiva. Relativamente à peça da dupla, *S/título*, constatámos que era uma instalação composta por três elementos interligados: uma antena parabólica onde era projetada uma luz vermelha, uma emissão sonora (Figura 85) e um televisor com um vídeo que apresentava os movimentos sinuosos de uma chama azul (Figura 86). No seu conjunto, estes três diferentes momentos, como sublinha Catarina Campino, dialogam sob o signo da triplicidade do espaço: o do som eletrónico e da obscuridade da sala, o do objeto escultórico e o da imagem do vídeo (Gusmão, Paiva, e Campino 2002, 4). Embora não seja explicitamente ligada à pesquisa sobre as imagens técnicas analógicas típicas da produção subsequente da dupla, é possível ressaltar algumas características embrionárias: em primeiro lugar, a configuração de um espaço desestabilizador pela copresença de vários elementos luminosos; de seguida, uma desestruturação da perceção pelos múltiplos planos imagéticos; e, ainda, uma dinâmica dialética entre objetos e imagem, uma vez que os elementos que compõem a instalação interligam a materialidade com a virtualidade.

A esta primeira experiência sucede-se um projeto de maior alcance: um ciclo de três exposições intitulado *DeParamnésia*, desenvolvido durante o ano de 2002. Este evento, comissariado por ambos os artistas, é o resultado de uma ocupação de nove meses do palácio das Tercenas do Marquês, em Lisboa<sup>408</sup>. A ação ocupacional permitiu a Gusmão e Paiva transformar o espaço do prédio numa zona experimental partilhada,

---

<sup>406</sup> A título exemplificativo, citamos de seguida algumas exposições e atividades individuais dos dois artistas. João Maria Gusmão participou no *III Festival de Gravura*, no Museu de Évora, entre 21 de julho e 31 de agosto de 2001, e realizou uma exposição individual intitulada *Fiasco: João Maria Gusmão* na Ara Galeria de Arte, em Lisboa, de 8 de maio a 16 de junho de 2004. Pedro Paiva participou na exposição coletiva *To play and the Monkey Business* – no espaço do projeto programático *Artemosferas* (2000-2003) – que decorreu no Espaço Artes Múltiplas - Intervenção Artística e Cultural no Porto, de 9 de março a 12 de abril de 2002.

<sup>407</sup> Esta exposição esteve patente na Galeria Zé dos Bois, em Lisboa, em outubro de 2001.

<sup>408</sup> Esta tipologia de projeto expositivo e ocupacional tem um antecedente nesse mesmo palácio das Tercenas do Marquês. Este prédio, cedido em usufruto pela Câmara Municipal de Lisboa à Galeria Zé dos Bois, foi o cenário de outra intervenção que decorreu em 2001, intitulada *Tercenas. Ocupação evolutiva das Tercenas do Marquês*. O projeto foi elaborado pelos artistas francófonos Mattia Denisse, Laurent Faulon, Delphin Reist e Sébastien Perrod, em colaboração com Francisca Bagulho, então membro da equipa da Galeria Zé dos Bois. A ocupação, também com a duração de nove meses, transformou o espaço em residência artística, laboratório experimental e espaço expositivo, realizando-se ainda *workshops*, concertos, performances e projeções cinematográficas (Bagulho 2001).

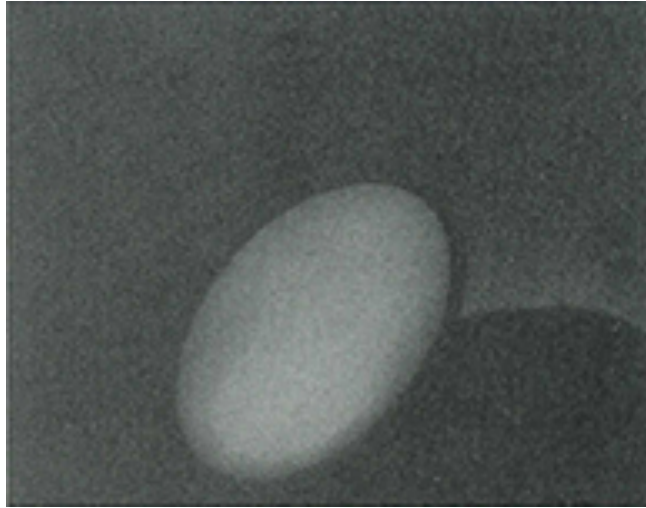


Figura 85. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *S/ título*, de 2001, detalhe da instalação com antena parabólica, projetor de luz com filtro vermelho e emissão sonora.

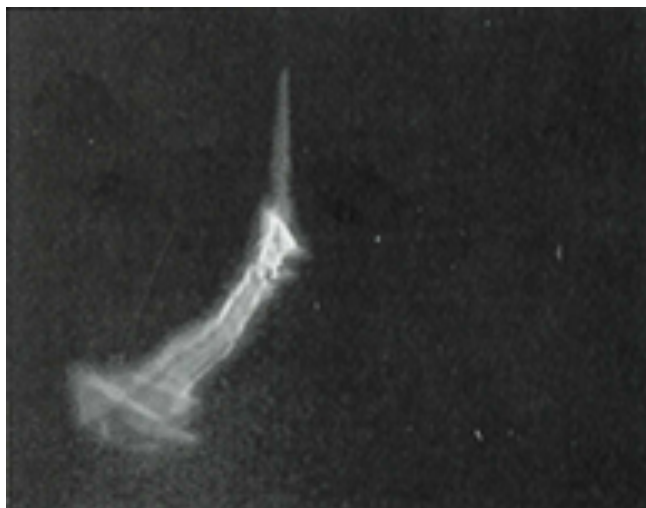


Figura 86. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *S/ título*, de 2001, fotogramas do vídeo a cores, sem som, 2 minutos e 30 segundo.

fomentando não só o diálogo entre artistas e a produção de trabalhos, como também breves momentos expositivos abertos ao público<sup>409</sup>. Acrescentamos que o título daquele ciclo, em sintonia com outros projetos da dupla já referidos, remete para uma esfera que cruza ciência e literatura, sendo que, neste caso específico, é adotado um termo técnico médico. De facto, paramnésia – vulgarmente conhecida como *déjà vu* – designa um transtorno mnemónico de alterações de lembranças: a impressão de experiência já vivida provocada ao entrar em contacto com determinados indivíduos, objetos ou lugares. Partindo deste conceito, Gusmão e Paiva não pretendiam refletir e produzir obras que documentassem distúrbios da memória ou que fossem criadas por sujeitos que sofrem destas alterações. Pelo contrário, as peças dos vários artistas, que intervêm ao longo da ocupação do palácio<sup>410</sup>, apresentam-se como um “pôr-se além da memória” – retomando o significado etimológico do termo paramnésia. Salientam-se, desta forma, questões relativas a uma “percepção diferida”, como afirma o próprio Gusmão: “estávamos a trabalhar numa extra-percepção, qualquer coisa que figurava como falha e que pretendíamos relacionar a um sentido existencial de descoberta da própria percepção, neste caso o visível” (Vieira Jürgens 2005, 95). Ao desenvolver estas linhas investigativas, as obras da dupla interpelam, em particular, uma dimensão instalativa que envolve o espaço e a percepção do espetador, propondo “um curto circuito indiscernível entre o actual da percepção e o virtual como revelação ontológica do tempo” (Gusmão, Paiva, e Campino 2002, 7).

Nesta ótica, Checa (2009, XVI) afirma que as diversas obras apresentadas em *DeParamnésia* “dedicavam-se a efeitos que produziam uma certa disrupção cognitiva”, através de vários *media* e processos “como a holografia, a câmara-escura, a teatralidade de cenários incongruentes, o desaparecimento supressivo de objetos, a reflexão da imagem, a visão estereoscópica, ou mesmo a simples dobra de uma chama suspensa num candelabro”. Precisamente este último elemento mencionado, é uma evidente referência à utilização da chama de gás em algumas operações da dupla. Numa destas obras, os artistas escavaram um candelabro de madeira, tornando-o oco e penduram-no

---

<sup>409</sup> As três exposições abertas ao público decorreram no ano de 2002 entre 6 e 27 de abril, 22 de junho e 6 de julho, 12 e 30 de outubro.

<sup>410</sup> Além da dupla, outros artistas atuaram nas diversas fases do projeto: em *DeParamnésia parte 1*, Philippe Meste e Marta Moreira; na *parte 2*, António Miguel Coelho e Alexandre Estrela; e na *parte 3*, João Seguro e João Tabarra. A participação e a colaboração destes artistas faziam parte dos objetivos do projeto, por forma que, como explica a dupla, permitisse, “por um lado, adotar um processo experimental e, por outro, trabalharmos com artistas que, para nós, constituíam uma referência. (...) Foi, sem dúvida, um intenso processo de troca de experiências” (Amado 2006, 19).

no teto. Um cano de gás que passava por dentro do candeeiro permitia que de uma das velas, fixada nos casquilhos das lâmpadas, irrompesse uma chama. O ar perto desta chama era sorvido pelo tubo de um aspirador colocado na sala ao lado, oculto pelo ambiente escuro, pelo que o único elemento a iluminar a sala era a chama, torta e vibrante. A peça proporciona, assim, um questionamento das leis físicas e do conhecimento pragmático, desorientando e desestabilizando as crenças do espetador.

No mesmo ano de 2002, a dupla realizou também a sua primeira exposição individual<sup>411</sup>. Intitulada *Air Liquide*, era constituída por um conjunto de cinco fotografias, dois vídeos e uma escultura<sup>412</sup>. A partir desta exposição os artistas manifestam uma predileção pelos *media* técnicos, sem desistir de uma construção de matriz instalativa e envolvente. Contudo, ainda que o espetador não encontrasse obras de material analógico expostas no espaço da galeria, algumas das peças são o resultado da conversão digital, como no caso das fotografias que derivam de originais em diapositivos (Gusmão, Paiva, e Campino 2002, 25).

As obras apresentadas em *Air Liquide* demonstram uma continuação, no que concerne à “perceção diferida”, do ciclo expositivo *DeParamnésia*. Tomemos como exemplo a fotografia *S/título* (Figura 87). Não obstante à primeira vista reconhecermos nesta imagem a fachada de um prédio que se perfila num limpo céu azul ao anoitecer, existe uma sobreposição imagética: o efeito ótico do teto espelhado do interior do último andar desestrutura a clássica construção perspética e os seus pontos de fuga. A mobília e os objetos da sala são refletidos de forma invertida, abalando a representação do que estamos a ver: o interior invertido do andar revela-se ao observarmos o prédio na rua. Constrói-se um curto-circuito no qual o real é mediado pelo reflexo do espelho, tornando-se re-apresentação dentro de uma re-apresentação fotográfica. A lado desta imagem, o questionamento da perceção ótica cruza-se com uma dimensão temporal em algumas das outras fotografias, identificadas como “acontecimentos e avistamentos *DeParamnésia* entre Junho e Julho de 2002” (Gusmão, Paiva, e Campino 2002, 25). Nestas, o espetador observa pequenas deflagrações e explosões no contexto urbano (Figura 88). Estes microacontecimentos resultam da extrapolação de *stills* das imagens

---

<sup>411</sup> Esteve patente na Galeria de Arte Ara, em Lisboa, de 7 de agosto a 14 de setembro.

<sup>412</sup> Esta última corresponde a uma coluna eletrificada com uma baixa voltagem, reconhecida no catálogo como uma “armadilha”. Pela camuflagem com o ambiente arquitetónico da galeria, o espetador só ao acostar-se, podia perceber esta peça, uma vez que “[u]ma descarga eléctrica sobre o corpo do visitante será a forma de manifestação deste objecto enquanto obra artística, uma presença incorporal” (Gusmão, Paiva, e Campino 2002, 14).

em movimento criadas para *DeParamnésia*. Revelam-se como imagens fixas que interferem com os eventos temporais, descontextualizando-os e isolando-os de uma certa narrativa imposta pelas mesmas imagens em movimento.

A este respeito, é reportada no catálogo da exposição uma reflexão sobre o significado do instante na imagem fotográfica, reelaborando-o e desviando-o “para além do tempo normal da imagem. Este instante (fotográfico) tenta descrever mais do que a situação/escultura” (Gusmão, Paiva, e Campino 2002, 31). Aponta-se, assim, para uma dinâmica que ultrapassa a simples consideração cognitiva e epistêmica, para abrir ao debate na imagem “tanto do falso/forjado como do ambíguo: pois só a partir desta desconstrução é que pensamos ser possível RE-VER sem esbarrar contra a acomodação própria das artes” (Gusmão, Paiva, e Campino 2002, 31). O sentido ambíguo das esferas de veracidade e falsidade das fotografias reside no paradoxo do seu tempo narrativo: a sequência de causa/efeito dos acontecimentos dissolve-se, deixando lugar a associações súbitas e inesperadas. Surge, desta forma, a questão da incomunicabilidade da imagem técnica, onde o esvaziamento do significado é recomposto pelos valores implícitos do discurso dos artistas.

De forma parecida, as duas obras em vídeo da exposição parecem tratar explicitamente da incomunicabilidade da imagem, propondo-a através de temporalidades diferidas. Numa destas peças (Figura 89), um jogo de espelhos, ao refletir a luz, permite questionar a impressão retínica e o processo de diferimento a esta relacionado – remetendo ainda para um plano físico mais abrangente: o dos raios luminosos emitidos por corpos estelares (Gusmão, Paiva, e Campino 2002, 12). Outro vídeo dos artistas caracteriza-se por uma estrutura levemente mais complexa, uma vez que à esfera das imagens se adiciona a incomunicabilidade linguística (Figura 90). Duas personagens tentam interagir apesar das dificuldades de compreensão devidas à diferença de idioma – uma personagem inglesa a falar francês e uma lusófona. Às imagens estão associadas legendas em francês que tendem, hipoteticamente, a simplificar a sequência apenas ao espetador. Em seguida, na segunda parte do mesmo vídeo, ambos os atores falam em francês – o português é dobrado em *out of sync* – e as mesmas legendas estão barradas. A situação linguística de incomunicabilidade, na qual cada personagem declara não compreender o idioma do outro, revela momentos de





Figura 87. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *S/ título*, de 2002, impressão digital a partir de diapositivo, 125 x 200 cm.



Figura 88. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *S/ título*, de 2002, algumas impressões digitais a partir de diapositivos, 50 x 40 cm.

*nonsense* e paródia, sobretudo quando, pela edição das imagens, se percebe que as duas personagens falam a mesma língua sem se entenderem.

Entre as primeiras experiências de Gusmão e Paiva, mencionámos ainda um ciclo de três exposições pela importância quer do projeto quer de algumas peças individuais que o compõem, o já citado *Eflúvio Magnético*, de 2004-2006. Pese embora a relevância para um enquadramento semântico das peças e da exposição, como foi sublinhado nas notas introdutórias a este caso de estudo, o título sugere uma abertura para além da esfera do visível e do dizível, possibilitando a configuração de novos laços que se referem à tecnologia utilizada pela dupla. Todavia, estas três exposições são um ponto-chave no percurso artístico de Gusmão e Paiva por dois motivos principais: antes de tudo, porque este ciclo é o primeiro a ser acompanhado por uma publicação homónima – no caso específico, em formato de revista pontual. Às poucas informações sobre as experiências prévias<sup>413</sup>, juntam-se as publicações elaboradas paulatinamente pelos artistas, a partir de 2004. Contudo, estas não devem ser entendidas como catálogos, dado que os ensaios são redigidos a quatro mãos como aprofundamentos filosóficos e teóricos, complementares à produção artística e intercalados por textos científicos e literários de outros autores<sup>414</sup>. Os artistas consideram a sua própria escrita, por um lado, como um *medium* complementar das obras que realizam e, por outro, como uma peça com uma independência estética e crítica próprias. Em conversa, em outubro de 2019, Gusmão confirma este ponto de vista ao afirmar que eles desenvolvem textos não necessária ou diretamente ligados com a criação propriamente artística, mas provocando um “intervalo” reflexivo entre o que é produzido a nível discursivo e as obras em si. O segundo aspeto importante deste ciclo concerne à tecnologia utilizada: Gusmão e Paiva elaboram e apresentam o seu discurso estético através da tecnologia analógica, com particular enfoque na película de 16mm.

---

<sup>413</sup> Dos projetos anteriores como *InMemory* e *DeParamnésia* existe limitada documentação escrita. No entanto, a exposição *Air Liquide* é acompanhada por um catálogo, que, contudo, não contém aprofundamentos filosóficos e teóricos, à exceção de um breve texto de autoria da dupla e intitulado “Contornos políticos” (Gusmão, Paiva, e Campino 2002, 26–27).

<sup>414</sup> De forma esquemática, reportamos aqui alguns autores presentes nas revistas *Eflúvio Magnético*. No primeiro número de 2005, à reflexão pormenorizada sobre o evento descrito por Victor Hugo, são associados excertos de Alfred Jarry (Gusmão e Paiva 2005). O segundo número da revista, publicada em 2006, inclui textos de Friedrich Nietzsche e Andrei Tarkovsky (Gusmão e Paiva 2006). A terceira publicação não foi, contudo, realizada, mas teria incluído, como os artistas admitem, “um excerto de *O Livro dos Danados* (1919), de Charles Fort, um autor secundário, [...] considerado precursor dos estudos do paranormal” (Amado 2006, 22).



Figura 89. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *S/ título*, de 2002, fotograma do vídeo a cores, sem som, cerca de 6 minutos.



Figura 90. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *S/ título*, de 2002, fotograma de um dos vídeos a cores, com som, 10 minutos por vídeo.



Figura 91. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *Paramagnetismo*, de 2004, fotograma do filme 16 mm a cores, sem som, 1 minuto e 43 segundos.

Entre as imagens em movimento expostas no ciclo *Eflúvio magnético*, destacamos aqui um exemplo que se enquadra na perspectiva sugerida pelos artistas, ou seja, seguindo as palavras dos próprios, de “fazer um documentário ficcional futurista” (Gusmão e Paiva 2005, 3). Se bem que o adjetivo futurista possa remeter para o movimento histórico de vanguarda italiano das décadas dez e vinte do século passado, é, na verdade, utilizado pelos artistas de uma forma diferente: o discurso dirige-se para as possibilidades relativas ao *medium*, aos aparelhos analógicos e obsoletos utilizados na (re)produção das peças. Nesta perspectiva, futurista alude aos potenciais caminhos quer das imagens experienciadas pelo espetador quer do próprio suporte tecnológico. Ademais, é o fenómeno ficcional que se torna o ponto de partida do ciclo de exposições: o evento da tempestade de neve negra no mar descrito no romance de Hugo serve para sondar, por um lado, um acontecimento natural único e, por outro, a incomunicabilidade e o (a)conhecimento deste mesmo evento<sup>415</sup>. Ultrapassando o interesse pelo episódio meteorológico natural em si, o discurso converge num entrelaçar de especulações ficcionais “que quando são avançadas estabelecem sempre uma interdição; primeiro epistemológica, depois uma existencial” (Vieira Jürgens 2005, 98). A tal propósito, entre as obras expostas encontramos o filme de 16mm intitulado *Paramagnetismo*, de 2004 (Figura 91). Nesta peça, o espetador assiste a um evento anómalo, e até inverosímil: durante uma ação de prospeção, um rãdomante passeia com um pêndulo; o instrumento oscila até se pôr em posição horizontal e, ao longe, uma árvore começa a tombar; por fim, o pêndulo recupera a sua posição vertical original. A associação dos movimentos implica uma troca de forças que cientificamente poderia ser considerada absurda, se não fosse porque o meio cinematográfico a regista e a apresenta. A construção imagética dos autores transporta, numa reflexão que envolve fenómenos naturais, a comunicabilidade deles e a incerteza humana em referência a aspetos particulares que resultam indizíveis e incognoscíveis.

Em 2005, a dupla realiza a primeira exposição pessoal intitulada *Intrusão: the Red Square* numa instituição museológica, no Museu do Chiado – Museu Nacional de

---

<sup>415</sup> Na introdução do primeiro número da revista, os autores especificam o fascínio por este momento literário: “se, por um lado, o *Eflúvio* enquanto tempestade especial se caracterizava por uma fusão real do vento com a vaga, impossibilitando consequentemente a descrição do acontecimento físico, por outro, uma segunda interdição implicava o desaparecimento da testemunha física do acontecimento” (Gusmão e Paiva 2005, 3).





Figura 92. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *O grande jogo*, de 2005, imagens dos 19 diapositivos a cores, projetor, dimensões variáveis.

Arte Contemporânea de Lisboa <sup>416</sup>. Neste evento estão reunidas obras produzidas expressamente para esta ocasião: quatro fotografias de grande formato, três filmes de 16mm e uma projeção de diapositivo. Dentre todas, queremos focar a nossa atenção sobre esta última peça, chamada *O grande jogo*, composta por um projetor e dezanove diapositivos a cores (Figura 92). As imagens desta obra desenvolvem uma diegética nem linear nem intuitiva, mas antes conceptual e, em certa medida, críptica e hermenêutica. Os vários diapositivos, como salienta o curador da exposição Pedro Lapa (2005, 15), demarcam “um movimento narrativo que envolve muitas singularidades no mesmo movimento temporal”. Neste sentido, a sequência demonstra-se com a constituição de um plano imagético que, através de acontecimentos pontuais que não pertencem a uma lógica universal e absoluta, permite ao espetador experienciar associações de significados escondidos ou despercebidos. É uma operação conceptual que retoma também as qualidades do jogo, entendido não como “casualidade nem finalidade”, mas que “afirma o devir e a sua vontade incondicionada” (Lapa 2005, 16). Dito por outras palavras, aos artistas não interessa refletir sobre uma sucessão temporal de causa e efeito dos acontecimentos, mas sobre hipotéticas e eventuais afinidades entre a acostagem de evento(s) e da sua apresentação em imagem.

Estas páginas apresentam uma leitura cronológica sobre as primeiras experiências artísticas da dupla até a exposição no Museu do Chiado, importante momento de reconhecimento e de visibilidade nacional da prática destes dois artistas – no entanto, a notoriedade internacional é consolidada a partir da já mencionada exposição *Experiências e observações em diferentes tipos de ar*, em Veneza, em 2009 (Jeremias 2019, 79). Na definição deste caminho, evidenciámos aspetos que acompanham as sucessivas operações da dupla, relativamente à experiência do espetador e da sua relação com a imagem técnica. Nas páginas seguintes não nos vamos centrar sobre as peças individuais, nem sequer sobre uma ordem cronológica, mas antes sobre a utilização e a reflexão da tecnologia analógica e obsoleta.

---

<sup>416</sup> Esta exposição decorreu entre 10 de março e 22 de maio de 2005.

### 5.3.2 Os *media* analógicos entre o obsoleto e as alterações

Embora, desde 2004, a dupla se foque na produção de imagens filmicas com *media* obsoletos, a utilização destes aparelhos analógicos difere de uma simples recuperação nostálgica – aos artistas, com efeito, não interessa uma época, um fenómeno e/ou um objeto perdido no decorrer do tempo ou posto de lado pela progressão científica e tecnológica. Nesta ótica, Gusmão e Paiva começaram a utilizar *media* analógicos quer de registo quer de projeção no período em que a película cinematográfica era já considerada duplamente ultrapassada. Por um lado, a imagem analógica tinha-se revelado obsoleta a partir da introdução da tecnologia eletrónica do vídeo nos anos sessenta. Por outro, assiste-se nos anos oitenta à comercialização de aparelhos que operam com a imagem em formato digital. Neste sentido, a escolha por parte da dupla parece inserir-se no momento do definitivo declínio da utilização da película devido à difusão abrangente do digital<sup>417</sup>.

Contudo, vários artistas, principalmente a nível internacional – entre os quais, por exemplo, Rosa Barba e Tacita Dean –, têm vindo, nas últimas décadas, a focar a atenção sobre *media* obsoletos, até ao ponto de Miguel Leal (2011) reconhecer um “verdadeiro método” de prática artística ligada quer à utilização destes aparelhos quer ao imaginário e ao “olhar sobre o mundo” a eles relacionado. Porém, a utilização da película 16mm por parte de Gusmão e Paiva subentende dois planos interligados. *In primis*, a utilização que os artistas fazem da tecnologia obsoleta inscreve-se numa atitude que pretende valorizar o potencial das imagens – caminho que recorre também na utilização específica do 16mm na esfera da experimentação artística<sup>418</sup>. Dito por outras palavras, as peças apresentam um “olhar sobre o mundo” de acordo com a tecnologia obsoleta, mas, em simultâneo, promovem uma reflexão sobre o que estamos

---

<sup>417</sup> O abandono da utilização de tecnologias analógicas é atestado pela cessação na produção deste material e pela dificuldade de encontrar operadores e laboratórios para o tratamento da película. Neste contexto, lembramos o caso emblemático de Dean que em 2011 publicou no jornal *The guardian*, um artigo intitulado “Save celluloid, for art’s sake”. A artista defende a importância do Soho Film Lab, último laboratório na Inglaterra dedicado ao desenvolvimento e revelação das películas, face ao seu iminente encerramento (Dean 2011).

<sup>418</sup> Ao longo do século XX, a historiografia tem reconhecido que o filme de 16mm era utilizado principalmente para a experimentação, bem como por amadores, enquanto o de 35mm era associado a uma dimensão mais profissional (Penley e Bergstrom 1985, 293). Contudo, esta generalização não tem em conta a diversidade no uso de filme de 16mm, especialmente a partir dos anos quarenta, “na medida em que governos, setor privado e distintas organizações patrocinaram a produção de filmes [de 16mm] para fins educativos, promocionais e persuasivos” [“as government, private industry, and assorted organizations sponsored the making of films for educational, promotional, and persuasive purposes”] (Eisloeffel 2013, 33).

a ver como espetadores e como o estamos a ver. A este plano junta-se, consequentemente, uma abordagem retrospectiva implícita, ou seja, desvendam-se caminhos próximos dos do cinema dos primórdios. Longe de se apresentar como uma possibilidade de reminiscência, o trabalho da dupla intervém na análise da função destes aparelhos em relação ao mundo, revelando também dinâmicas que subjazem nas imagens em movimento do século XIX. Neste sentido, João Pinharanda sugere a existência de uma particular tipologia de carga nostálgica nas obras de Gusmão e Paiva, já que estas “parecem pairar num tempo oitocentista [...] estabelecendo uma certa atmosfera de nostalgia. Porém, tal evidência não resulta tanto como sendo da ordem da nostalgia e do fetichismo [...], mas como uma encenação determinada por um discurso de humor e paródia” (Pinharanda 2005a, 74). Para este curador, como para outros críticos<sup>419</sup>, as peças destes artistas não se apoiam no significado etimológico da esfera nostálgica, como algo que se refere à “dor” e/ou à “tristeza” de um (não) “retornar”. Pelo contrário, Gusmão e Paiva desviam o conceito em favor de uma perspetiva ilusória e irónica na utilização de algumas componentes físicas do *medium*<sup>420</sup> e, em simultâneo, na dimensão visual das imagens. Além deste aspeto, o recurso a aparelhos ultrapassados, enquadra-se numa dimensão paródica, como algo que “vai para além” do que é apresentado: o retorno aos primórdios do cinema não tem o objetivo de ressuscitar determinadas imagens do passado, porém deve ser entendido como um pretexto para revelar características implícitas na esfera social e comunicativa do cinema. E este aspeto é corroborado pela produção mais recente, encontrando-se já nas primeiras peças da dupla (Lapa 2005; Lobo 2005; Ruivo 2005).

Neste discurso que constrói uma ligação com as primeiras experiências cinematográficas inscreve-se um entrelaçar entre aspetos formais e conceptuais. Desta

---

<sup>419</sup> A questão da ironia e do humor no trabalho da dupla é já proposta na análise de Pedro Lapa quando afirma que as obras destes artistas ativam um “jogo onde o próprio humor e o riso têm lugar como dimensão afirmativa de uma nova estética” (Lapa citado em Lobo 2005) Ou, ainda, numa entrevista com Miguel Amado (2006, 18), em que os próprios Gusmão e Paiva declaram que “o absurdo e o humor ocorrem como efeito de sentido e não como estratégia de estilo”.

<sup>420</sup> Embora na produção de Gusmão e Paiva a intervenção direta sobre a imagem seja geralmente mínima, a dupla exercita algumas manipulações através do aparelho utilizado. Desta forma, por exemplo, realizaram peças filmadas com uma *high speed camera*, ou seja, um aparelho que permite registar a uma velocidade de mais de mil fotogramas por segundo (Aspesi 2014, 6). Esta especificidade técnica permite-lhes, em alguns casos, esticar a duração e a velocidade das projeções. Mais um exemplo é o recente trabalho produzido com a *slit scan photography* – uma técnica semelhante à do *photo finish* desportivo, que prevê uma câmara na qual a película continua a decorrer a velocidade constante –, apresentado na Bienal de Coimbra, entre 2 de novembro e 29 de dezembro de 2019. Esta obra, inserida na instalação *Pato em Pequim*, de 2015-2019, mostra um carro mal-estacionado que, pelo específico aparelho utilizado, propõe uma imagem fragmentada e parcelada, remetendo a uma formalidade cubo/futurista.



forma, as obras de Gusmão e Paiva não se encaixam numa perspectiva estilística, já que as referências vão desde os irmãos Auguste e Louise Lumière a Georges Méliès, mas, também, a atores anglófonos como Charlie Chaplin, Buster Keaton ou Harold Lloyd. Embora sejam personagens bastante diferentes entre si, nas peças da dupla revelam-se vários processos e pensamentos que podem remeter ora para uns autores ora para outros. Com efeito, identificamos a correspondência com a tendência “Lumière drive” seja pela escolha de sujeitos quotidianos seja pelas soluções técnicas adotadas – o plano fixo da câmara, os aparelhos simples e a atenção próxima de uma certa cientificidade de movimento e tempo (Campany 2008a). No entanto, de uma perspectiva dissemelhante mas complementar, as películas da dupla podem ser aproximadas à atmosfera dos filmes de Méliès, ou seja, à produção de um cenário imagético que guarda mundos irreais e fantásticos. Esta segunda perspectiva imagética aproxima as dimensões transficcionais de Gusmão e Paiva a uma pulsão intrínseca da imagem cinematográfica, segundo Philippe-Alain Michaud (2016, 53, TA): ao afastar-se do documental, o filme torna-se ferramenta “demiúrgica não para observar a realidade, mas para recriá-la”<sup>421</sup>.

A articulação destes vários planos<sup>422</sup> obvia ao enquadramento numa determinada classificação cinematográfica da produção de Gusmão e Paiva. Os artistas, com efeito, misturam propósitos na construção de uma linguagem própria que exalta as potencialidades da imagem e do próprio *medium*. Esta dinâmica é condicionada também pelas características técnicas do filme: a materialidade física da película de 16mm vincula as imagens a uma duração reduzida, sendo que, pelas antigas máquinas de filmar Bolex usadas pela dupla, o comprimento standard do negativo é de poucos minutos<sup>423</sup> – evidenciando-se novamente a correspondência com os primórdios do cinema, quando os filmes tinham durações mínimas por questões materiais.

---

<sup>421</sup> A posição crítica de Michaud (2016, 53, TA) acentua, também, uma lógica de desenvolvimento autónomo do *medium* cinematográfico em função de um hibridismo com “o espírito das feiras de diversão e teatro popular”, que cineastas/prestidigitadores como Méliès, Leopoldo Fregoli e Walter Booth tentavam manter.

<sup>422</sup> Além das referências arqueológicas relativas aos primeiros cineastas, na produção de Gusmão e Paiva apontam-se outras linhas de investigação como a indicada pelo curador João Laia, que compara alguns filmes da dupla – os realizados em 2010 em Catania – com as obras dos anos vinte do artista sueco Viking Eggeling (Laia 2012).

<sup>423</sup> Entre as várias películas de Gusmão e Paiva, apenas a peça *Papagaio*, de 2014, realizada com filme de 35mm, tem uma duração mais longa, cerca de quarenta e três minutos, mas, tal como as outras peças, não tem som.

Através das limitações técnicas, os artistas entrelaçam predisposições pseudodocumentais<sup>424</sup> e atitudes mágicas, dando à luz microeventos ou microcosmos, que se subtraem a uma narração contínua. Neste enredo encontramos uma possível semelhança com a prática de ordem fotográfica: as pequenas durações dos filmes parecem expandir o tempo fotográfico, dilatar o instante apanhado. Se, efetivamente, as imagens fotográficas tinham um importante papel na diegética expositiva das primeiras exposições<sup>425</sup>, os filmes de Gusmão e Paiva parecem manter uma certa proximidade com a fotografia, nomeadamente porque a maioria das películas partem do real para se desconectarem e subverterem a veridicidade/ficcionalidade da imagem e dos eventos apresentados. Relembramos as palavras de Sontag (1986, 30) quando afirma que através das imagens fotográficas, “o mundo transforma-se num conjunto de partículas desconexas e independentes [...]. A câmara atomiza a realidade, torna-a manuseável e opaca. É a visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, e que confere a cada momento as características de um mistério”.

Todavia, reconhecemos que ao trabalhar com breves filmes em vez de com imagens fotográficas se proporciona uma dupla possibilidade discursiva. Em primeiro lugar, a projeção das películas permite recriar um ambiente onde o aparecimento e desaparecimento das imagens equacionam uma contínua renovação da construção expositiva. A este aspeto associa-se, ainda, uma disfunção espaçotemporal da imagem pela projeção *em loop* – efeito que resulta de uma intervenção material sobre o mecanismo do projetor. A tal propósito, sublinha Michaud (2016, 51), os filmes da dupla “projetados *em loop* – no silêncio – representam uma série de simples ações enquadradas por leis enigmáticas, tornando-se desta forma indecifráveis, enigmas circulares onde tempo e espaço lineares estão abolidos”<sup>426</sup>. Em segundo lugar, o *medium*

---

<sup>424</sup> Definimos os filmes da dupla como pseudodocumentais porque eles partem de uma perspetiva analítica de ordem antropológica como se encontra, por exemplo, nos trabalhos desenvolvidos durante as viagens na América do Sul e em África, em 2007, ou, mais recentemente, no arquipélago de São Tomé e Príncipe, em 2014. Contudo, em conversa, em novembro de 2019, Gusmão defendeu que não têm qualquer interesse antropológico ou documental: os artistas trabalham com esta tipologia de material apenas para refletir sobre o poder sugestivo e associativo das imagens, já que “as peças não se traduzem num discurso sobre o pós-colonialismo” (Gusmão 2016, 64, TA).

<sup>425</sup> Neste aspeto, Pedro Paiva reporta a importância que algumas imagens fotográficas tinham no significado das exposições, afirmando, por exemplo, que em *Matéria Imparticulada* – patente na Galeria Graça Brandão, no Porto, entre 2 de outubro e 6 de novembro de 2004 – “a fotografia do *Forjador de Armas*, foi uma peça chave na exposição, mas aparentemente não tinha muita importância no conjunto de todos os trabalhos” (Vieira Jürgens 2005, 97).

<sup>426</sup> [“projected in loops – and in silence – represent a series of simple actions framed by enigmatic laws, thereby becoming indecipherable, circular riddles in which linear time and space are abolished”.]

filmico requer uma atenção específica, uma vez que a dimensão temporal da projeção mergulha o espectador num atrativo fluxo de imagens. Pelo contrário, as imagens fotográficas apresentam um momento preciso pedindo ao espectador uma tipologia de atenção mais próxima da dimensão investigativa e arqueológica (Samain 2012, 159). Mas, a duração limitada da película e os microeventos baixam o fluxo temporal cinematográfico, aproximando-o das características fotográficas. Portanto, a atenção do mesmo espectador sofre deste cruzamento conceptual, encontrando-se num estado intermédio entre a do viajante e a do analista.

A utilização de película analógica subtende, ainda, uma recuperação de forças implícitas no mesmo aparelho. As componentes analógicas são manuseadas pela dupla no sentido de estabelecer um entrelaçamento de componentes inverosímeis da/na imagem. Numa entrevista com Miguel Amado, Gusmão e Paiva elucidam sobre a escolha deste tipo de tecnologia: “se reparar, a nossa obra recorre, quase exclusivamente, a dispositivos analógicos; dizemos analógicos porque incluímos os mecanismos óticos na sensibilidade química da fotografia e do filme” (Amado 2006, 20). Não é salientada por um contraste com a tecnologia digital, mas antes “pela característica de verosimilhança que a imagem analógica produz” (Amado 2006, 20). Os artistas reconhecem a dimensão socialmente partilhada da imagem técnica: a de atestar um evento ou acontecimento, ou seja, apresentar um referente registado pela câmara. Ao basearmos o nosso raciocínio nestas frases, relembremos o poder de autentificação da imagem fotográfica, como revelada por Barthes (1989, 121). Contudo, Gusmão e Paiva vão mais além e, na mesma entrevista acima mencionada, continuam o raciocínio explicando que a situação filmada “pode ser lida, por um lado, enquanto construção falsa dentro da narrativa ilusionista, isto é, o truque de magia, ou, por outro lado, enquanto representação de um acontecimento ficcional factual, isto é, a qualidade verdadeira do que está a ser filmado num espectáculo de magia” (Amado 2006, 22). Torna-se evidente a reflexão sobre o fotográfico: assistimos a um reposicionamento do que foi registado pelo aparelho, não apenas na constituição (a)narrativa da apresentação da peça, mas antes no momento da tomada das imagens de um real/ficcional, isto é, através de uma intervenção prévia de um “acontecimento ficcional factual”<sup>427</sup>.

---

<sup>427</sup> No seu livro *Un'autentica bugia*, de 2015, Michele Smargiassi analisa detalhadamente as diferentes manipulações a que podem ser sujeitas as imagens fotográfica, distinguindo três principais momentos: o antes, o durante e o após da captura (Smargiassi 2015, 113–84).

Nestas declarações de Gusmão e Paiva ressalta a palavra ilusão – entendida no sentido originário de “irónico” – que aponta para uma determinada posição com respeito às obras destes artistas: partindo do pressuposto de que estas imagens são o resultado de um real alterado, a tecnologia analógica “permite a circulação complexa entre o ficcional e o real, certifica o seu carácter ilusionista, a qualidade de a acção ser uma construção, um acto premeditado, mas verdadeiro nessa condição artificial” (Amado 2006, 22). Tanto a imagem como a relação desta com o aparelho tecnológico – em ambas as funções de filmagem e de projecção – estão no centro da atenção destes artistas, dada a atestação de um real – quer ficcional quer não – implícito no registo da câmara<sup>428</sup>. Desta forma, Gusmão e Paiva forçam uma desestabilização da crença associada à imagem técnica, levando o espectador a questionar a componente transficcional dos *media*. Como observa Lapa, os aparelhos parecem ser percebidos como tecnociência: termo que subentende a relação entre o conhecimento científico e a esfera tecnológica em que esta última é reconhecida como “prótese perceptiva para perscrutar as possibilidades de significação de um acontecimento” (Lapa 2005, 9). Através dos mecanismos obsoletos, nas películas não se revela o fenómeno em si, entendido como o que se manifesta aos sentidos, mas o “ser do fenómeno enquanto abertura ao mundo” (Lapa 2005, 9), como expansão do pensamento. Não é apenas o acontecimento ou o evento exibido e atestado pela utilização do *media*, cria-se antes uma camada a mais: a ilusão prévia às projecções, ou a intervenção na construção das imagens, possibilitam uma abertura do significado, no qual o acontecimento é um pretexto para repensarmos a nossa relação com estas imagens e a nossa experiência do mundo.

O recurso à tecnologia obsoleta permite, ainda, cruzar o discurso sobre o real e a ficção de um ponto de vista diferente. No processo operado por Gusmão e Paiva ecoa a perspectiva teórica de Krauss no que concerne à reinvenção do *medium*, nomeadamente quanto à utilização do aparelho fora das convenções que culturalmente o determinaram. Para esta autora, os diferentes caminhos de uma tecnologia estariam já presentes nos primórdios do aparelho, a já citada “promessa codificada” que retorna e se manifesta no

---

<sup>428</sup> Ainda que a presença dos aparelhos analógicos encaminhe para um discurso instalativo onde as máquinas se apresentam como objetos/esculturas, este aspeto não parece interessar a dupla portuguesa. Neste sentido, em conversa em novembro de 2019, ao falarmos sobre o papel das máquinas de projecção, Gusmão aponta que não as considera como elementos de ordem escultórica, sendo apenas necessários suportes à visualização dos filmes. Uma posição que é ressaltada também no que diz respeito às questões sonoras dos mecanismos em funcionamento, que para o artista poderiam não existir – enquanto parte da crítica observa como os aparelhos produzem os únicos sons presentes nas exposições da dupla.

momento da entrada na obsolescência de uma determinada tecnologia (Krauss 1999a, 45). Significa isto que ao voltar a utilizar uma tecnologia obsoleta é possível descobrir linhas de desenvolvimento que foram abandonadas. Revela-se, portanto, o paralelismo entre a produção de Gusmão e Paiva e as experiências filmicas como uma possibilidade de desvendar perspectiva implícitas nos primórdios do cinema.

Neste sentido, Anselm Franke (2016, 17, TA) afirma que as peças da dupla são um retornar a “mundos perdidos”, parecendo aludir, assim, à dinâmica da obsolescência tal como a temos vindo a reconstruir nestas páginas. E estes “mundos perdidos” referem-se às películas, mas também se estendem às novas operações de Gusmão e Paiva: as obras com projetores de diapositivos. Este *medium* já tinha sido utilizado pelos artistas na peça *O grande jogo*, de 2005, constituída por imagens fixas projetadas para criar uma diégetica conceptual próxima da metodologia filmica da dupla. Esta primeira intervenção, porém, constituía-se apenas através da esfera imagética, visto que o aparelho era empregado de uma forma convencional, como simples disparador de projeções sucessivas. No entanto, nas peças mais recentes que utilizam os projetores de diapositivos, o mecanismo foi alterado, integrando diferentes elementos móveis, e deu vida a várias peças: *Pôr do sol*, de 2017, *Camelos no Egipto*, *Torneira*, *Quadrado branco a saltar sobre quadrado verde*, *Neve* e *Laranja Verde*, de 2018. Estas obras funcionam de forma autónoma, embora tenham sido apresentadas em conjunto, como uma única instalação, em vários eventos durante o ano de 2018: na coletiva *Estudos do Labirinto*, patente no Planetário de Lisboa, e nas exposições individuais *Green Orange*, na Sies + Höke Galerie de Düsseldorf, e *Um cão com uma cauda notável*, no espaço Fortes D’Aloia & Gabriel | Galpão, em São Paulo (Figura 93)<sup>429</sup>. Todavia, em cada exposição os aparelhos surgem montados em disposições diferentes, adequando-se desta maneira ao espaço disponível. Assim, por exemplo, enquanto no Planetário de Lisboa as imagens eram projetadas na cúpula e o espetador estava sentado em poltronas, na Sies + Höke Galerie os diapositivos apareciam nas paredes e o espetador era livre de deambular nos vários ambientes.

A alteração técnica destes aparelhos permite produzir efeitos visuais cinéticos partindo das imagens fixas do diapositivo. Este processo desestrutura a convenção segundo a qual, como refere Noël Carroll (1996, 64), quando sabemos que estamos a

---

<sup>429</sup> Estas exposições estiveram patentes em 2018 respetivamente entre 19 maio e 16 de setembro, 17 de maio e 30 de junho, 11 de agosto e 10 de novembro.

olhar para um diapositivos, e percebemos “o que é um slide, então não é razoável, conceitualmente absurdo supor que a imagem se pode mover”<sup>430</sup>. Exemplo disso, é a primeira operação criada, *Pôr do sol* (Figura 94), apresentada inicialmente como peça individual na exposição *Os animais que ao longe parecem moscas*, de 2017<sup>431</sup>. Como o título da obra indica, o efeito visual é o de um lusco-fusco obtido, não através de uma sequência de imagens, mas por um complexo mecanismo composto por dois projetores: um a formar a linha do horizonte e outro o sol; aos aparelhos estão ligados dois discos que permitem recriar os efeitos atmosféricos. Em conversa em novembro de 2019, Gusmão sublinha que este mecanismo é uma espécie de “truque do próprio cinema”, uma vez que remete para os efeitos visuais antigos e rudimentares de elementos meteorológicos na produção cinematográfica norte americana. As transformações mecânicas intervêm, assim, sobre as próprias funções do *medium* que, ao apresentar um universo de imagens em movimento, proporciona ao espectador uma transliteração dos resultados de uma determinada tecnologia para outra. Neste caso específico, contudo, as operações não se inscrevem apenas na esfera da obsolescência, sendo que as alterações se enquadram na abordagem de *zombie media* como elaborada por Garnet Hertz e Jussi Parikka. Para estes autores alguns artistas criam peça “com os *media* que não estão apenas fora de uso, mas ressuscitados para novas utilizações, contextos e adaptações” (Hertz e Parikka 2012, 429, TA). Pois, as modificações e adições de elementos mecânicos intervêm nestas tecnologias, alterando a funcionalidade destes objetos tecnológicos. Através destas intervenções, os artistas não parecem apenas interessados em preservar do esquecimento estas máquinas, mas também repensar criticamente a história do próprio *medium* com o objetivo “de criar objetos pseudo-históricos a partir de um futuro especulativo” (Hertz e Parikka 2012, 429, TA), isto é, entrelaçar temporalidades referentes a estas tecnologias numa dialética entre utilizações normativas passadas e hipotéticos caminhos ocultados.

Estes “novos” aparelhos obsoletos utilizam imagens para além do mero suporte fotográfico e de transparências, sendo que os resultados visuais das projeções se compõem pela luz emanada da lâmpada do aparelho e pelos filtros coloridos presentes

---

<sup>430</sup> [“you understand what a slide is, then it is unreasonable indeed, it is conceptually absurd to suppose that the image can move”.]

<sup>431</sup> A exposição esteve patente no Centro de Arte Oliva, em São João da Madeira, entre 25 de março e 21 de abril de 2017.



Figura 93. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *Laranja Verde, Torneira, Neve e Quadrado branco a saltar sobre quadrado verde*, de 2018, vista da instalação com projetores de diapositivos alterados, filtros, mecanismos, elementos elétricos, dimensões variáveis.

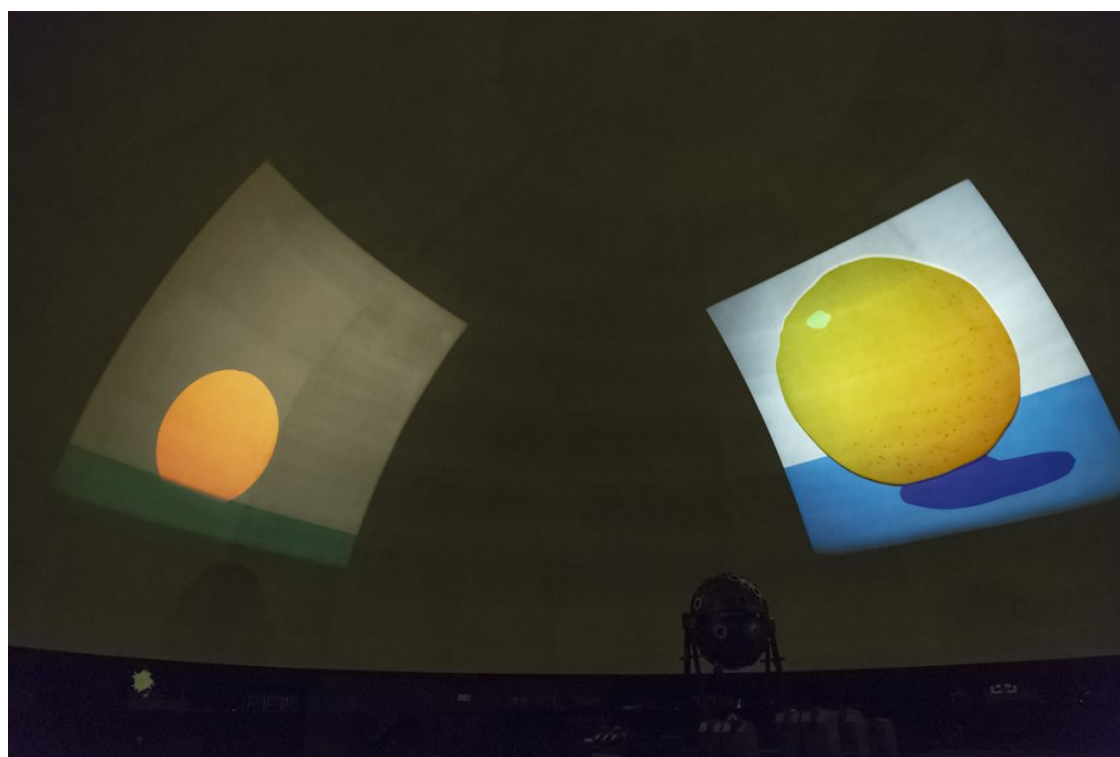


Figura 94. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *Pôr do sol* (à esquerda), de 2017, e *Laranja verde* (à direita), de 2018, vista da instalação com projetores de diapositivos alterados, filtros, mecanismos, elementos elétricos, dimensões variáveis.

nos vários discos. De facto, seguindo a argumentação dos artistas, evidencia-se que o interesse pelos efeitos óticos desenvolvidos com estas máquinas surge de uma certa ideia de “luz contínua”. Significa isto que, a dupla quer elaborar peças não meramente mediadas por dispositivos técnicos – o projetor quer de películas quer de diapositivos –, mas que a luz intervém diretamente na constituição do movimento (De Tomasi e Grimaldi 2020, 78). Um processo que, como atestam os artistas, deriva do princípio ótico da *camera obscura*, uma vez que as imagens que se formam com ambos são diretas, sem a utilização do suporte fílmico. Através desta conexão lógica “muito natural”, a intenção é a de realizar um “cinema de luz contínua”, como o descreveu Gusmão na conversa em novembro de 2019. O movimento torna-se o fulcro central de todas as operações, instituindo-se não como uma ilusão mecânica, mas em sintonia com a mesma projeção, na tentativa de constituir um “«microfilm»”, um filme quase escultórico” com base num “cinema de luz contínua e aditiva”. Ainda que o interesse dos artistas seja pelo movimento, estas peças apresentam ao espetador uma construção imagética de duração ínfima, sem uma narrativa, onde são encenadas limitadas ações de elementos quotidianos, como os títulos sugerem.

Concluindo esta secção, ressaltamos que os *media* analógicos adotados pela dupla são manipulados, constituindo novos caminhos percetivos e imagéticos. A obsolescência é, portanto, apresentada como forma de (re)buscar possibilidades embrionárias, pressupondo, ainda, um questionamento sobre a nossa relação e o nosso consentimento à tecnocientificidade. Gusmão e Paiva aproveitam a instabilidade da dicotomia falso/real atestada pela imagem técnica para encenar microacontecimentos que reposicionam a perceção do espetador em referência aos aparelhos utilizados.

### 5.3.3 A “projeção invertida”: o caminho ilusionista da *camera obscura*

As operações consideradas nas páginas anteriores inscrevem-se na esfera da imagem técnica que busca o auxílio de mecanismos óticos analógicos baseando-se na sensibilidade química do suporte fílmico. Ao lado destes *media*, e ao longo da própria prática artística desde o seu início, a dupla tem vindo a desenvolver operações instalativas que utilizam a *camera obscura*. Desta forma, através de uma secção específica, entendemos enfatizar estas peças por uma dúplice razão: por um lado,



queremos destacar este mecanismo, que se apresenta como uma componente importante da produção destes autores, ainda que pouco reconhecida ou insuficientemente destacada pela receção crítica; por outro, as ferramentas conceptuais e teóricas apresentadas nas páginas anteriores intervêm de forma ora intrínseca ora explícita nestas mesmas operações.

No quarto capítulo, já tínhamos apontado para a difusão da prática da *camera obscura* por vários artistas, a partir dos anos noventa do século passado. Em simultâneo, o aprofundamento das operações permitiu ainda desvendar os distintos caminhos que se evidenciam na abordagem deste mecanismo, proporcionando um encontro de três principais práticas: as operações que utilizam a *camera obscura* como instrumento ótico metafotográfico; as peças de instalação imersiva; e as obras que criam um universo imagético num jogo dialético entre real e ficção. Estas vertentes contemporâneas podem ainda ser encontradas nas utilizações históricas deste mecanismo. Dito por outra forma, o trabalho de análise permitiu considerar mais vias para além da normativa, caminhos que foram abandonados em favor de uma especialização partilhada no que diz respeito à produção artística, nomeadamente a partir do século XVII. Desta forma, ao lado de uma prática que remete explicitamente para a esfera da imagem fotográfica, salientámos duas dimensões que têm a sua própria matriz na esfera do entretenimento: uma primeira ligada à dimensão imersiva de um espaço *black box*, com um enfoque sobre a experiência do espetador através de uma permanência prolongada e partilhada; e uma segunda que se estrutura, ainda em parte, num ambiente envolvente, mas privilegia uma atenção sobre a imagem e a sua diegética, face à vivência física do espetador. Precisamente nesta última dinâmica, e de acordo com as experimentações da imagem técnica, inserem-se as onze operações de *camera obscura* realizadas por Gusmão e Paiva<sup>432</sup>.

Em conversa em novembro de 2019, Gusmão referiu-se às *camerae obscurae* como sendo uma “projeção invertida”. Esta denominação reflete a abordagem da dupla em referência a estas experiências, consideradas a par das projeções fílmicas realizadas pelos artistas. Todavia, o adjetivo “invertido” parece desvendar outra posição ambivalente. Por um lado, remete para a imagem invertida e ao avesso que é produzida

---

<sup>432</sup> Entre as *camerae obscurae* propostas por Gusmão e Paiva, lembramos ainda: *Projector de sólidos (ou o sonho de uma pedra)*, de 2008; *Camera inside camera*, de 2010; *Oven*, de 2011; *The corner edges of objects appear rounded at faraway distances* e *Uma lâmpada no deserto*, ambas de 2012; e *Before falling asleep, a Pre-cortical image inside a moving train*, de 2014.

pelo princípio ótico – mas que em algumas operações é corrigida pela utilização das lentes. Por outro lado, o adjetivo pode designar uma inversão na criação da imagem: se na *camera obscura* o real entrava nas salas, interiorizando o exterior, com as peças de Gusmão e Paiva acontece o exato oposto: o interior exterioriza-se. A *camera obscura* não se define mais por ser um mecanismo ótico para observar o mundo, mas antes uma técnica de projeção que proporciona um mundo inverosímil e construído, desvendando o oculto, o escondido à nossa vista.

De facto, é sintomático que a primeira operação tenha sido criada pelos artistas já em outubro de 2002, nomeadamente para a terceira e última exposição de *DeParamnésia*. Esta peça era composta por uma estrutura de corredor em gesso cartonado com uma única entrada lateral<sup>433</sup>. Neste espaço, a dupla realizou uma *camera obscura* que resultava completamente impercetível, não só porque o mecanismo se encontrava isolado no espaço interdito ao espetador, mas também porque a imagem projetada se apresentava como se fosse um ecrã, retirando assim a observação do feixe luminoso que invade o ambiente. Um vidro posicionado no corredor desempenhava uma dupla função: dividir o espaço entre o lugar utilizado pelo espetador e a *camera obscura*; e servir, em simultâneo, de superfície de retroprojeção. Na parte do corredor não acessível, estava situada uma chama de gás amarela que se movia irregularmente devido à ação de uma ventoinha colocada ao seu lado. Este artifício permitiu aos artistas centrar a atenção no som emitido pela instabilidade do bico de gás que, através de um microfone, era amplificado por duas colunas situadas no espaço do espetador<sup>434</sup>. O efeito de amplificação sonora e a imagem ampliada e invertida no vidro de retroprojeção eram acompanhados por uma pequena janela na parede em frente à entrada do corredor. Pela abertura, o espetador observava a mesma chama de um ponto de vista diferente, ou seja, obtida com um sistema periscópico de espelhos. Esta segunda projeção propunha uma deslocação da chama, como se esta se encontrasse para além da parede do prédio, no exterior do edifício. Mediante a instabilidade percetiva e a

---

<sup>433</sup> A estrutura do corredor foi montada pela dupla já no início do ciclo expositivo, em abril de 2002. A primeira intervenção neste espaço propunha um ambiente de reflexos através de uma astúcia cénica, ou seja, um efeito ótico alterava o ponto de fuga do corredor, parecendo mais comprido. A este truque perspetico, juntava-se o limitado espaço de observação do espetador vinculado pela presença de duas janelas (uma espelhada e outra com um vidro) que demarcavam o movimento e a visão no/do corredor.

<sup>434</sup> Embora nesta operação o som seja proporcionado através de tecnologias digitais e em contacto direto com o objeto da projeção, estes artistas partilham a mesma exigência dos “charlatões” na época antiga que criavam espetáculos utilizando a *camera obscura*. De facto, como já referimos, devido à separação entre o mundo exterior e a imagem projetada, os diálogos e os sons das representações eram ativados no interior dos ambientes de projeção através de atores e instrumentos (Hammond 1981, 9).

interferência entre som e imagem, o efeito final da instalação era perturbante: num exíguo espaço o espetador era atingido pelo ruído sibilante e pela dupla projeção da chama. Esta multiplicação sensorial destruía a suposta objetividade do mecanismo: já não se estava perante uma simples *camera obscura* que apresentava uma imagem do mundo exterior, mas numa situação de perda de orientação, uma vez que os diferentes elementos entrelaçavam uma multiplicação visual e sonora do mesmo objeto.

Este efeito desorientador encontra-se também nas sucessivas peças da dupla, embora tenham sido depuradas da dimensão sonora. Tomemos como exemplo a obra *Pêndulo*, de 2004 (Figura 95). Num corredor do espaço do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém<sup>435</sup> projetava-se uma estranha imagem: um objeto oscilava, como um metrónomo musical, e marcava o compasso. Observava-se a projeção de uma haste metálica em cuja extremidade se encontrava um volume escuro, mas demorava-se a perceber que a imagem estava invertida: o espetador não se deparava com um metrónomo, estava a observar um pêndulo em movimento. Ao incluir o movimento do instrumento, revela-se um paralelismo com o cinema (Sardo 2004, 38), que se desdobra no sistema proposto pelos artistas em dois aspetos: desde logo, o isolamento dos objetos e da ação pretendia sublinhar a formação da imagem num tempo real e simultâneo ao do espetador, manifestando-se também como uma realidade pragmaticamente inalcançável; em consequência, a situação virtual, em contraste com a esfera da experiência direta, propunha um curto-circuito do/no acontecimento. Além disso, na parte superior da imagem descobriam-se outros dois elementos: uma tábua de madeira quebrada e uma bigorna que pareciam subverter os princípios da física – a força da gravidade partiu a tábua? Existe um campo de energia entre a bigorna e o pêndulo que interveio sobre a madeira (material bastante elástico)? – enquanto a oscilação do instrumento questionava a ordem visual pelo seu movimento pendular em contínuo perder e (re)adquirir a focagem. Desta forma, a remeter para a dinâmica ilusória elaborada através dos filmes de 16mm, esta operação recupera ainda o universo imagético da própria *camera obscura*. Como já sublinhámos nas páginas anteriores, esta tipologia de projeção era utilizada pelos “charlatões e vigaristas” para criar espetador de ilusão, entre os séculos XIII e XVII. Todavia, a intencionalidade da dupla não é a de burlar o espetador para lhe

---

<sup>435</sup> Esta peça foi realizada em ocasião do Prémio Novo Artistas Fundação EDP 2004, entre 15 de outubro a 28 de novembro de 2004. Como confirmam os artistas, para este prémio não criaram nenhum novo trabalho, exceto um, que “era realmente uma coisa que queríamos fazer há muito tempo” (Vieira Jürgens 2005, 96), referindo-se à operação com a *camera obscura*.

extorquir dinheiro, mas a de o enganar no plano visual, desconstruindo as lógicas ligadas com a apresentação projetiva da *camera obscura*.

Neste sentido, Gusmão e Paiva metem em ação uma tensão dialética da imagem entre real e ficção, entre experiência de fenómenos conhecidos e a constituição de ordens físicas improváveis, como se releva na peça intitulada *Horizonte de acontecimentos*, de 2008 (Figura 96) – ainda que esta operação tenha sido apresentada com uma duração efêmera, como parte do percurso da exposição *Abissologia. Para uma ciência transitória do indiscernível* do mesmo ano, existe também como instalação autónoma permanente. Diferentemente de outras obras que utilizam a *camera obscura*, esta não revela apenas a imagem projetiva, mas compõe-se como uma peça instalativa onde o espetador pode deambular encontrando vários elementos interligados entre si, nomeadamente duas *camerae obscurae*, uma escultura com uma caveira e o filme 16mm intitulado *Meteorítica*. Neste espaço, o mecanismo ótico mostra-se completamente ao espetador, já que no mesmo ambiente coexistem o objeto, a porção de uma parede com um pequeno furo estenopeico e a projeção. À semelhança do que acontece com os filmes da dupla onde há uma copresença das imagens e dos projetores, nesta instalação assiste-se à formação em tempo real da imagem, deixando a possibilidade ao espetador de comparar o objeto e a sua (re)apresentação luminosa. O desvendar do funcionamento é acompanhado pelo efeito paródico dos elementos que compõem a projeção: uma maciça pedra suspensa, tendo no fundo um pedaço de corda que, pela transmutação imagética, parece apoiar-se no solo enquanto a fita sobe, desafiando as leis da gravidade. No entanto, a segunda *camera obscura* desta instalação mostra uma outra pedra imóvel sobre a qual se transpõe a imagem em movimento de uma sua cópia idêntica. Neste caso, dado que o mecanismo é novamente ocultado, observa-se apenas o resultado visual que contrapõe fixidez e mobilidade: a rotação da imagem sobreposta ao objeto apresenta uma contínua transformação da superfície da própria pedra dificultando o reconhecimento do sujeito; apenas no momento de coincidência entre a pedra e a sua projeção se tornam intelegíveis os elementos observados. A perspectiva ilusória acionada nesta *camera obscura* demonstra-se nesta dinâmica entre o objeto imóvel e projeção do seu movimento, como o apontar para um interstício temporal, mas também intelectual, entre os dois elementos.



Figura 95. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, vista da projeção de *Pêndulo*, de 2004, *camera obscura*, lente, haste de carbono, novelo de lã, ripas de madeira, bigorna, circuito eletrónico, motor e *spots*, dimensões variáveis.



Figura 96. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *Horizonte de acontecimentos*, de 2008, *camera obscura*, pedra, fios de metal, *spots*, corda, lente, dimensões variáveis.

Os processos de sobreposição e encaixe do mesmo elemento são reelaborados também na obra *Motion of Astronomical Bodies*, de 2010 (Figura 97). O espectador depara-se com um ambiente escuro delimitado por uma parede com quatro pequenos furos que projetam a imagem bidimensional de rodas em movimento. Separadas do espaço acessível, seis rodas estão em constante rotação e iluminadas por *spot* numa sequência programada através de *dmx* (Figura 98). Externa-se, assim, uma imagem compósita em contínua mudança, onde se torna difícil distinguir as rodas individualmente. De acordo com a prática da dupla, este jogo visual questiona o processo da visão do espectador, já que o número de furos não corresponde ao dos elementos rotatórios. Em conversa em junho de 2020, Gusmão aponta que o movimento dos objetos relembra as engrenagens de um relógio numa referência quer à imagem da máquina para viagens espaçotemporais, descrita por Herbert George Wells, no seu romance *A máquina do tempo*, de 1895, quer à literatura científica sobre os corpos celestes, redigida por Johannes Kepler, entre final do século XVI e começo do XVII. Todavia, existem numerosas possibilidades de leitura numa ligação com a esfera artística, nomeadamente do século XX: desde o primeiro *ready-made* duchampeano, a célebre *Roda de bicicleta*, de 1913, e as pinturas circulares de Robert Delauney dos anos trinta até à iconografia do filme *Tempos Modernos*, de 1936, de Charlie Chaplin (Gusmão e Paiva 2014, 120). Ao experienciar o movimento contínuo e diferente destas rodas, as imagens tornam-se apenas um pretexto e não o objetivo final da operação, já que, como afirmam os artistas, cabe ao espectador “realizar o trabalho mais aprofundado de exegese” (Frac Île-de-France 2011). Apesar das alusões à história da arte, é possível encontrar ainda um paralelo com a esfera do entretenimento e da ilusão no que concerne precisamente à multiplicação da imagem projetada. Com efeito, como já reportámos, o jesuíta Bettini descreveu, no século XVII, a utilização de vários furos na parede por forma a realizar uma proliferação do mesmo sujeito, ainda que, diversamente da operação da dupla de artistas, o exemplo por ele reportado constituía uma imagem repetida e identificável do elemento exterior.

Embora não tenhamos abordado todas as operações em *camera obscura* realizadas por Gusmão e Paiva, é evidente que estas se enquadram na prática da dupla elaborada através das obras em filmes de 16mm e outras operações analisadas neste



Figura 97. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, vista da projeção de *Motion of Astronomical Bodies*, de 2010, *camera obscura*, lentes, rodas de bicicleta, tripés, cavaletes de madeira, estruturas em metal, *spots* e *dmx*, dimensões variáveis.

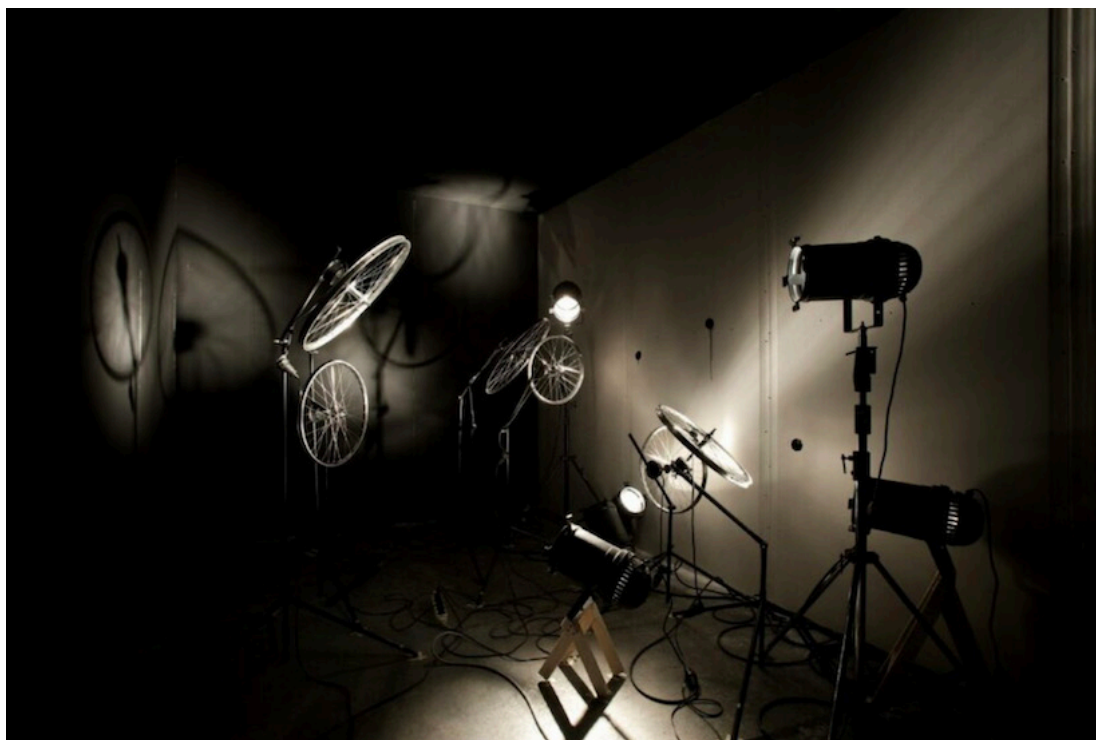


Figura 98. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *Motion of Astronomical Bodies*, de 2010, *camera obscura*, lentes, rodas de bicicleta, tripés, cavaletes de madeira, estruturas em metal, *spots* e *dmx*, dimensões variáveis.

estudo. Porém, as instalações em *camera obscura* mantêm uma direta relação com a dimensão da prática de “luz contínua”, dinâmica implícita nos trabalhos mais recentes com o projetor de diapositivo. Neste sentido, a dupla expande as características *a priori* deste mecanismo, nomeadamente no que diz respeito ao movimento. Se, de facto, a mobilidade da projeção é um aspeto tradicionalmente omitido pela utilização artística até ao século XIX, uma vez que o movimento podia ser visto e experienciado, mas nunca representado, é propriamente através desta vertente que Gusmão e Paiva se apropriam da *camera obscura* para dobrar a sua projeção. As imagens não são a transposição bidimensional do mundo exterior, mas antes a mediação de microacontecimentos criados pela dupla que, longe de proporcionar uma diegética complexa, baseiam-se em movimentos isolados e repetidos de ações inverosímeis.

#### **5.3.4 Os microeventos no espaço expositivo**

Nas páginas anteriores reportámos as palavras da curadora Campino sobre a questão do espaço atinente à primeira peça apresentada publicamente pela dupla. A autora distingue três diferentes dimensões espaciais na instalação de 2001: a esfera do som e do ambiente da sala, a do objeto escultórico da antena e a do vídeo. Na verdade, esta subdivisão, resultante da análise da peça, parece misturar diversos aspetos espaciais determinantes na produção de Gusmão e Paiva – quer do ponto de vista das peças individuais quer da constituição de narrativas expositivas do conjunto das obras. Nesta ótica, e tendo em consideração principalmente o momento expositivo, podemos encontrar uma triplicidade que condiciona o trabalho da dupla. Em primeiro lugar, no que concerne às obras singulares, os artistas constroem várias camadas espaciais dentro de uma única peça – numa mescla de dimensões ficcionais e reais e através da abertura do significado. Uma segunda dimensão é representada pela junção dos trabalhos, na disposição e articulação dos ambientes expositivos. Finalmente, o terceiro ponto define-se *a posteriori*, em relação aos primeiros dois: é o espaço do espetador. Notamos, com efeito, que os acontecimentos acionados pelos artistas não formam, no conjunto das peças, uma combinação uniforme e o espetador experiencia uma dimensão sempre particular.



Neste sentido, a posição do espetador é também em retrospectiva, no significado mais geral deste termo, ou seja, como consequência de um encontro *sui generis* com as obras de Gusmão e Paiva. A dupla concebe cada peça para ser apercebida pelo público como “uma obra completamente anti-discursiva”, que exige “a experiência direta, de forma a se constituir como uma narrativa conceptual”, afirma Gusmão em conversa em outubro de 2019. De facto, a obra de arte requer sempre a experiência por parte do espetador para ser completada e, deste modo, interpretada<sup>436</sup>. Todavia, ainda que o aspeto salientado por Gusmão se aplique às obras individuais, a experiência da diegética conceptual torna-se mais evidente no conjunto expositivo. Se, como defendemos em precedência, as películas apresentam porções do mundo desconectados de um fluxo de causa e efeito, ao juntar estes microeventos os autores ativam uma dinâmica experiencial determinada pelo entrelaçar de duas posições: uma imagética e uma sensorial, ligadas respetivamente à visão e ao corpo.

Este enredo dialético do estímulo do espetador resulta das várias estratégias expositivas adotadas por Gusmão e Paiva. Em primeiro lugar, as peças da dupla requerem um ambiente escuro para a projeção, isto é, o espaço da *black box*. Este corresponde a uma exigência técnica que, tal como acontece na sala cinematográfica, mergulha o espetador no mundo da imagem, capturando e hipnotizando a sua atenção. Portanto, se a obscuridade do espaço se determina como condição material do suporte fílmico, permite também interpelar o espetador física e mentalmente em relação às imagens. Este aspeto é corroborado ainda por Nuno Faria (2012, 72), quando admite que a estes artistas interessa “por um lado, convocar fisicamente o espectador para uma experiência de concentração absoluta; por outro lado, criar um espaço suspenso da realidade que se constitua como uma espécie de verdade em si mesmo, com uma temporalidade própria”.

Embora a *black box* seja fundamental para a projeção, a dupla associa-lhe e também lhe contrapõe um mais clássico e desadornado *white cube*, ou seja, o ambiente expositivo completamente branco, sem elementos adicionais que possam desviar a

---

<sup>436</sup> Nas palavras de Gusmão parece ecoar a posição duchampeana no que diz respeito ao papel fundamental do espetador. O artista francês, na sua palestra *O acto criativo*, apresentada no dia 5 de abril de 1957, durante um encontro da Federação Americana das Artes, em Houston, afirmou que a criação artística se constitui por dois polos: o do artista e o do espetador e que, este último, “com o tempo, se torna a posteridade” (Duchamp 1997, 6). A este respeito, adicionou ainda Duchamp (1997, 6) que “o ato criativo assume um outro aspecto quando o espectador experimenta o fenómeno da transmutação; através da mutação da matéria inerte em obra de arte ocorre uma efetiva transubstanciação e o papel do espectador é, então, o de determinar o peso da obra na escala estética”.

atenção do espectador das peças expostas. Nestes espaços colocam elementos escultóricos e desenhos que demonstram ter uma conexão com os filmes – existem também algumas obras da dupla que correspondem a uma transposição para outros *media* de elementos presentes nas imagens em movimento<sup>437</sup>. Entre as várias exposições, queremos ressaltar a *The sleeping Eskimo*, de 2016<sup>438</sup>. O percurso começa com um espaço escuro onde surgem várias projeções (Figura 99). Após este primeiro momento, o espectador é cegado pelo branco assético do ambiente onde mergulham as esculturas (Figura 100). Talvez a disposição possa resultar convencional, já que corresponde às exigências de visão das próprias peças: ausência de luz pela projeção e uma atmosfera de completa visibilidade para observar os objetos e os desenhos. Porém, o efeito dramático de passagem entre espaços com diferentes luminosidades intervém a desestabilizar a percepção do espectador.

Todavia, se em *The sleeping Eskimo* a iluminação dos espaços resulta precisa e delimitada, em outras ocasiões esta divisão é desdobrada em favor de ambientes com alternância de obscuridade e luz, obtendo-se uma atmosfera com uma certa carga mágica. É o caso da já citada exposição *Os animais que ao longe parecem moscas*. O espectador mergulha num espaço que não prevê uma delimitação luminosa marcada entre dois locais distintos, nem uma transição linear entre luz e escuridão. Mas antes, uma mescla de zonas sombrias e iluminadas que, por um lado, corresponde a uma condição material da exposição e, por outro, segue a repetição e a multiplicação dos objetos existentes ora nos filmes ora nas esculturas (Castelo Branco 2017). Além disso, a organização do espaço expositivo recorre a uma escolha que remete para a cena teatral, sendo organizada à volta de quatro palcos/pedestais. Estes elementos estão direcionados para o centro da sala e rodeados por outras tantas projeções. Se bem que o foco central se encontre plenamente iluminado, o espectador está livre para deambular, passando ao lado dos palcos *white cube* – que apresentam uma série de esculturas e objetos – e/ou para entrar nas zonas sombrias das projeções e das esculturas em cera (Figura 101).

---

<sup>437</sup> Neste sentido, Sara Castelo Branco (2017) evidencia que as esculturas da exposição *Os animais que ao longe parecem moscas* são “objectos que haviam figurado como personagens principais ou adereços nos filmes” da dupla e que então se apresentam “simultaneamente reais e virtuais” e “coexistem com o presente que foram (virtual) e com o presente que agora são (actual)”.

<sup>438</sup> Esta exposição esteve patente no Aargauer Kunsthhaus, em Aarau (Suíça), entre 30 de abril e 7 de agosto de 2016.



Figura 99. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, vista da exposição *The sleeping Eskimo*, de 2016, no Aargauer Kunsthhaus, em Aarau.



Figura 100. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, vista da exposição *The sleeping Eskimo*, de 2016, no Aargauer Kunsthhaus, em Aarau.

Entre as diferentes peças que compõem a exposição, destacamos mais uma operação de *camera obscura* que estabelece um laço entre as intensidades luminosas e a dicotomia objeto/projeção. Trata-se da imagem projetada *Congelador congelado* que provém do interior de um frigorífico presente num dos palcos. Como ironicamente sugere o título, trata-se da imagem de um congelamento temporal de um ambiente imóvel, uma meta-imobilização, que faz de eco à fotografia como real congelado e imobilizado.

Voltando a focar a nossa atenção sobre a *black box*, notamos ainda que as propostas de Gusmão e Paiva questionam a um nível distinto a posição do espetador. De forma convencional, a projeção cinematográfica condiciona o espetador dado que “nega intencionalmente ora a mobilidade do corpo ora a perceção do ambiente, de forma a transportar o espetador longe do tempo e do espaço presentes para a dimensão narrativa do mundo cinemático do ecrã” (Uroskie 2014, 5)<sup>439</sup>. Esta captura ou fascínio pelo ambiente cinematográfico nas dinâmicas artísticas já tinha sido questionado pelas investigações dos anos sessenta e setenta. Porém, relembramos que naquela época esses artistas pretenderam indagar e desconstruir o *medium* do cinema através das instalações. Nomeadamente ao espetador era requerido sair da sua passividade corporal, típica da sala cinematográfica, numa reativação fenomenológica do espaço da obra. Ainda que esta dimensão seja partilhada pelas exposições de Gusmão e Paiva, a dupla adiciona mais uma camada, refletindo sobre as potencialidades do *medium* através de um estratagema adicional: a disposição das projeções na sala expositiva. Desta forma, todo o ambiente se converte numa superfície de ecrã, pois, as imagens dos aparelhos fílmicos encontram-se espalhadas sobre todas as superfícies, em tamanhos diferentes, provocando no espetador contínuos e inusitados acostamentos formais e conceptuais.

Contudo, este expediente retoma características elaboradas por algumas operações da segunda metade do século XX no que concerne, especificamente, à difusão, em simultâneo, de distintas imagens sobre várias superfícies. A este respeito, relembra Janine Marchessault (2007, 31) que a difusão de ecrãs coexistentes no mesmo espaço expositivo ocorreu a partir dos anos sessenta e foi reconhecida com diferentes etiquetas como as de *Circle Vision*, *Polyvision*, *Kino-Automat*, *Diapolyecran* ou

---

<sup>439</sup> [“The cinema’s black box, by contrast, intentionally negates both bodily mobility and environmental perception so as to transport the viewer away from her present time and local space, into the narrative space of the cinematic world on screen”.]



Figura 101. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, vistas da exposição *Os animais que ao longe parecem moscas*, de 2017, no Centro de Arte Oliva, em São João da Madeira.

*Kaleidoscope*. As várias denominações resumem o propósito dos artistas de conceber as imagens em movimento num campo expandido, caracterizado pela fragmentação física do ecrã em numerosas telas<sup>440</sup>. Através da multiplicação das projeções, alcança-se a desconstrução do plano frontal e unidirecional das imagens, e ainda reequaciona-se a narrativa do espaço e as qualidades performáticas das exposições (Weibel 2003, 116–17). A prática artística que utiliza múltiplos ecrãs estabelece, também, segundo Sardo (2017a, 270–71), “uma ponte com a escultura”, visto que tematizam “a espacialidade do espaço da galeria, ou do museu, como o campo em que o filmico se produz”.

Ao utilizar múltiplas projeções, Gusmão e Paiva direcionam o seu discurso artístico num enfoque quer sobre o movimento nos filmes quer sobre o papel espacial do espectador. Porém, a criação deste ambiente repleto de imagens define-se não por uma narração coerente, mas antes por uma lógica de descontinuidade diegética entre as várias obras produzidas, como aponta Checa (2009, XI): “o que podemos encontrar na obra destes dois autores são episódios sem nexo [...] acontecimentos cuja causalidade é invisível, mas que de alguma forma rebentam, fazem combustão”. O espectador assiste a uma constelação de mundos pragmaticamente inverosímeis, não apenas através das projeções filmicas, mas também pela inclusão de operações de “luz contínua” com projetores de diapositivos e *camerae obscurae*. Também Mark Nash (2016, 20) ressalta esta qualidade das peças da dupla ao afirmar que se verifica uma certa descontinuidade da esfera imagética surrealista, isto é, existem pouquíssimas ligações entre as obras que partilham uma base comum em “recriar algo a partir da estranheza e da desorientação originárias que os primeiros filmes mudos teriam criados nos seus primeiros espetadores”<sup>441</sup>.

A par desta expansão imagética, a própria posição física do espectador é questionada, uma vez que, como refere Bishop (2005, 82), nos espaços da *black box* o espectador procura a presença de uma parede enquanto “a escuridão parece pressionar-se contra os nossos olhos. Ainda que a luz de uma projeção vídeo se torne visível sendo o

---

<sup>440</sup> Embora a proliferação de ecrã e projeções encontre antecedentes nas exposições universais dos anos cinquenta e sessenta – entre as quais a Feira Mundial de Moscovo, de 1959, e a Expo67 de Montreal, de 1967 –, podemos apontar para alguns momentos marcantes da primeira metade do século XX como, por exemplo, exposição *Film und Foto*, de 1929, pois que as projeções estavam espalhadas, em vários formatos e materiais, pelas salas do pavilhão soviético juntamente com as imagens fotográficas, ou, também, no filme de Abel Gance, intitulado *Napoleon*, de 1927, constituído por três projeções simultâneas sobre um ecrã curvo, embora este último só tenha sido apresentado ao público em 1979.

<sup>441</sup> [“recreate something of the originary strangeness and disorientation the early silent films would have created for their first viewers”.]

foco principal do trabalho, continuamos a esforçarmo-nos para localizar o nosso corpo em relação ao ambiente escuro”<sup>442</sup>. Conquanto as *black boxes* se tenham tornado familiares dentro dos espaços expositivos, a sensação do espetador é de desorientação e perturbação – numa ótica parecida com o conceito freudiano de *unheimlich*, como algo que é familiar e estranho ao mesmo tempo. Portanto, ao adicionar as múltiplas projeções a esta base prévia de desorientação corporal, a dupla parece reforçar as sensações físicas do espetador também em relação à dimensão virtual das imagens apresentadas. Cúmplice neste processo é ainda a ausência generalizada de cadeiras e apoios que caracteriza as salas expositivas da dupla. Se bem que a adoção do espaço das *black boxes* com a multiplicação dos ecrãs não possa ser entendida como uma novidade – já outros artistas tinham trabalhado com várias projeções em simultâneo desde os anos noventa<sup>443</sup> –, Gusmão e Paiva demonstram como a junção de uma experiência corporal convive com o mundo imaterial das imagens espalhadas pelos espaços através dos aparelhos. Isto é, na sala escura ao vivenciar um fluxo de aparecimento e dissolvência de imagens técnicas simultâneas, o espetador “perde quase toda a noção do espaço ao seguir o mundo cinematográfico das imagens” (Schuppli 2016, 11, TA).

Ao cruzar estes aspetos, as exposições da dupla desenvolvem constelações de imagens em movimento que diferem em escala e tamanho. A fragmentação visual intervém, portanto, quer na constituição imagética quer no movimento corporal da experiência do espetador. Não é assegurada uma continuidade de causa e efeito nem, por um lado, pelos acontecimentos apresentados, nem, por outro, pela estrutura expositiva. Se, o conjunto das peças de Gusmão e Paiva encontra um fio condutor nas temáticas e reflexões teórico-filosóficas elaboradas por eles próprios, pelas características que estivemos a analisar, as imagens individuais proporcionam um ambiente no qual o fotográfico se define pela junção e fusão de microeventos, numa experiência ao mesmo tempo familiar, a da imagem técnica, e desorientadora, a da constituição inverosímil dos fragmentos do real.

---

<sup>442</sup> [“the blackness seems to press against our eyes. Even when the light of a video projection becomes visible as the main focus of the work, we still strain to locate our body in relation to the dark environment”].

<sup>443</sup> No seu artigo intitulado *Expanded cinema, video and virtual environments*, de 2003, Peter Weibel reconstitui uma breve e detalhada história das múltiplas projeções no século passado, citando diferentes artistas que, desde os anos noventa, utilizam esta técnica. Entre estes destacam-se Pipilotti Rist, Sam Taylor-Wood, Burt Barr, Marcel Odenbach, Eija-Liisa Ahtila, Shirin Neshat, Samir, Doug Aitken, Dryden Goodwin, Heike Baranowsky e Monika Oechsler (Weibel 2003, 121).

## CONCLUSÃO

A presente investigação partiu de uma necessidade de repensar o fotográfico dentro da teoria contemporânea, focando a atenção principalmente na sua utilização na produção artística a partir dos anos sessenta do século passado. Esta exigência provém de uma difundida abordagem teórica que parece vincular o conceito, sobretudo, à visualidade e ao conteúdo representativo fotográfico. Esta posição também não logra aprofundar suficientemente a condição artística contemporânea, na qual subsistem vários registos técnicos e de utilização da imagem, nomeadamente, a presença, e até a sobreposição, da tecnologia analógica e da digital. Desta forma, o nosso recurso à metodologia da Arqueologia dos Media permitiu empreender uma perspectiva crítica que não inclui apenas os discursos sobre a representação de matriz fotográfica, mas sobretudo considera, desenvolve e desvenda abordagens ligadas à fotografia entendida como *medium*, isto é, como aparato tecnológico e, ao mesmo tempo, como campo de relações e utilizações. Ambos estes aspetos retornam, assim, na contemporaneidade onde dicotomias como analógico e digital, obsoleto e atual, materialidade e virtual não se referem a um jogo dialético propenso para uma ou outra destas vertentes, mas apontam para uma dinâmica reflexiva sobre o fotográfico e os seus valores históricos, os reconhecidos e os esquecidos ou omitidos.

Neste sentido, ao analisarmos a produção teórica e crítica sobre a fotografia, deparámos com uma estruturação do conceito de fotográfico que, embora seja formulado como campo autónomo provindo das características da imagem fotográfica, não considera de forma detalhada uma relação dialética com o passado do próprio *medium*. O mesmo entendimento contemporâneo do “campo expandido da fotografia” que inclui quer a difusão da imagem fotográfica nos mais diversos contextos quer a propagação das suas características em outros *media*, denuncia a carência de uma visão mais abrangente que retome possibilidades passadas e inscritas no decurso histórico da fotografia. Todavia, a nossa abordagem avançou tendo como foco a contemporaneidade conjectural deste “campo expandido”, que se revela na verdade ser uma das características do *medium* fotográfico desde a sua invenção. Ao expandir na produção



artística atual a imagem fotográfica e as suas características não aparecem formulações novas ou utilizações inéditas; pelo contrário, é possível encontrá-las já em operações artísticas, bem como sociais e comunicativas, implícitas na própria história da fotografia, se bem que não se enquadrem na perspectiva historiográfica predominante.

Ademais, este vaivém entre o passado e o presente da fotografia permite considerar especificidades e características do fotográfico que derivam de “*campos discursivos* da prática fotográfica” (Bate 2020, 41, TA), isto é, da “rede de relações”, revelando como o fotográfico se expande em diversas vertentes, recuperando utilizações da fotografia oriundas dos mais diferentes cenários e épocas históricas. Neste sentido, sublinhámos ao longo desta investigação que, na área artística, as várias operações elaboradas desde os anos sessenta abandonam uma ideia modernista de pureza da imagem fotográfica e se afastam de uma mera abordagem do realismo da representação. Nas peças analisadas ressaltam as características do fotográfico com a intenção de reconduzir a reflexão sobre a própria fotografia. Este processo torna-se mais nítido através de outros *media*: as características do fotográfico abrem caminhos que evitam uma confrontação com a imagem fotográfica onde os elementos já estão organizados, desviando para outros caminhos escondidos não imediatos, capazes de proporcionar novas possibilidades interpretativas e revelar associações antes desapercibidas e ligadas a práticas omitidas pela história canónica (e artística) do *medium* fotográfico. Com efeito, o fotográfico manifesta múltiplos aspetos que são ocultados, ou são considerados apenas como óbvios na simples imagem impressa, para voltarem à vista num entrelaçar de várias técnicas e *media*.

Ao reevocar e reconstruir através de operações escultóricas, instalativas, cinematográficas e projetivas, aspetos peculiares que se encontram ao longo do percurso da fotografia, convocou-se também uma dinâmica reflexiva sobre a temporalidade que intervém na vivência do espetador com o fotográfico emanado das peças artísticas citadas. Ressaltámos, com efeito, o que se define como uma experiência baseada num diálogo entre temporalidades para além das especificidades tecnológicas: constitui-se um campo relacional entre a peça de matriz fotográfica e o espetador, já que este último percorre um “complexo reino de passado-presente e presente-passado, no qual os níveis temporais se sobrepõem e se associam entre si ” (Huhtamo 1996, 248)<sup>444</sup>. Nesta

---

<sup>444</sup> [“more complex realm of past-present and present-past, in which layers of time overlap and associate with each other”.]

perspetiva, as diversas abordagens da Arqueologia dos Media permitiram estabelecer que o espetador, ao se relacionar com estas peças, mergulha num tempo descontínuo e intermitente: o fotográfico revela-se menos através de uma constituição cronológica e mais na contraposição de temporalidades, na tentativa de explorar dimensões latentes da fotografia e do seu passado, como imagem, mas sobretudo como funcionamento e fruição. Embora este jogo de temporalidades se amplifique no momento da obsolescência, a partir dos anos noventa, a nossa análise contribui para sublinhar como na produção artística das últimas décadas pode ser encontrada uma consciente dialética por parte dos artistas sobre esta relação do passado com o presente, de forma não linear e consequencial que se estabeleceu, ainda que subentendida, já antes da mudança tecnológica determinada pelo digital.

Ao contribuir para esta reflexão sobre o fotográfico apresentámos numerosas obras de artistas internacionais, bem como a produção dos autores portugueses. Neste último caso, a relação fortalecida entre a arte contemporânea e a fotografia em Portugal sublinha a importância que este *medium* tem exercido, desde os anos noventa, na prática artística; e não é uma coincidência que o curador brasileiro Paulo Reis (2010, 14), ao analisar o contexto artístico português, admita que numerosos artistas conhecidos e reconhecidos, até internacionalmente, trabalhem com a fotografia (e o vídeo). Porém, é no processo de hibridação com e do deslocamento em outros *media* pelo fotográfico que se evidencia melhor a dialética entre temporalidades heterogêneas. Neste sentido, no trabalho de Francisco Tropa, como se procurou demonstrar, o jogo da combinação entre temporalidades patenteia-se implicitamente nos últimos aparelhos de projeção elaborados pelo artista, quer a nível material, evocando instrumentos óticos antigos, quer a nível visual, onde as temporalidades não são enfrentadas como momentos históricos diferentes, mas na perspetiva de medidas e unidades do tempo reunidas na mesma dimensão imagética. Todavia, não são apenas estas co-temporalidades que estão ressaltadas ao longo do processo criativo deste artista, uma vez que o fotográfico intervém em várias operações material e espacialmente como forma de reconsiderarmos o visual na sua dicotomia entre o visível e o (quase) impercetível. Para alcançar esta reflexão, a temporalidade torna-se o eixo no qual se baseia também a experiência do espetador, em detrimento de uma observação apressada. As características do fotográfico manifestam-se, assim, na duração da imagem e da atividade dos aparelhos em relação ao tempo que o espetador dedica a estas mesmas obras.

As peças elaboradas por João Maria Gusmão e Pedro Paiva também criam um universo de diferentes referências temporais que pairam em campos discursivos de várias tecnologias – nomeadamente do início do cinema, do diapositivo e da *camera obscura*. Na produção artística da dupla o espetador encontra ambientes escuros e imersivos que lhe desestabilizam a sensorialidade, porquanto está mergulhado em salas repletas de imagens técnicas, em vários movimentos, com os seus suportes projetivos, onde o percurso resulta aleatório. Nesta experiência ambiental e física do corpo a deambular pelo espaço habitado por imagens e mecanismos, engendra-se uma dinâmica entre o tempo das obras singulares, bem como do conjunto instalativo, com o do espetador: ainda que possam divergir nas suas durações, quer os filmes 16mm, quer os diapositivos, quer as projeções “geométricas centrais”, constituem-se como micro-ações, micro-eventos, que reduzem e minimizam a folga temporal. Estes universos imagéticos afiguram-se, assim, como constelações fotográficas num contínuo remeter para temporalidades para além do presente: são as temporalidades passadas mas também as de futuros hipotéticos, que se encontram ora no conteúdo das imagens ora na própria tecnologia utilizada.

Se bem que o recurso a suportes obsoletos e em desuso pareça acentuar esta dinâmica dialógica entre várias temporalidades, as próprias características do fotográfico contêm, de forma implícita, esta possibilidade. Neste sentido, a fotografia através da apresentação de um outrora que se relaciona com o presente do espetador, mas também do autor, permite repensar o tempo nela (e através dela) contido. É o caso do trabalho de Daniel Blaufuks que parece sublinhar uma maior ligação com esta dinâmica. Se tomarmos em consideração as operações com imagens em movimento, assistimos a uma análise e a um questionamento da componente visual do ponto de vista temporal, isto é, como re-apresentação de um real que, pelas manipulações formais e técnicas, desenreda novos significados e leituras. Característica que também se revela em outras obras deste artista, designadamente naquelas onde (re)aparecem imagens já utilizadas em outros contextos, ou seja, onde o trabalho desenvolve uma reflexão sobre os conceitos de reprodutibilidade e de transmissão.

Através desta análise de alguns autores portugueses não tencionávamos encontrar ou circunscrever determinados aspetos para um “caso português”, ainda que este tenha as suas próprias peculiaridades, em referência sobretudo ao contexto político e social da ditadura salazarista e do princípio do período democrático dos anos setenta

do século XX – especificidade que se prolonga no campo artístico até aos anos noventa. Este entendimento é comprovado também pela limitação dos casos de estudo, uma vez que o nosso propósito não era o de ser exaustivo listando numerosos artistas para um enquadramento mais geral e historicamente abrangente do contexto português. No entanto, a nossa investigação pretendia aplicar uma metodologia provinda da Arqueologia dos Media para possibilitar uma nova chave de leitura que considere o fotográfico em relação a vários aspetos diacrónicos. Este processo permitiu ressaltar a propensão estética implícita nas operações analisadas em que a atenção, direta ou inconsciente, para a fotografia e o fotográfico se alinham com a prática de outros artistas internacionais. Neste sentido, o processo criativo aponta para um afastamento de uma pretensa artisticidade da mera imagem fotográfica para, partindo de uma dimensão *indexical* que, outrora constante na produção das décadas de meados do século passado, agora deixa lugar ao aprofundamento de outros aspetos ligados ao fotográfico, mas de origem extra-artística e extra-estética.

Ao se incluir as características do fotográfico em várias técnicas e *media*, patenteia-se também um questionamento sobre a própria imagem fotográfica e a sua receção. Um grande leque de peças analisadas não se funda simplesmente sobre as habilidades de estruturação visual do conteúdo das imagens, tendo ido buscar referências a outros campos, *in primis*, à utilização social e comum relacionada com cada um de nós na qualidade de espetador/fruidor. Com efeito, qualquer pessoa frui das imagens fotográficas presentes nos mais diferentes campos e, em simultâneo, é produtor de fotografias – basta pensar que hoje em dia a maioria dos telemóveis estão dotados de câmaras, tornando-se aparelhos facilmente manipuláveis de registo foto e videográfico que permitem partilhar as imagens em tempo real. Nesta senda, as operações artísticas acima mencionadas parecem permeadas por um subentendido processo investigativo oriundo de outros campos, não meramente para efetuar uma crítica ao sistema das belas artes, mas também para desvendar caminhos diferentes na utilização do *medium* fotográfico que não se reduz apenas à imagem fotográfica final. Para alcançar este objetivo assistimos à recuperação das utilizações amadoras excluídas da história normativa da imagem fotográfica, que implicam um reposicionamento das temporalidades inerentes às operações contemporâneas, já que o retomar ruturas e descontinuidades se refere quer a utilizações mais primordiais, as do “primeiro nascimento” do *medium* fotográfico, quer a contextos mais recentes e que ainda nos

envolvem – neste último caso o recompor utilizações omitidas deve ser interpretado como a possibilidade de uma contínua oscilação entre o campo artístico e o extra-artístico.

Apontámos, portanto, que a aplicação da metodologia de Arqueologia dos Media ao conceito de fotográfico permite abrir novos caminhos interpretativos deste conceito na produção de artistas contemporâneos. Em particular, este processo investigativo proporcionou evidenciar várias relações em referência à utilização histórica e conjectural deste *medium* retomando percursos intrínsecos nos quase duzentos anos da sua existência, bem como aspetos presentes antes da sua invenção. Contudo, o que evidenciámos através desta metodologia é a ineficácia de entender de forma isolada as categorias da obsolescência e dos novos *media*. Pois, como demonstrámos em várias operações, inclusive as dos casos de estudo, existe uma mescla entre estas dimensões onde o obsoleto e os percursos históricos abandonados compreendem a utilização de tecnologias digitais. Por outras palavras, ter operado através da Arqueologia dos Media revela a importância de nos ocuparmos não apenas da fotografia enquanto objeto/representação, mas também das suas relações e conexões com outras práticas, técnicas e *media*, de forma a compormos uma análise estruturada para uma avaliação consciente dos diferentes aspetos que intervêm no pensamento sobre “o que é a fotografia”. Neste sentido, o estudo e as reflexões contidas nesta investigação são também uma primeira possibilidade para constituir uma Arqueologia do *medium* fotográfico, entendido quer na sua materialidade quer nos seus discursos. O presente trabalho crítico-teórico manifesta-se como ponto de partida para a utilização desta metodologia de investigação que nos permitirá estudar o trabalho de outros autores, aqui apenas mencionados ou pouco aprofundados.

Em suma, a presente investigação permitiu esboçar uma perspetiva arqueológica do fotográfico e das suas características através de uma abordagem relacionada com a própria história da fotografia, não apenas na dimensão artística, mas sobretudo pelas utilizações e pelos funcionamentos em outras áreas. O corte crítico desta investigação permitiu ressaltar como o conceito analisado tem de ser considerado menos à luz do conteúdo visual pertencente à imagem fotográfica e mais como uma rede de relações que proporciona ao espetador o caminho para uma reflexão sobre os múltiplos significados e utilizações da própria fotografia.

## BIBLIOGRAFIA

As seguintes referências bibliográficas incluem exclusivamente as obras das quais foram retirados os excertos citados ao longo do texto e nas notas de rodapé desta investigação.

- Alexander, Darsie. 2005. "SlideShow". Em *SlideShow. Projected images in contemporary art*, editado por Darsie Alexander, 3–34. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Amado, Miguel. 2006. "Condição do enigmático". *L+arte*, nº 28 (setembro): 18–22.
- Angell, Callie. 2006. *Andy Warhol Screen tests. The films of Andy Warhol catalogue raisonné*. Nova Iorque: Harry N. Abrams e Whitney Museum of American Art.
- Arago, Dominique François. 2013. "Relatório". Em *Ensaio sobre fotografia. De Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg, traduzido por Luís Leitão, Manuela Gomes, e João Barrento. Lisboa: Orfeu Negro.
- Armstrong, Carol. 2016. "Painting photography painting. Timelines and medium specificities". Em *Painting beyond itself: the medium in the post-medium condition*, editado por Isabelle Graw e Ewa Lajer-Burchard, 123–43. Berlim: Sternberg Press.
- Aspesi, Lucia. 2014. "Papagaio. João Maria Gusmão e Pedro Paiva". Pirelli | Hangar Bicocca. <https://d2snyq93qb0udd.cloudfront.net/HangarBicocca/wp-content/uploads/2013/05/HBJMGPPLibrino.pdf>.
- Aumont, Jacques. 1997. "Chapter three: the role of the apparatus". Em *The image*, traduzido por Claire Pajackowska, 99–147. Londres: British Film Institute.
- Ávila, María Jesús. 2003. *1960-1980. Anos de normalização artística nas coleções do Museu do Chiado*. Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior.
- Baetens, Jan. 2007. "Conceptual limitations of our reflection on photography: the question of «interdisciplinarity»". Em *Photography theory*, editado por James Elkins, 53–72. Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Baetens, Jan, Diarmuid Costello, James Elkins, Jonathan Friday, Margaret Iversen, Sabine T. Kriebel, Margaret Olin, Graham Smith, e Joel Snyder. 2007. "The art seminar". Em *Photography theory*, editado por James Elkins, 129–203. Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Baetens, Jan, e Heidi Peeters. 2007. "Hybridity: the reverse of photographic medium specificity?" *History of photography* 31 (1): 3–10. <https://doi.org/10.1080/03087298.2007.10443497>.
- Bagulho, Francisca. 2001. "Tercenas: conversas com os artistas". *Flirt*, nº 24: 14–19.
- Baker, George. 2005. "Photography's expanded field". *October* 114: 120–40.

- . 2008. "Photography's expanded field". Em *Still moving: between cinema and photography*, editado por Karen Beckman e Jean Ma, 175–88. Durham e Londres: Duke University Press.
- . 2013a. "The relational field of photography". Fotomuseum winterthur. 31 de maio de 2013. [https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/26955\\_the\\_relational\\_field\\_of\\_photography](https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/26955_the_relational_field_of_photography).
- . 2013b. "Blind spot". Fotomuseum winterthur. 20 de junho de 2013. [https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/26957\\_blind\\_spot](https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/26957_blind_spot).
- . 2014. "Photography and the philosophers". Em *What is a photograph?*, editado por Carol Squiers, 63–69. Nova Iorque: International Center of Photography.
- Baker, George, Matthew Buckingham, Hal Foster, Chrissie Iles, Anthony McCall, e Malcolm Turvey. 2002. "The projected image in contemporary art". *October. Obsolescence: a special issue* 100: 71–96.
- Barahona, António. 1991. "Francisco Tropa: exposição de mim próprio". *Jornal de Letras*, 11 de maio de 1991.
- Barro, David. 2011. "Breve história de um contador de histórias". Em *O arquivo: um álbum de textos. The archive: an album of texts*, por Daniel Blaufuks, 213–28. Lisboa: Vera Cortês Agência de Arte.
- Barthes, Roland. 1984a. "A retórica da imagem". Em *O óbvio e o obtuso*, traduzido por Isabel Pascoal, 27–46. Lisboa: Edições 70.
- . 1984b. "O terceiro sentido". Em *O óbvio e o obtuso*, traduzido por Isabel Pascoal, 47–65. Lisboa: Edições 70.
- . 1989. *A câmara clara*. Traduzido por Manuela Torres. Lisboa: Edições 70.
- . 2008. "A mensagem fotográfica". *Revista de comunicação e linguagens*, nº 39 (junho): 263–72.
- Batchen, Geoffrey. 1997. *Burning with desire. The conception of photography*. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- . 2000. "Vernacular Photographies". *History of photography* 24 (3): 262–71.
- . 2002a. "Post-Photography". Em *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, 108–27. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- . 2002b. "Vernacular Photography". Em *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, 56–81. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- . 2003. "Cancellation". Em *The last picture show: artists using photography 1960-1982*, editado por Douglas Fogle. Minneapolis: Walker Art Centre.
- . 2005. "A história é importante. Fotografia e reprodutibilidade". Em *LisboaPhoto 2005. A imagem cesura*, editado por Sérgio Mah, 121–29. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa e Público.
- . 2007. "This haunting". Em *Photography theory*, editado por James Elkins, 284–86. Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group.
- . 2008. "Snapshots. Art history and the ethnographic turn". *Photographies* 1 (2): 121–42.

- . 2009. *Photography degree zero: reflections on Roland Barthes's Camera lucida*. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- . 2010. "An almost unlimited variety: photography and sculpture in the Nineteenth century". Em *The original copy: photography of sculpture, 1839 to today*, editado por Roxana Marcoci, 20–26. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.
- . 2014. "«Photography»: an art of the real". Em *What is a photograph?*, editado por Carol Squiers, 47–62. Nova Iorque: International Center of Photography.
- . 2016. *Emanations. The art of the cameraless photograph*. Munique: Prestel.
- Batchen, Geoffrey, e Lisa Gitelman. 2018. "Afterword: Media history and history of photography in parallel lines". Em *Photography and other media in the nineteenth century*, editado por Nicoletta Leonardi e Simone Natale, 13–33. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Bate, David. 2009. "Photography theory". Em *Photography. The key concepts*, 23–44. Oxford e Nova Iorque: Berg Publishers.
- . 2020. "Jacques Rancière: aesthetics and photography". Em *The Routledge companion to photography theory*, editado por Mark Durden e Jane Tormey, 37–51. Londres e Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Baudelaire, Charles. 2013. "O público moderno e a fotografia". Em *Ensaio sobre fotografia. De Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg, traduzido por Luís Leitão, Manuela Gomes, e João Barrento, 99–104. Lisboa: Orfeu Negro.
- Bazin, André. 2013. "A ontologia da imagem fotográfica". Em *Ensaio sobre fotografia. De Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg, traduzido por Luís Leitão, Manuela Gomes, e João Barrento, 261–66. Lisboa: Orfeu Negro.
- Bellour, Raymond. 2007a. "L'interruzione, l'istante". Em *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, traduzido por Vincenza Costantino e Andrea Lisoni, 109–38. Milão: Bruno Mondadori.
- . 2007b. "The pensive spectator". Em *The cinematic*, editado por David Campany, 119–23. Documents of Contemporary Art. Londres e Cambridge: Whitechapel e The MIT Press.
- . 2008. "Concerning «the photographic»". Em *Still moving: between cinema and photography*, editado por Karen Beckman e Jean Ma, 253–76. Durham e Londres: Duke University Press.
- Benjamin, Walter. 2010. *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*. Traduzido por João Maria Mendes. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- . 2013. "Pequena história da fotografia". Em *Ensaio sobre fotografia. De Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg, traduzido por Luís Leitão, Manuela Gomes, e João Barrento, 219–38. Lisboa: Orfeu Negro.
- . 2019. "N [Questões epistemológicas, teoria do progresso]". Em *As passagens de Paris*, traduzido por João Barrento, 585–619. Porto: Assírio & Alvim.
- Bezzola, Tobia. 2010. "From sculpture in photography to photography as plastic art". Em *The original copy: photography of sculpture, 1839 to today*, editado por Roxana Marcoci, 28–35. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.



- Bishop, Claire. 2004. "Antagonism and relational aesthetics". *October* 110: 51–79.
- . 2005. *Installation art*. Londres: Tate Publishing.
- Blatt, Ari J. 2011. "Thinking photography in film, or the suspended cinema of Agnès Varda and Jean Eustache". *French forum* 36 (2/3): 181–200.
- Blaufuks, Daniel. 1995. *A terra é azul como uma laranja*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Gabinete das Relações Culturais Internacionais.
- . 1998a. *Daniel Blaufuks: Flores para Walt y otras historias*. Madrid: Galería Maria Martín.
- . 1998b. *Um dia em são Petersburgo*. Coimbra: Encontros de Fotografia.
- , dir. 2002. *Sob céus estranhos*. Vídeo a cores e com som.
- . 2010. *Terezín*. Lisboa e Göttingen: Edições tinta-da-china & Steidl Publishers.
- . 2011a. "Inventário". Em *O arquivo: um álbum de textos. The archive: an album of texts*, por Daniel Blaufuks, 123–34. Lisboa: Vera Cortês Agência de Arte.
- . 2011b. "Num quarto estranho". Em *O arquivo: um álbum de textos. The archive: an album of texts*, por Daniel Blaufuks, 195–98. Lisboa: Vera Cortês Agência de Arte.
- . 2011c. "Setembro". Em *O arquivo: um álbum de textos. The archive: an album of texts*, por Daniel Blaufuks, 21–31. Lisboa: Vera Cortês Agência de Arte.
- . 2012. "UTZ". Galeria Vera Cortês. <https://www.veracortes.com/dropbox/DBL-web-4.pdf>.
- . 2014. *Toda a memória do mundo: parte um*. Lisboa: INCM.
- . 2017. *Attempting exhaustion*. Tóquio: Akio Nagasawa Publishing.
- . 2020a, 4 de maio de 2020.
- . 2020b, 6 de maio de 2020.
- . 2020c, 12 de maio de 2020.
- Bocard, Helene. 2008. "Willème, François (1830-1905)". Em *Encyclopedia of Nineteenth-century photography*, editado por John Hannavy, 2:1497. Nova Iorque e Londres: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Borrel, Pascale. 2014. "Fixités fugaces: la projection de l'image photographique". Em *La projection*, editado por Véronique Campan, 181–90. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Boucher, Brian. 2017. "Has Duchamp's final work harbored a secret for five decades? This artist says yes". *Artnet*, 3 de outubro de 2017. <https://news.artnet.com/art-world/duchamp-etant-donnees-secret-serkan-ozkaya-1103216>.
- Boulouch, Nathalie. 2017. "Imagine a screen...: photographic projection circa 1900". Em *Slide. The history of projected photography*, editado por Anne Lacoste, Nathalie Boulouch, Olivier Lugon, e Carol Sandrin, 162–75. Lausana: Musée de l'Elysée.
- Bourriaud, Nicolas. 2010. *Estetica relazionale*. Traduzido por Marco Enrico Giacomelli. Milão: Postmedia.

- Brik, Osip. 1979. "La «fissazione» del fatto". Em *I formalisti russi nel cinema*, editado por Giorgio Kraiski, 87–97. Milão: Garzanti.
- Brito, Eduardo. 2003. "As viagens de um olhar". Daniel Blaufuks. 2003. <https://www.danielblaufuks.com/webmac/extras/brito.html>.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1984. "From Faktura to Factography". *October* 30: 82–119.
- . 1990. "Conceptual Art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions". *October* 55: 105–43.
- . 2006. "Memory lessons and history tableaux: James Coleman's archaeology of spectacle". Em *James Coleman*, 27–50. Lisboa: Museu do Chiado.
- Bull, Stephen. 2010. *Photography*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Bunnell, Peter C. 1968. "Photography as printmaking (exhibition curator's presentation)". [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326555.pdf?\\_ga=2.255844109.409848338.1592900403-991730214.1592677244](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326555.pdf?_ga=2.255844109.409848338.1592900403-991730214.1592677244).
- . 1970. "Photography into sculpture (exhibition curator's presentation)". [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326678.pdf?\\_ga=2.189083694.409848338.1592900403-991730214.1592677244](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326678.pdf?_ga=2.189083694.409848338.1592900403-991730214.1592677244).
- Calhau, Fernando, e Isabel Carlos. 1997. *Imagem sem imagem. Arte portuguesa contemporânea*. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea - Ministério da Cultura de Portugal.
- Campan, Véronique. 2014. "Avant-propos. Imaginaire de la projection". Em *La projection*, editado por Véronique Campan, 7–20. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Campany, David. 2003. *Art and photography*. Londres e Nova Iorque: Phaidon.
- . 2007a. "Introduction: when to be fast? When to be slow?" Em *The cinematic*, 10–17. Documents of Contemporary Art. Londres e Cambridge: Whitechapel e The MIT Press.
- . 2007b. "Safety in numbness: some remarks on the problems of «Late photography»". Em *The cinematic*, editado por David Campany, 185–94. Documents of Contemporary Art. Londres e Nova Iorque: Whitechapel e The MIT Press.
- . 2008a. "Motion Pictures: Mark Lewis". *Frieze*, nº 115. <https://davidcampany.com/motion-pictures-mark-lewis/>.
- . 2008b. *Photography and cinema*. Londres: Reaktion Books.
- . 2011. "Traces and pictures". Em *Through the looking brain: a Swiss collection of conceptual photography*, 7–19. Berlim: Hatje Cantz.
- . 2014. "Photography, encore". Em *Time present: photography from the Deutsche Bank collection*, editado por Christina März e Oliver Koerner von Gustorf, 20–31. Francoforte do Meno: Deutsche Bank AG.
- . 2017. *The still point of the turning world. Between film and photography*. Artuérpia e Berlim: FOMU e Kehrer.

- Company, David, e Daniel Blaufuks. 2018. "Daniel Blaufuks". Em *Così presente, così invisibile*, editado por David Company, traduzido por Angela Ricci e Teresa Albanese, 16–41. Roma: Contrasto.
- Company, David, e Victor Burgin. 2018. "Victor Burgin". Em *Così presente, così invisibile*, editado por David Company, traduzido por Angela Ricci e Teresa Albanese, 170–97. Roma: Contrasto.
- Carroll, Noël. 1995. "Towards an ontology of the moving image". Em *Philosophy and film*, editado por Cynthia A. Freeland e Thomas E. Wartenburg, 68–85. Londres e Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group.
- . 1996. "Defining the moving image". Em *Theorizing the moving image*, 49–74. Cambridge: Cambridge University Press.
- Castelo Branco, Sara. 2017. "Os animais que ao longe parecem moscas". *Contemporânea* 5/6. <https://contemporanea.pt/edicoes/05-06-2017/os-animais-que-ao-longe-parecem-moscas>.
- . 2020. "A Laterna Mágica nas obras de Renato Ferrão e Francisco Tropa: da reprodução à apresentação". *Revista de comunicação e linguagens*, nº 53: 132–49.
- Checa, Natxo. 2009. "Do flogísitico como entelêquia". Em *Experiments and observations on different kinds of air de João Maria Gusmão + Pedro Paiva*, editado por Natxo Checa, José António Pinto Ribeiro, Jorge Barreto Xavier, e Mattia Denisse, IX–XXI. Lisboa: Direcção-Geral das Artes - Ministério da Cultura.
- Chevrier, Jean-François. 2006. "The tableau and the document of experience". Em *Click doubleclick. The documentary factor*, editado por Thomas Weski, 51–61. Colónia: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Chiarini, Alessandra. 2015. "Still/moving images. Il rapporto dialettico tra cinema e fotografia nelle pratiche artistiche contemporanee". Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.
- Chik, Caroline. 2011. "Chapitre I. La camera obscura immobilis, ou les origines «mouvmentées» de la photographie". Em *L'image paradoxale: fixité et mouvement*, 29–40. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Clair, Jean. 1977. *Duchamp et la photographie: essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une œuvre*. Paris: Chêne.
- Cohen, Brianne, e Alexander Streitberger, orgs. 2016. "Introduction". Em *Photofilmic: entangled images in contemporary art and visual culture*, 7–17. Leuven: Leuven University Press.
- Coleman, Allan Douglass. 1970. "Photography". *The New York Times*, 12 de abril de 1970.
- Costello, Diarmuid, e Dominic McIver Lopes. 2012. "Introduction". *The journal of aesthetics and art criticism* 70 (1): 1–8.
- Cotton, Charlotte. 2013. "Nine years, a million conceptual miles". *Aperture*. <https://aperture.org/magazine-2013/nine-years-a-million-conceptual-miles-by-charlotte-cotton/>.
- Coutinho, Isabel. 2001. "Para mais tarde recordar". *Público*, 3 de novembro de 2001.

- Crary, Jonathan. 2017. *Técnicas do observador*. Traduzido por Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro.
- Crespo, Nuno. 2011. "A doença do exílio e os poderes da fotografia". Em *O arquivo: um álbum de textos. The archive: an album of texts*, por Daniel Blaufuks, 183–90. Lisboa: Vera Cortês Agência de Arte.
- Daney, Serge. 1991. "The final frame". Em *Passages de l'image*, editado por Raymond Bellour, Catherine David, e Christine Van Assche, traduzido por James Eddy, 76–81. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.
- "Daniel Blaufuks. Cópia original". 2019. Galeria Vera Cortês. 2019. <https://www.veracortes.com/dropbox/GoodNewsItem/5d14fe69e0f8945530aa779c/HTMLfiles/DB-Copia-Original.pdf>.
- Davenport, Nancy. 2008. "Weekend campus". Em *Still moving: between cinema and photography*, editado por Karen Beckman e Jean Ma, 189–95. Durham e Londres: Duke University Press.
- David, Catherine. 2007. "Photography and cinema (1989)". Em *The cinematic*, editado por David Company, 144–52. Londres e Nova Iorque: Whitechapel e The MIT Press.
- De Bruyn, Eric. 2001. "The filmic topology of Dan Graham". Em *Dan Graham, Works 1965–2000*, editado por Marianne Brouwer, 329–54. Düsseldorf: Richter.
- . 2002. "The filmic anomaly: moments in post-minimalism (1966-1970)". Nova Iorque: City University of New York.
- De Tomasi, Filippo, e Maura Grimaldi. 2020. "Obsolescência e reinvenção: o estudo de caso João Maria Gusmão e Pedro Paiva". *Revista de comunicação e linguagens*, nº 52: 66–85.
- Dean, Tacita. 2011. "Save celluloid, for art's sake". *The Guardian*, 22 de fevereiro de 2011. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/feb/22/tacita-dean-16mm-film>.
- Deleuze, Gilles. 1996. "O que é um dispositivo?" Em *O mistério de Ariana*, traduzido por Edmundo Cordeiro, 83–96. Lisboa: Ed. Vega – Passagens.
- Della Porta, Giambattista. 1658. "The seventeenth book of Natural Magick: of strange glaffes". Em *Natural Magick*, 355–81. London: Printed for Thomas Young and Samuel Speed and are to be sold at the three pigeons, and at the angel in St. Paul's Church-yard.
- Demos, T. J. 2005. "SlideShow". *Artforum*, maio de 2005.
- Diack, Heather. 2020. *Documents of doubt: the photographic conditions of Conceptual Art*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2017. *Diante do tempo: a história da arte e anacronismo das imagens*. Traduzido por Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro.
- Dika, Vera. 2012. "Stillness/movement: Joseph Cornell, Edison Company, Andy Warhol". Em *The (moving) pictures generation: the cinematic impulse in downtown New York art and film*, 23–32. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

- Doane, Mary Ann. 2008. "Indexicality and the concept of medium specificity". Em *The meaning of photography*, editado por Robert Kelsey e Blake Stimson, 3–14. Williamstown: Sterling and Francie Clark Art Institute.
- . 2009. "The location of the image: cinematic projection and scale in modernity". Em *Art of projection*, editado por Stan Douglas e Christopher Eamon, 151–65. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Drucker, Johanna. 2010. "Temporal photography". *Philosophy of photography* 1 (1): 22–28.
- Dryansky, Larisa. 2007. "Le musée George-Eastman: une autre histoire de la photographie américaine?" *Études photographique*, n° 21: 74–93.
- Dubois, Philippe. 1992. "O acto fotográfico. Pragmática do índice e efeitos de ausência". Em *O acto fotográfico*, 57–107. Lisboa: Vega.
- . 1995. "Photography mise-en-film: autobiographical (hi)stories and psychic apparatuses". Em *Fugitive Images. From photography to video*, editado por Patrice Petro, traduzido por Lynne Kirby, 152–72. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2012. "La materia-tempo e i suoi paradossi percettivi nell'opera di David Claerbout". Em *David Claerbout*, editado por Saretto Cincinelli, 56–73. Milão: Electa.
- . 2016. "Trace-image to fiction-image: the unfolding of theories of photography from the '80s to the present". *October* 158: 155–66.
- Duchamp, Marcel. 1997. *O acto criativo*. Traduzido por Rui Cascais Parada. S.l.: Tango.
- Durden, Mark. 2009. "Trabalho de memória". Daniel Blaufuks. 2009. <https://www.danielblaufuks.com/webmac/text.html>.
- Durden, Mark, e Jane Tormey. 2020. "Introduction". Em *The Routledge companion to photography theory*, editado por Mark Durden e Jane Tormey, 1–17. Londres e Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Edwards, Elizabeth, e Janice Hart. 2004. "Introduction: photographs as objects". Em *Photographs objects histories: on materiality of images*, editado por Elizabeth Edwards e Janice Hart, 1–15. Nova Iorque e Londres: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Eikhenbaum, Boris. 1979. "I problemi dello stile cinematografico". Em *I formalisti russi nel cinema*, editado por Giorgio Kraiski, 11–52. Milão: Garzanti.
- . 1982. "Problems of cine-stylistics". Em *Russian poetics in translation. Volume 9: the poetics of cinema*, editado por Richard Taylor, traduzido por Richard Sherwood, 10–21. Oxford: Oxon Publishing Ltd.
- Eisenhauer, Jennifer F. 2006. "Next slide please: the magical, scientific, and corporate discourses of visual projection technologies". *Studies in art education* 47 (3): 198–214.
- Eisenstein, Sergei. 1957. "Word and image". Em *The film sense*, traduzido por Jay Leyda, 3–68. Nova Iorque: Meridian books.

- Eisloeffel, Paul. 2013. "A brief history of the 16mm film format". *MAC Newsletter* 41 (1): 32–33.
- Elkins, James. 2003. "What does Peirce's sign theory have to say to art history?" *Culture theory and critique* 44 (1): 5–22.
- Elsaesser, Thomas. 2006. "Early film history and multi-media: an archaeology of possible futures?" Em *New media old media: a history and theory reader*, editado por Wendi Hui Kyong Chun e Thomas Keenan, 13–25. Nova Iorque e Londres: Routledge/Taylor & Francis Group.
- . 2016a. "General Introduction. Media Archaeology: Foucault's Legacy". Em *Film history as media archaeology*, 17–68. Amsterdão: Amsterdam University Press.
- . 2016b. "Media archaeology as the poetics of obsolescence". Em *Film history as media archaeology*, 331–50. Amsterdão: Amsterdam University Press.
- Entre imagens - Daniel Blaufuks*. 2014. Vídeo a cores e com som. Documentário. RTP. <https://www.youtube.com/watch?v=ni6iBBn9IUQ>.
- Estrela, Alexandre, e Daniel Blaufuks. 2006. "A imagem suspensa". Em *BES photo 2006*, editado por Clara Távora Vilar e Maria João Seixal, 40–49. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém.
- Faria, Nuno. 2008. "Francisco Tropa: de uma visão outra". Em *Parangolé vol. 2. Fragmentos desde los 90: Portugal*, editado por David Barro e Paulo Reis, 321–23. Valladolid: Artedardo / Museo Patio Herreriano.
- . 2012. "A sandália de bronze ou a potência do negativo / teoria das exceções (filme como escultura no projecto abissológico de JMG/PP) – fragmentária". Em *Abissologia. Para uma ciência transitória do indiscernível. João Maria Gusmão + Pedro Paiva*, editado por João Maria Gusmão, Pedro Paiva, Natxo Checa, e João Urbano, 63–74. Lisboa: Zé dos Bois.
- Faria, Óscar. 2006a. "Quis voltar à fotografia na tentativa de fazer o 'Nu descendo as escadas'". *Público*, fevereiro, 16–18.
- . 2006b. "A progressão de Vénus". *Público*, março, 18.
- . 2011. "Contra o tempo. Entrevista Francisco Tropa". *P2/Público*, junho, 4–5.
- Farkas, Shelly, e Henry P. Raleigh. 1980. "A review of the use of photo mixed media in the U.S.A." *Leonardo* 13 (2): 129–31.
- Felshin, Nina. 1974. "The lock (home on the range, part III). The evolution of a work by Rockne Krebs". Em *Projected images*, editado por Martin Friedman, 14–19. Minneapolis: Walker Art Centre.
- Ferrari, Federico, e Francisco Tropa. 2010. *Scripta*. Lisboa: Galeria Quadrado Azul.
- Fiz, Alberto. 2004. "La regola e il caso". Em *Tinguely e Munari. Opere in azione*, editado por Bruno Corà, Pietro Bellasi, Alberto Fiz, Miroslava Hájek, e Guido Magnaguagno, 51–58. Milão: Edizioni Gabriele Mazzotta.
- Fontcuberta, Joan. 2007. "Fotografía: ¿por qué la llamamos amor cuando queremos decir sexo?" Em *PhotoEspaña. Diccionario de fotógrafos 1998-2007*, editado por Claude Bussac, Javier Martín-Jiménez, e Manuela Villa, 7–13. Madrid: La Fábrica.

- . 2010. *La cámara de Pandora. A fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Editora Gustavo Gili.
- . 2016. *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galacia Gutenberg.
- Fontcuberta, Joan, e Geoffrey Batchen. 2021. "Coda: photography in the age of massification. A correspondence between Joan Fontcuberta and Geoffrey Batchen". Em *Photography off the scale. Technologies and theories of the mass image*, editado por Tomáš Dvořák e Jussi Parikka, 253–88. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Foote, Nancy. 1976. "The anti-photographers". *Artforum* XV (1): 46–54.
- Foucault, Michel. 1994. "Nietzsche, la généalogie, l'histoire". Em *Dits et écrits. 1954-1988*, II: 1970-1975:136–56. Paris: Éditions Gallimard.
- Frac Île-de-France. 2011. "Alien theory". <https://www.fraciledefrance.com/wp/wp-content/uploads/AlienTheory-Jo.pdf>.
- Frade, Pedro Miguel. 1989. "Mercado da fotografia em Portugal". *Artes & leilões* 1 (1): 22–23.
- . 1990. "Fotografia: uma década intensa e incómoda". *Artes & leilões* 1 (3): 44–45.
- . 1992. *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Asa.
- Frampton, Hollis, dir. 1971. *(nostalgia)*. Filme 16mm a preto e branco e com som.
- . 2009. "For a metahistory of film: commonplace notes and hypotheses". Em *On the camera arts and consecutive matters*, 131–39. Cambridge: The MIT Press.
- Franke, Anselm. 2016. "An unfathomable cosmos". Em *The sleeping hippopotamus and the missing Eskimo: João Maria Gusmão & Pedro Paiva*, editado por João Maria Gusmão, Pedro Paiva, Moritz Wesseler, Madeleine Schuppli, e Anselm Franke, 17–19. Colónia: Aargauer Kunsthhaus e Kölischer Kunstverein.
- Friedman, Martin. 1974. *Projected images*. Minneapolis: Walker Art Centre.
- Friedrich, Heiner. 2016. "Michael Heizer". *Interview*, 23 de março de 2016. <https://www.interviewmagazine.com/art/michael-heizer>.
- Frizot, Michel. 1997. "Un dessin projectif: la photographie". Em *Projections: les transports de l'image*, editado por Jacques Aumont, Dominique Païni, e Jérôme Saint-Loubert Bié, 73–93. Paris: Hazan.
- Fundação EDP. 2017. "Prémios Novos Artistas EDP 2004". 2017. <https://www.fundacaoedp.pt/pt/edicao-premio/premio-novos-artistas-fundacao-edp-2004>.
- Garrett, Steward. 2007. "Terms". Em *Framed time. Toward a postfilmic cinema*, 283–86. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gaspar, Mariana. 2013. "Retomar percursos que o tempo interrompeu: uma leitura dos Encontros de Fotografia de Coimbra". Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Gasser, Martin. 1992. "Histories of photography 1839-1939". *History of photography* 16 (1): 50–60.

- Gaudreault, André, e Philippe Marion. 2005. "A medium is always born twice..." *Early popular visual culture* 3 (1): 3–15.
- . 2018. "The double-birth model tested against photography". Em *Photography and other media in the nineteenth century*, editado por Nicoletta Leonardi e Simone Natale, 13–33. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Geoffray, Agnès. s.d. "Flying man". Agnès Geoffray. Acedido a 14 de janeiro de 2020. [https://www.agnesgeoffray.com/Flying-Man\\_a124.html](https://www.agnesgeoffray.com/Flying-Man_a124.html).
- Gernsheim, Helmut. 1969. "The prehistory of photography". Em *The history of photography: from the camera obscura to the beginning of the modern*, 15–52. Londres: Thames and Hudson.
- Gidal, Peter. 1976. "Theory and definition of Structural/Materialist Film". Em *Structural film anthology*, editado por Peter Gidal, 1–21. Londres: British Film Institute/.
- Gisbourne, Mark. 2011. "A polifonia da memória e a dissonância do arquivo". Em *O arquivo: um álbum de textos. The archive: an album of texts*, por Daniel Blaufuks, 83–104. Lisboa: Vera Cortês Agência de Arte.
- Grazioli, Elio. 2017. *Duchamp oltre la fotografia*. Cremona: Johan & Levi.
- Green, David. 2004. "David Claerbout". *Photoworks*, 66.
- . 2006. "Making time: photography, film and temporalities of the image". Em *Stillness and time: photography and the moving image*, editado por David Green e Joanna Lowry, 9–22. Brighton: Photoworkd/Photoforum.
- Greenberg, Clement. 1983. "Modernist painting". Em *Modern art and modernism: a critical anthology*, editado por Francis Franciska e Charles Harrison, 14–19. Westview Press.
- Greenhill, Gillian. 1980. "Photo-sculpture". *History of photography* 4 (3): 243–54.
- Grilo, Margarida de Lopes. 2018. "Tecnologia e obsolescência nas práticas artísticas contemporâneas". Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Gronert, Stefan. 2003. "Alternative pictures: Conceptual Art and the artistic emancipation of photography in Europe". Em *The last picture show. Artists using photography, 1960-1982*, editado por Douglas Fogle. Minneapolis: Walker Art Centre.
- Guarda, Dinis, org. 2008a. "Momento 1". Em *Vídeo arte e filme de arte & ensaio em Portugal*, 149–201. Lisboa: Número - Arte e Cultura.
- . 2008b. "Vídeoarte e imagem em movimento no mundo e em Portugal". Em *Vídeo arte e filme de arte & ensaio em Portugal*, editado por Dinis Guarda, 24–63. Lisboa: Número - Arte e Cultura.
- Gunning, Tom. 2009a. "An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator". Em *Film theory and criticism: introductory reading*, editado por Leo Braudy e Marshall Cohen, 736–50. Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press.
- . 2009b. "The long and the short of it: centuries of projecting shadows, from natural magic to the avant-garde". Em *Art of projection*, editado por Stan Douglas e Christopher Eamon, 23–35. Ostfildern: Hatje Cantz.



- Gusmão, João Maria. 2016. "In favour of a total eclipse". Em *Celluloid - Tacita Dean, João Maria Gusmão and Pedro Paiva, Rosa Barba, Sandra Gibson and Luis Recoder*, editado por Marente Bloemheuvel e Jaap Guldemon, 64–65. Amesterdão e Roterdão: Eye Filmmuseum e nai010 publishers.
- Gusmão, João Maria, e Pedro Paiva. 2005. *Eflúvio Magnético. João Maria Gusmão. Pedro Paiva*, 2005.
- . 2006. *Eflúvio Magnético. João Maria Gusmão. Pedro Paiva*, 2006.
- . 2014. *Teoria extraterrestre*. Milão: Mousse Publishing.
- Gusmão, João Maria, Pedro Paiva, e Catarina Campino. 2002. *Air liquide*. Lisboa: Galeria Ara.
- Hammond, John H. 1981. *The camera obscura: a chronicle*. Bristol: Adam Hilger Ltd.
- Hansen, Miriam. 1987. "Benjamin, cinema and experience: «the blue flower in the land of technology»". *New German Critique*, nº 40: 179–224.
- Harrison, Charles. 2005. "Saving pictures". Em *SlideShow. Projected images in contemporary art*, editado por Darsie Alexander, 35–50. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Hertz, Garnet, e Jussi Parikka. 2012. "Zombie media: circuit bending media archaeology into an art method". *Leonardo* 45 (5): 424–30.
- Hirsch, Marianne. 2008. "The generation of postmemory". *Poetics today* 29 (1): 103–28.
- Hoelzl, Ingrid. 2012. "Moving stills: the Ken Burns effect". Em *Images in motion. Cahier #3*, editado por Ingrid Hoelzl e Friedrich Tietjen, 54–61. Bruxelas: Photography Department at LUCA School of Arts.
- Hoelzl, Ingrid, e Rémi Marie. 2015. "The photographic now (from sigh to signal)". Em *Softimage. Towards a new theory of the digital image*, 47–60. Bristol e Chicago: Intellect.
- Huhtamo, Erkki. 1995. "Resurrecting the technological past. An introduction to the Archeology of Media art". *InterCommunication* 14.
- . 1996. "Time travelling in the gallery: an archeological approach in media art". Em *Immersed in technology: art and virtual enviroments*, editado por Mary Anne Moser e Douglas MacLeod, 233–70. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- . 2018. "Elephants photographicus: Media Archaeology and the history of photography". Em *Photography and other media in the nineteenth century*, editado por Nicoletta Leonardi e Simone Natale, 13–33. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Huhtamo, Erkki, e Jussi Parikka. 2011. "Introduction: an archaeology of Media Archaeology". Em *Media Archaeology: approaches, applications, and implications*, editado por Erkki Huhtamo e Jussi Parikka, 1–24. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.
- Iles, Chrissie. 2005. *Into the light. A imagem projectada na arte americana 1964-1977*. Traduzido por Lourenço Egreja. Lisboa: Centro Cultural de Belém.

- Iversen, Margaret. 2017. "Indexicality. A trauma of signification". Em *Photography, trace and trauma*, 17–32. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Jeremias, Joana Leitão. 2019. "Galeria Zé dos Bois: um estudo da prática curatorial de Natxo Checa". Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Judd, Donald. 1975. "Specific objects". Em *Complete writings 1959-1975*, 181–89. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Kazansky, Boris. 1982. "The nature of cinema". Em *Russian poetics in translation. Volume 9: the poetics of cinema*, editado por Richard Taylor, traduzido por Joe Andrew, 33–45. Oxford: Oxon Publishing Ltd.
- Kelsey, Robert, e Blake Stimson. 2008. "Introduction: photography's double index (a short history in three parts)". Em *The meaning of photography*, editado por Robert Kelsey e Blake Stimson, VII–XXXI. Williamstown: Sterling and Francie Clark Art Institute.
- Kildall, Scott. 2020. "Video portraits". Scott Kildall. New media art and research. 2020. <https://kildall.com/archives/project/video-portraits>.
- Kittler, Friedrich. 2010. "Technologies of the fine arts". Em *Optical Media: Berlin lectures 1999*, traduzido por Anthony Enns, 47–117. Cambridge: Polity Press.
- Kosuth, Joseph. 1991. "Art after philosophy". Em *Art after philosophy and after*, 13–32. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- Kracauer, Siegfried. 1997. *Theory of film. The redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press.
- . 2013. "Fotografia". Em *Ensaaios sobre fotografia. De Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg, traduzido por Luís Leitão, Manuela Gomes, e João Barrento, 267–90. Lisboa: Orfeu Negro.
- . 2016. "A fotografia". Em *Fotogramas: ensaios sobre fotografia*, editado por Margarida Medeiros, traduzido por Nélío Rodrigues da Conceição, 203–18. Lisboa: Documenta.
- Kraiski, Giorgio, org. 1979. "Introduzione". Em *I formalisti russi nel cinema*, 5–10. Milão: Garzanti.
- Krauss, Rosalind. 1977a. "Notes on the index: seventies art in America Part 1". *October* 3: 68–81.
- . 1977b. "Notes on the index: seventies art in America Part 2". *October* 4: 58–67.
- . 1977c. "The double negative: a new syntax for sculpture". Em *Passages in modern sculpture*, 291–344. Nova Iorque: The Viking Press.
- . 1979. "Sculpture in the expanded field". *October* 8: 31–44.
- . 1986. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- . 1999a. *A voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition*. Nova Iorque: Thames and Hudson.
- . 1999b. "Reinventing the medium". *Critical Inquiry* 25 (2): 289–305.

- . 2006. "Reinventar o medium: introdução à fotografia". Em *Fotografia na arte: de ferramenta a paradigma*, editado por Ricardo Nicolau, 6:152–62. Porto: Público e Fundação de Serralves.
- . 2007. "Notes on the obtuse". Em *Photography theory*, editado por James Elkins, 339–42. Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group.
- . 2011. "Clock time". *October* 136: 213–17.
- . 2013. *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Traduzido por Marc Bloch, Ann Hindry, e Jean Kempf. Paris: Éditions Macula.
- Krauss, Rosalind, Annette Michelson, George Baker, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Leah Dickerman, Devin Fore, et al., orgs. 1978. "Introduction. Photography: a special issue". *October* 5: 3–5.
- Kriebel, Sabine T. 2007. "Theories of photography: a short history". Em *Photography theory*, editado por James Elkins, 53–72. Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Kruithof, Anouk, e Sebastian Thewes. 2016. "Anouk Kruithof". Lightra. dezembro de 2016. <http://lightra.com/anouk-kruithof-interview/>.
- Kydd, Owen. 2013. "Interview with Owen Kydd". Aperture. 2 de abril de 2013. <https://aperture.org/editorial/interview-with-owen-kydd/>.
- Lacoste, Anne. 2017. "Photographic projection since the 1960s: a vast field of artistic exploration". Em *Slide. The history of projected photography*, editado por Anne Lacoste, Nathalie Boulouch, Olivier Lugon, e Carol Sandrin, 202–13. Lausana: Musée de l'Elysée.
- Lacoste, Anne, Nathalie Boulouch, Olivier Lugon, e Carol Sandrin, orgs. 2017. *Slide. The history of projected photography*. Lausana: Musée de l'Elysée.
- Laia, João. 2012. "João Maria Gusmão e Pedro Paiva. 10.000 coisas - filmes recentes em 16 mm". *Artecapital*, julho de 2012. <https://www.artecapital.net/exposicao-361-joao-maria-gusmao-e-pedro-paiva-10-000-coisas-filmes-recentes-em-16mm>.
- Lapa, Pedro. 2005. *Intrusão: the Red Square*. Lisboa: Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea.
- Le Fort, Clara, e Olafur Eliasson. 2018. "Olafur Eliasson reflects on ways of seeing ahead of his latest exhibition". *Wallpaper*, 26 de janeiro de 2018.
- Leal, Miguel. 2011. "Obsolescência e inoperatividade: a arte como contrafluxo da mediação". *Interact revista online de arte, cultura e tecnologia*, nº 18 (agosto). <http://interact.com.pt/18/obsolescencia-e-inoperatividade/>.
- Leonardi, Nicoletta, e Simone Natale. 2018. "Introduction". Em *Photography and other media in the nineteenth century*, 1–10. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Levi, Pavle. 2012. "On re-materialization of the cinematographic apparatus". Em *Cinema by other means*, 25–45. Nova Iorque: Oxford University Press.
- LeWitt, Sol. 1999. "Paragraphs on Conceptual Art". Em *Conceptual Art: a critical anthology*, editado por Alexander Alberro e Blake Stimson, 12–17. Cambridge e Londres: The MIT Press.

- Lobo, Paula. 2005. "Ficções insólitas que escapam à ordem das coisas". *Diário de Notícias*, 3 de novembro de 2005.
- Lopes, Diogo. 2003. "O homem invisível". *Pangloss* 1: 12–13.
- Lourenço Marques, Susana. 2015. "Fotografia-História, o pensamento em imagens. Contributos para a leitura de «História da imagem fotográfica em Portugal, 1839-1997» (António Sena, 1998) como um hiperdocumento". Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Lowry, Joanna. 2006. "Portraits, still video portraits and the account of the soul". Em *Stillness and time: photography and the moving image*, editado por David Green e Joanna Lowry, 113–26. Brighton: Photoword/Photoforum.
- Lugon, Olivier. 2010. "Before the Tableau form. Large photographic formats in the exhibition Signs of life, 1976". Traduzido por Franck Le Gac. *Études photographiques* 25 (maio). <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3440#bodyftn2>.
- Lunacharsky, Anatoli. 1994. "The tasks of the state cinema in the RSFSR". Em *The film factory: Russian and Soviet cinema in documents 1896-1939*, editado por Richard Taylor e Ian Christie, 47–49. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Liotard, Jean-François. 1989. *A condição pós-moderna*. Traduzido por José Bragança de Miranda e José Navarro. Lisboa: Grávida Publicações.
- Mah, Sérgio. 2002. "Fotografia, arte e século XX: focagens a uma (não) história". Em *Panorama da cultura portuguesa no século XX*, editado por Fernando Pernes, 3:155–202. Porto: Fundação de Serralves.
- . 2003. "Uma escrita de instantâneos". Em *Collected short stories*, por Daniel Blaufuks, 15–19. Lisboa: Power Groups, Fundação Calouste Gulbenkian e Galeria Luís Serpa Projectos.
- . 2005a. "A imagem cesura". Em *LisboaPhoto 2005. A imagem cesura*, editado por Sérgio Mah, 15–21. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa e Público.
- . 2005b. "Estados da imagem: instantes e intervalos". Em *LisboaPhoto 2005. A imagem cesura*, editado por Sérgio Mah, 151–53. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa e Público.
- . 2011. *Scenario. Francisco Tropa*. Lisboa: Direcção-Geral das Artes - Ministério da Cultura.
- . 2015. "A fotografia na era da sua obsolescência". Em *Fotografia: modos de usar*, editado por Delfim Sardo, 26–34. Lisboa: Documenta.
- . 2016. "Presença e figura. Os dilemas do visível". Em *Queijada de Sintra, carapau adormecido, 1-2 figura*, por Francisco Tropa, 9–55. Porto: Galeria Quadrado Azul.
- . 2019. "Francisco Tropa, Pharmacie, 2019". Editado por Quadrado Azul. [https://drive.google.com/file/d/1YGGXSz9ATbZxDIJAVSoc1XuJT4r0G\\_uE/vi](https://drive.google.com/file/d/1YGGXSz9ATbZxDIJAVSoc1XuJT4r0G_uE/vi)ew.
- . 2021. "Sentidos do fotográfico: campo, mediação, receção". Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

- Mah, Sérgio, e Daniel Blaufuks. 2006. "Uma conversa com Sérgio Mah". 2006. <https://www.danielblaufuks.com/webmac/text/conversa.html>.
- Mannoni, Laurent. 2000. "Part one - The dreams of the eye". Em *The great art of light and shadow. Archaeology of the cinema*, 1–74. Exeter: University of Exeter Press.
- Manovich, Lev. 2002. "What is new media?" Em *The language of new media*, 43–74. Cambridge: The MIT Press.
- Marchessault, Janine. 2007. "Multi-screens and future cinema: the Labyrinth project at Expo 67". Em *Fluid screens, expanded cinema*, editado por Janine Marchessault e Susan Lord, 29–51. Toronto, Buffalo e Londres: University of Toronto Press.
- Marcoci, Roxana. 2010a. "Daguerre's soup: what is sculpture?" Em *The original copy: photography of sculpture, 1839 to today*, editado por Roxana Marcoci, 167–69. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.
- . 2010b. "The original copy: photography of sculpture, 1839 to today". Em *The original copy: photography of sculpture, 1839 to today*, editado por Roxana Marcoci, 12–19. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.
- Marin, Louis. 1993. "Introduction. L'être de l'image et son efficace". Em *Des pouvoirs de l'image, gloses*, 9–25. Paris: Seuil.
- Marra, Claudio. 1999. *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*. Milão: Bruno Mondadori.
- . 2006. *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*. Milão: Bruno Mondadori.
- . 2014. *Fotografia e arti visive*. Roma: Carrocci Editore.
- Martins, Celso. 2008. "No reino da patafísica". *Expresso*, fevereiro, 34–36.
- Marzona, Daniel. 2004. "Waht you see is what you see". Em *Minimal art*, 6–27. Colónia: Taschen.
- Mauro, Alessandra, e Quentin Bajac. 2014. "Lo scarto e la norma. Colloquio con Quentin Bajac sulla fotografia e gli spazi di esposizione". Em *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, editado por Alessandra Mauro, 9–15. Roma: Contrasto.
- McLuhan, Marshall. 1994. "Hybrid energy: les liaisons dangereuses". Em *Understanding media: the extensions of man*, 48–55. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- Medeiros, Margarida. 2003. "Viajar para lado nenhum". *Público*, fevereiro, 23.
- . 2004. "Um «combo» para ver". *Público*, 8 de maio de 2004. <https://www.danielblaufuks.com/webmac/text/combomedeiros.html>.
- . 2010. *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 2016. "Apresentação". *Ponto de Acesso* 10 (3): 2–3.
- . 2020. "Other photo-geographies. The rise of Portuguese photography in the 1990s and 2000s". *Photographies* 13 (1): 61–83. <https://doi.org/10.1080/17540763.2019.1700673>.

- Mendonça, Luís. 2016. "A fotografia e o fotográfico: da «pequena fuga» ao freeze frame". Em *Fotogramas: ensaios sobre fotografia*, editado por Margarida Medeiros, 81–90. Lisboa: Documenta.
- . 2019. *História da fotografia: ao encontro das imagens*. Lisboa: Edições Colibri.
- Menegoi, Simone. 2012. "Stele. Francisco Tropa". Fundação Leal Rios.
- . 2015. "Francisco Tropa - Protótipos". Galeria Quadrado Azul .Lisboa. Pragal. Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual.
- Michaud, Philippe-Alain. 2016. "Shamanic cinema". Em *Celluloid - Tacita Dean, João Maria Gusmão and Pedro Paiva, Rosa Barba, Sandra Gibson and Luis Recoder*, editado por Marente Bloemheuveld e Jaap Guldemondd, 51–54. Amesterdãoo e Roterdãoo: Eye Filmmuseum e nai010 publishers.
- Miranda, Luís. 2007. "Quis desmistificar a ideia do regime de Salazar como anjo da guarda". *SOL*, 16 de abril de 2007. <https://www.danielblaufuks.com/webmac/sol.html>.
- Mitchell, William J. 1992. "The nascent medium". Em *The reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic era*, 11–22. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- Moholy-Nagy, László. 1969. *Painting, photography, film*. Traduzido por Janet Seligman. Londres: Lund Humphries.
- Morris, Robert. 1993. "The present tense of space". Em *Continuous project altered daily. The writing of Robert Morris*, 175–209. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- . 1995. "Notes on sculpture". Em *Minimal art: a critical anthology*, editado por Gregory Battcock, 222–35. Berkeley: University of California Press.
- Morse, Rebecca. 2016. "The evolving photographic object". Em *The photographic object 1970*, editado por Mary Statzer, 100–113. Oakland: University of California Press.
- Mulvey, Laura. 2006. *Death 24x a second. Stillness and the moving Image*. Londres: Reaktion Books.
- Munari, Bruno. 1937. "Che cosa sono le macchine inutili e perché". *La lettura*, nº 7. <http://www.munart.org/doc/bruno-munari-le-macchine-inutili-la-lettura-n-7-1937.pdf>.
- Muzzarelli, Federica. 2007. *Le origini della fotografia. Esperienze e prospettive delle pratiche ottocentesche*. Bolonha: Editrice Quinlan.
- Nardelli, Matilde. 2009. "Moving pictures: cinema and its obsolescence in contemporary art". *Journal of visual culture* 8 (3): 243–64.
- Nash, Mark. 2016. "Memories of celluloid". Em *Celluloid - Tacita Dean, João Maria Gusmão and Pedro Paiva, Rosa Barba, Sandra Gibson and Luis Recoder*, editado por Marente Bloemheuveld e Jaap Guldemondd. Amesterdãoo e Roterdãoo: Eye Filmmuseum e nai010 publishers.
- Natxo, Checa, Bruno Marchand, e José Freixo. 2018. "Another conversation". Em *Lua cão*, 132–51. Milãoo: Mousse publishing.

- Newhall, Beaumont. 1984. *Storia della fotografia*. Turim: Giulio Einaudi Editore.
- Nicolau, Ricardo. 2009. *Francisco Tropa. Tesouros submersos do Antigo Egipto*. Lisboa: Culturgest.
- Nogueira, Andreia. 2012. "Documentar: porquê, o quê, como e quando? A conservação da obra de Francisco Tropa." Lisboa: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.
- Nunes, Maria Leonor. 2007. "O osso da escultura. Francisco Tropa". *Jornal de Letras*, julho, 16.
- Nunes, Maria Leonor, e Nuno Faria. 1997. "O artista imperfeito". *JL - Jornal de letras, artes e ideias*, junho, 14–15.
- Oliveira, Isabel Soares de. 1991. "Francisco Tropa: instalação". *Público*, novembro.
- Oliveira, João Carlos. 2012. "Boletim Photographico (1900-1903; 1905-1906)". <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/BoletimPhotographico.pdf>.
- O'Neill-Butler, Lauren. 2009. "Geoffrey Batchen". *Art forum*, 2009. <http://artforum.com/words/id=23484>.
- O'Toole, Erin. 2016. "Delightful anxiety. Photography in California circa 1970". Em *The photographic object 1970*, editado por Mary Statzer, 93–99. Oakland: University of California Press.
- Oxford University. 1978. "Medium". Em *The Oxford English dictionary*, VI-L–M:299–300. Oxford: Oxford University Press.
- Païni, Dominique. 2002. *Le temps exposé: le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du Cinema.
- . 2004. "Should we put an end to projection?" Traduzido por Rosalind Krauss. *October* 110: 23–48.
- Parikka, Jussi, e Garnet Hertz. 2010. "CTheory Interview: Archaeologies of Media Art". Ctheory.net. 2010. <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14750/5621>.
- Paulino, Carla, e Rosário Azevedo, orgs. 2019. *Francisco Tropa. O pirgo de chaves*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Peirce, Charles Sanders. 1955. "Logic as semiotic: the theory of signs". Em *Philosophical writings of Peirce*, editado por Justus Buchler, 98–120. Nova Iorque: Dover Publications.
- Pelayo, Maria Raquel Nunes de Almeida e Casal. 1999. "Arte plásticas e vanguarda. Portugal, 1968-abril 1974". Faculdade de Letras da Universidade de Porto.
- Penley, Constance, e Janet Bergstrom. 1985. "The Avant-garde: history and theories". Em *Movies and methods: an anthology*, editado por Bill Nichols, II:287–301. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Perec, Georges. 2008. "Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos". Em *Lo infraordinario*, traduzido por Mercedes Cebrián, 43–76. Madrid: Impedimenta.

- Phu, Thy, Elspeth H. Brown, e Andrea Noble. 2020. "Feeling in photography, the affective turn, and the history of emotions". Em *The Routledge companion to photography theory*, editado por Mark Durden e Jane Tormey, 21–36. Londres e Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Pianowski, Fabiane. 2017. "Arte pelo correio: a presença do cartão-postal nas práticas artísticas do século XX". Em *Os postais ilustrados na vida da comunidade*, editado por Moisés de Lemos Martins, 113–29. Braga: CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho.
- Pinharanda, João. 2005a. "João Maria Gusmão / Pedro Paiva". Em *Fundação EDP: prémio EDP novos artistas, 2000-2004*, editado por Anabela Sousa e João Pinharanda, 74–76. Lisboa: Fundação EDP.
- . 2005b. *Portugal: algumas figuras*. Lisboa: Gabinete das Relações Culturais Internacionais do Ministério da Cultura.
- Poivert, Michel. 2021. "La ricomposizione della fotografia". Em *La fotografia contemporanea*. Milão: Einaudi.
- Potts, Alex. 1998. "The minimalist object and the photographic image". Em *Sculpture and photography: envisioning the third dimension*, editado por Geraldine A. Johnson, 181–98. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2001. "Installation and sculpture". *Oxford Art Journal* 24 (2): 7–23.
- Prata, Rui. 2008. "A génese da fotografia contemporânea – década de 1980". Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.
- Price, Derrick. 2012. "Ending up in a book". Em *Works on memory: selected writings and images*, por Daniel Blaufuks, 58–68. Cardiff: Ffotogallery.
- Prince, Derrick, e Liz Wells. 2015. "Thinking about photography: debates, historically and now". Em *Photography: a critical introduction*, editado por Liz Wells, 11–74. Londres e Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Príncipe, André, e Daniel Blaufuks. 2010. "Um peixe não é um pássaro e o pássaro não é um peixe. Uma conversa entre André Príncipe e Daniel Blaufuks". *Artes & Leilões*, nº 27 (agosto/setembro): 12–17.
- Quintais, Ana. 2015. "A escrita dobra a imagem. Daniel Blaufuks e a construção da pós-memória". Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Rancière, Jacques. 2016. "O que «medium» pode querer dizer: o exemplo da fotografia". Traduzido por Pedro Lapa. *ARTis ON*, nº 4: 32–40.
- Ray, Man. 1963. *Self portrait*. Boston e Toronto: Atlantic Monthly Press Book.
- Rebentisch, Juliane. 2012. "Introduction". Em *Aesthetics of installation art*, 6–19. Berlim: Sternberg Press.
- Reis, Paulo. 2010. "Alguns apontamentos sobre a arte contemporânea portuguesa". *L+arte*, maio de 2010.
- Renner, Eric. 2009. "The body as camera, the room as camera obscura". Em *Pinhole photography. From historical technique to digital application*, 99–126. Burlington e Oxford: Elsevier.
- Rice, Shelley. 1980. *Deconstruction/reconstruction. The transformation of photographic information into metaphor*. Nova Iorque: The New Museum.



- Ritchin, Fred. 1991. "The end of photography as we have known it". Em *Photo-video: photography in the age of the computer*, editado por Paul Wombell, 8–16. Londres: River Oram Press.
- . 2008. "Of pixels and paradox". Em *After photography*, 24–51. Nova Iorque: W. W. Norton & Company.
- Roberts, John. 1997. "Photography, iconophobia, and the ruins of Conceptual Art". Em *The impossible document: photography and conceptual art in Britain, 1966-1976*, 80–103. Londres: Camerawords.
- Roberts, John, e Victor Burgin. 1997. "Interview with Victor Burgin". Em *The impossible document: photography and conceptual art in Britain, 1966-1976*, 80–103. Londres: Camerawords.
- Robins, Alexander. 2014. "Peirce and photography: art, semiotics, and science". *Journal of speculative philosophy* 28 (1): 1–16.
- Rosas, Patrícia. 2011. "Scenario de Francisco Tropa. Portugal na Bienal de Veneza", fevereiro. <https://www.artecapital.net/perspetiva-131-patricia-rosas-scenario-de-francisco-tropa-br-portugal-na-bienal-de-veneza>.
- Rosler, Martha. 2004. "Post-documentary, post-photography?" Em *Decoys and disruptions. Selected writings, 1975-2001*, 207–44. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- Ross, Christine. 2011. "The projective shift between installation art and new media art: from distantiation to connectivity". Em *Screen/Space. The projected image in contemporary art*, editado por Tamara Trodd, 184–205. Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press.
- Røssaak, Eivind. 2012. "The still/moving field: an introduction". Em *Between stillness and motion: film, photography, algorithms*, editado por Eivind Røssaak, 11–26. Amsterdão: Amsterdam University Press.
- Rothkopf, Scott. 2002. "«Photography cannot record abstract ideas» and other misunderstandings". Em *Mel Bochner: photographs, 1966-1969*, 1–50. Londres e Cambridge: New Haven, Yale University Press e Harvard University Art Museums.
- Roubert, Paul-Louis. 2014. "Prime visioni o l'invenzione della fotografia in mostra". Em *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, editado por Alessandra Mauro, 17–35. Roma: Contrasto.
- Royoux, Jean-Christophe. 2000. "Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée". *Art Press*, nº 262 (novembro): 36–41.
- Ruivo, Ana. 2005. "História improváveis. Os territórios insólitos e os acidentes ficcionais de uma dupla de jovens artistas". *Expresso*, 25 de março de 2005.
- Samain, Etienne. 2012. "As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo". *Visualidades* 10 (1): 151–64.
- Santos, João dos. 2012. "Estudio teórico-práctico de la Camera Obscura y de la Camera Lucida. Una nueva propuesta de máquina de dibujo digital". Universitat Politècnica de València.

- Sardo, Delfim. 2004. "João Maria Gusmão / Pedro Paiva". Em *Prémio EDP Novos Artistas 2004*, editado por Anabela Sousa e João Pinharanda, 38. Lisboa: EDP - Electricidade de Portugal.
- . 2008. "Paisagem versus passagem". Em *Passagem. Obras da colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, editado por João Silvério, 34–48. Horta: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.
- . 2015. "Modos de usar". Em *Fotografia: modos de usar*, editado por Delfim Sardo, 9–17. Lisboa: Documenta.
- . 2017a. "Imagens, lentes, espaços e movimentos". Em *O exercício experimental da liberdade*, 225–92. Lisboa: Orfeu Negro.
- . 2017b. "Uma imagem ao lado de outra não são duas imagens". Em *O fotógrafo acidental. Serialismo e experimentação em Portugal 1968-1980*, editado por Delfim Sardo, 6–21. Lisboa: Culturgest.
- Sarlin, Paige. 2015. "The work of ending: Eastman Kodak's Carousel slide projector". *PhotoResearcher*, nº 24 (outubro): 10–19.
- Schaeffer, Jean-Marie. 2006. "L'icona indicale". Em *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, traduzido por Marco Andreani e Roberto Signorini, 65–102. Bolonha: CLUEB.
- Schuppli, Madeleine. 2016. "The sleeping Eskimo". Em *The sleeping hippopotamus and the missing Eskimo: João Maria Gusmão & Pedro Paiva*, editado por João Maria Gusmão, Pedro Paiva, Moritz Wessler, Madeleine Schuppli, e Anselm Franke, 11–12. Colónia: Aargauer Kunsthau e Kölnischer Kunstverein.
- Schwarz, Heinrich. 1987. *Art and photography: forerunner and influences*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Scruton, Roger. 1981. "Photography and representation". *Critical Inquiry* 7 (3): 577–603.
- Sena, António. 1991. *Uma história da fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- . 1998. *História da imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997*. Porto: Porto Editora.
- Signorini, Roberto. 2009. "Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce". *Società italiana per lo studio della fotografia*. [http://www.sisf.eu/sisf/wp-content/uploads/2014/08/Signorini\\_Peirce\\_2009.pdf](http://www.sisf.eu/sisf/wp-content/uploads/2014/08/Signorini_Peirce_2009.pdf).
- Silvério, João. 2015. "Rosângela Rennó - Insólidos". Cristina Guerra Contemporary Art. 2015. <http://www.cristinaguerra.com/exhibition.past.php?&year=2015>.
- Silverman, Kaja. 2015. "The second coming". Em *The miracle of analogy or the history of photography, part 1*, 17–43. Stanford: Stanford University Press.
- Sitney, Adam P. 2002. *Visionary film. The american avant-garde 1943-2000*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Smargiassi, Michele. 2015. *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*. Roma: Contrasto.
- Smith, Terry. 2016. "Cotemporality, intermediality: time and medium in contemporary art". Em *Photofilmic: entangled images in contemporary art and visual culture*,

- editado por Brianne Cohen e Alexander Streitberger, 21–41. Leuven: Leuven University Press.
- Smith, William S. 2016. "One to one". *Art in America*, 31 de março de 2016. <https://www.artnews.com/art-in-america/features/one-to-one-63152/>.
- Snyder, Joel. 2007. "Pointless". Em *Photography theory*, editado por James Elkins, 369–85. Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group.
- Solomon-Godeau, Abigail. 1989. "The armed vision disarmed: radical formalism from weapon to style". Em *The contest of meaning: critical histories of photography*, editado por Richard Bolton, 82–107. Cambridge: The MIT Press.
- . 2007. "Ontology, essences, and photography's aesthetics: wringing the goose's neck one more time". Em *Photography theory*, editado por James Elkins, 256–69. Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis Group.
- . 2017. "Introduction". Em *Photography after photography. Gender, genre, history*, 1–9. Durham e Londres: Duke University Press.
- Sontag, Susan. 1986. *Ensaio sobre fotografia*. Traduzido por José Afonso Furtado. Lisboa: Publicações Dom Quixotes.
- Sousa, Ernesto de. 1973. "Fotografia". Em *Dicionário da pintura universal*, editado por Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos, e José-Augusto França, 3:142–43. Lisboa: Estúdios Cor.
- . 1998. "A nova fotografia". Em *Ser moderno... em Portugal*, 275–77. Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 2017. "Fotografia: nostalgia da pintura e anti-pintura". Em *O fotógrafo acidental. Serialismo e experimentação em Portugal 1968-1980*, editado por Delfim Sardo, 155. Lisboa: Culturgest.
- Soutter, Lucy. 1999. "The photographic idea: reconsidering conceptual photography". *Afterimage* 26 (5): 8–10.
- . 2013. "Beyond photography". Em *Why art photography?*, 112–33. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- . 2016a. "Expanded photography: persistence of the photographic". *PhotoResearcher*, nº 26: 36–43.
- . 2016b. "Expanding photography circa 1970. Photographic objects and Conceptual Art". Em *The photographic object 1970*, editado por Mary Statzer, 70–92. Oakland: University of California Press.
- Statzer, Mary. 2015. "«Photography into sculpture»: Peter Bunnell, Robert Heinecken and experimental forms of photography circa 1970". University of Arizona.
- . 2016. "Peter Bunnell's «Photography as printmaking» and «Photography into sculpture»: photography and medium specificity at MoMA circa 1970". Em *The photographic object 1970*, editado por Mary Statzer, 33–58; 215–23. Oakland: University of California Press.
- Steinhauer, Jillian. 2017. "Duchamp's last riddle". *The Paris Review*, 18 de outubro de 2017. <https://www.theparisreview.org/blog/2017/10/18/duchamps-last-riddle/>.
- Stieglitz, Alfred. 1897. "Some remarks on lantern slides. A method of developing: partial and local toning". *Camera Notes*, outubro de 1897.

- Strauven, Wanda. 2013. "Media Archaeology: where Film History, Media Art, and New Media (can) meet". Em *Preserving and exhibiting media art: challenges and perspectives*, editado por Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maître, e Vinzenz Hediger, 59–79. Amsterdão: Amsterdam University Press.
- Streitberger, Alexander, e Hilde Van Gelder. 2010. "Photo-filmic images in contemporary visual culture". *Philosophy of photography* 1 (1): 48–53.
- Sutton, Damian. 2009. "Becoming-photography". Em *Photography, cinema, memory: the crystal image of time*, 169–200. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Szarkowski, John. 2007. *The photographer's eye*. Nova Iorque: Museum of Modern Art.
- Szeemann, Harald. 1975. *Le macchina celibi*. Nova Iorque: Rizzoli.
- Tagg, John. 1998. "Evidence, truth and order: photographic records and the growth of the state". Em *The burden of representation: essays on photographs and histories*, 60–65. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Talbot, William Henry Fox. 2010. *The pencil of nature*. The Project Gutenberg EBook. <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html>.
- Tavares, Emília. 2015a. "Da fotografia ao seu processo: modernismos e experimentalismos nas décadas de 60 e 70". Em *Fotografia: modos de usar*, editado por Delfim Sardo, 18–25. Lisboa: Documenta.
- . 2015b. "Pós-fotográfico e nostalgia". Em *Fotografia: modos de usar*, editado por Delfim Sardo, 35–40. Lisboa: Documenta.
- . 2016. "The history of Portuguese photography". Em *The history of European photography: 1970-2000*, editado por Václav Macek, 540–63. Bratislava: Central European House of Photography.
- Trodd, Tamara. 2011. "Introduction: theorising the projected image". Em *Screen/Space. The projected image in contemporary art*, editado por Tamara Trodd, 1–24. Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press.
- Tropa, Francisco. 1996a. "Francisco Tropa: 'Modelo'". Casa do Moinho. Casalinho. Pragal. Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual.
- . 1996b. "Projecto". *Arte Ibérica* 1: 53–55.
- . 1998. *Francisco Tropa*. Porto: Fundação de Serralves.
- . 2019 Entrevista de Filippo De Tomasi.
- Tropa, Francisco, e André Maranhã. 2014. *Arénnaire*. Paris: Galerie Jocelyn Wolff.
- Tynyanov, Yuri. 1982. "The fundamentals of cinema". Em *Russian poetics in translation. Volume 9: the poetics of cinema*, editado por Richard Taylor, traduzido por L. M. O'Toole, 22–32. Oxford: Oxon Publishing Ltd.
- Uricchio, William. 2011. "A «Proper point of view»: the panorama and some of its early media iterations". *Early popular visual culture* 9 (3): 225–38.
- Uroskie, Andrew V. 2014. "Introduction: from medium to site". Em *Between the black box and the white cube*, 1–16. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

- Valéry, Paul. 2013. "O centenário da fotografia". Em *Ensaio sobre fotografia. De Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg, traduzido por Luís Leitão, Manuela Gomes, e João Barrento, 209–18. Lisboa: Orfeu Negro.
- Van Gelder, Hilde, e Helen Westgeest. 2011. "Sharp and blurred photographs: transparency and hypermediacy". Em *Photography theory in historical perspective: case studies from contemporary art*, 54–63. Chichester: Wiley-Blackwell.
- VanDerBeek, Stan. 1966. "Culture-intercom". *Film Culture*, nº 40: 15–16.
- Varda, Agnès, dir. 1982. *Ulysse*. Filme de 35mm a cor e com som.
- Varda, Agnès, e Violet Lucca. 2015. "Interview: Agnès Varda". Film comment. 11 de maio de 2015. <https://www.filmcomment.com/blog/interview-agnes-vara/>.
- Venturi, Riccardo. 2013. "Écran et projection dans l'art contemporain". *Perspective*, nº 1: 183–90.
- Victoria, Ted, e Brooks Johnson. 1986. *Ted Victoria. The Chrysler Museum. February 1 - March 30, 1986*. Norfolk: Chrysler Museum.
- Vieira Jürgens, Sandra. 2005. "João Maria Gusmão/Pedro Paiva". *Arq./a: arquitetura e arte*, 2005.
- Vieira Jürgens, Sandra, e Daniel Blaufuks. 2007. "Cultura de arquivo". Daniel Blaufuks. 2007. <https://www.danielblaufuks.com/webmac/text/jurgens.html>.
- Wall, Jeff. 2003. "«Marks the indifference»: aspects of photography in, or as, Conceptual Art". Em *The last picture show: artists using photography 1960-1982*, editado por Douglas Fogle, 32–44. Minneapolis: Walker Art Centre.
- Walley, Jonathan. 2020. *Cinema expanded: avant-garde film in the age of intermedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Wandschneider, Miguel. 2009. *A assembleia de Euclides*. Lisboa: Culturgest.
- Weibel, Peter. 1979. "Eisenstein, Vertov and the Formal film". Em *Film as film: formal experiment in film 1910-1975*, editado por Phillip Drummond, 47–51. Londres: Hayward Gallery.
- . 2003. "Expanded cinema, video and virtual environments". Em *Future cinema: the cinematic imaginary after film*, editado por Jeffrey Shaw e Peter Weibel, 110–28. Cambridge: The MIT Press.
- Wera, Françoise. 2014. "Interview with Agnès Varda". Em *Agnès Varda: interviews*, editado por Jefferson T. Kline, 118–25. Jackson: University Press of Mississippi.
- Williams Sander, Gloria. 2015. "Thoughts on the critical fortune of «Photography into sculpture»". *Exposure* 48 (2): 44–51.
- Willoughby, Martin. 1993. "Anúncios e recordações: a imagem nos correios". Em *História do bilhete-postal: registo ilustrado desde o virar do século até à actualidade*, traduzido por António Pescada, 33–43. Lisboa: Caminho.
- Witkovsky, Matthew S. 2015. "Zoe Leonard: radical reversibility". *History of photography* 39 (2): 107–20.

- Wollen, Peter. 2004. "Global Conceptualism and North American Conceptual Art". Em *Paris/Manhattan: writings on art*, 15–34. Londres e Nova Iorque: Verso.
- . 2013. "The semiology of the cinema". Em *Signs and meaning in the cinema*. Londres: British Film Institute.
- Youngblood, Gene. 1970. "Synaesthetic cinema: the end of drama". Em *Expanded cinema*, 75–134. Nova Iorque: A Dutton Paperback.
- Zannier, Italo. 2017. "Primo tempo: la magia della luce". Em *La lanterna della fotografia. Dall'invisibile all'ignoto*, 9–40. Milão: La nave di Teseo.
- Zanot, Francesco. 2014. "L'allestimento come opera d'arte: dal concettuale a Wolfgang Tillmans". Em *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, editado por Alessandra Mauro, 216–31. Roma: Contrasto.
- Zuromskis, Catherine. 2006. "Vernacular photography". Em *Encyclopedia of Twentieth-century photography*, editado por Lynne Warren, 2:1443–46. Nova Iorque e Londres: Routledge/Taylor & Francis Group.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Agnès Varda, *Ulysse*, de 1982, fotograma do filme 35mm a cores, com som, 22 minutos. Fonte: Youtube.

Figura 2. Hollis Frampton, *(nostalgia)*, de 1969, fotograma do filme 16mm a preto e branco, com som, 36 minutos. Fonte: Youtube.

Figura 3. Andy Warhol, *Empire*, de 1964, fotograma do filme 16mm a preto e branco, sem som, 8 horas e 5 minutos. Fonte: Youtube.

Figura 4. Andy Warhol, *Screen test: Marie Menken*, de 1966, fotograma do filme 16mm a preto e branco, sem som, 4 minutos. Fonte: Youtube.

Figura 5. Gillian Wearing, *Sixty minutes silence*, de 1996, fotograma do vídeo a cores, com som, 60 minutos. Fonte: página internet da Tanya Bonakdar Gallery de Nova Iorque.

Figura 6. Fiona Tan, *Countenance*, de 2002, fotograma de um dos vídeos da peça a preto e branco, com som, cerca de um minuto. Fonte: página internet da artista.

Figura 7. Scott Kildall, *Video portraits*, de 2007, fotograma do vídeo a cores, sem som, 22 minutos e 30 segundos. Fonte: página internet do artista.

Figura 8. Owen Kydd, *Knife (J.G.)*, de 2011, fotograma do vídeo a cores, sem som, 3 minutos. Fonte: Youtube.

Figura 9. Owen Kydd, *West Jefferson Wall*, de 2013, fotograma do vídeo a cores, sem som, 3 minutos. Fonte: Youtube.

Figura 10. David Claerbout, *Untitled (single channel view)*, de 1998-2000, fotograma do vídeo a preto e branco, sem som, 10 minutos. Fonte: catálogo da exposição *Lisboa Photo 2005. A imagem cesura*, de 2005.

Figura 11. David Claerbout, *Vietnam, 1967, near Duc Pho (reconstruction after Hiromishi Mine)*, de 2001, fotograma do vídeo a cores, sem som, 3 minutos e 30 segundos. Fonte: página internet do The Israel Museum de Jerusalém.

Figura 12. Nancy Davenport, *Weekend Campus*, de 2004, fotograma do vídeo, DVD. Fonte: página internet de Gabrielle Moser.

Figura 13. Christian Marclay, *The clock*, de 2010, fotogramas do vídeo a cores, com som, 24 horas. Fonte: Youtube

Figura 14. E. Morin [?], Estúdio de François Willème's (de *Le Monde illustré*, de 31 de dezembro de 1864), gravura. Fonte: ensaio “Sculpture as the Sum of its Profiles: François Willème and Photosculpture in France, 1859–1868” de Robert A. Sobieszek, de 1980.

Figura 15. N. Lambert e H. Massieu, Estúdio de modelagem de Willème (de Gautier, *Photosculpture*, Paris, 1864), gravura. Fonte: ensaio “Sculpture as the Sum of its Profiles: François Willème and Photosculpture in France, 1859–1868” de Robert A. Sobieszek, de 1980.

Figura 16. Louis Lumière, *Le maréchal Foch*, década de 1920, imagens positivas sobre vidros, 41 x 31 cm. Fonte: página internet de Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais de Paris.

Figura 17. Joseph Kosuth, *One and three chairs*, de 1965, cadeira de 82 x 37,8 x 53 cm, fotografia de 91,5 x 61,1 cm e painel com texto fotocopiado 61 x 76,2 cm. Fonte: página internet do Museum of Modern Art de Nova Iorque.

Figura 18. Joseph Kosuth, *One and three photographs*, de 1966, duas fotografias de 43 x 64 cm e painel com texto fotocopiado de 61 x 76 cm. Fonte: página internet da galeria Sprüth Magers de Berlim.

Figura 19. Victor Burgin, *Photopath*, de 1967-1969, vista da instalação de 21 impressões fotográficas, dimensões variáveis. Fonte: livro *Documents of doubt: the photographic conditions of Conceptual Art* de Heather Diack, de 2020.

Figura 20. Mel Bochner, *Surface dis/tension*, de 1968, impressão de gelatina de prata montada sobre placa, 182,9 x 172,7 cm. Fonte: livro *Documents of doubt: the photographic conditions of Conceptual Art* de Heather Diack, de 2020.

Figura 21. Mel Bochner, *Surface dis/tension: blowup*, 1969, impressão de gelatina de prata montada sobre placa, fita de vinil e letras transferíveis sobre parede, 186,7 x 186,7 cm. Fonte: livro *Documents of doubt: the photographic conditions of Conceptual Art* de Heather Diack, de 2020.

Figura 22. Robert Watts, *BLT*, de 1965, fotografia a preto e branco incorporada em Lucite, 15,2 x 14,3 x 3,2 cm. Fonte: livro *The photographic object 1970* editado por Mary Statzer, de 2016.

Figura 23. Robert Heineken, *Fractured figure sections*, de 1967, impressões de gelatina de prata sobre blocos de madeira, 21 x 7,6 x 7,6 cm. Fonte: página internet do Museum of Modern Art de Nova Iorque.

Figura 24. Jack Dale, *Cubed woman #6*, de 1970, vidro fotossensibilizado e acrílico, 90 x 50,8 x 50,8 cm. Fonte: página internet da Philip Martin Gallery de Los Angeles.

Figura 25. Robert Heineken, *Twenty-four figure blocks*, de 1970, impressões de gelatina de prata sobre madeira, 35,7 x 35,7 x 2,1 cm. Fonte: página internet do Whitney Museum de Nova Iorque.

Figura 26. Douglas Prince, *Untitled*, de 1969, película e caixa de acrílico, 13,3 x 13,3 x 5,7 cm. Fonte: livro *The photographic object 1970* editado por Mary Statzer, de 2016.

Figura 27. Bea Nettles, *Our forefathers were northerners, and farmers too*, de 1970, linho fotossensibilizado estofado e costurado com adição de tinta à mão, veludo e madeira, 15 x 10 x 5 cm. Fonte: livro *The photographic object 1970* editado por Mary Statzer, de 2016.

Figura 28. Lynton Wells, *Untitled*, de 1969, linho fotossensibilizado e espuma de uretano, 198 x 71,1 x 25,4 cm. Fonte: página internet da Philip Martin Gallery de Los Angeles.

Figura 29. Mariah Robertson, *11*, de 2012, impressão cromogénica, 76 x 304,8 cm. Fonte: página internet do Museum of Modern Art de Nova Iorque.

Figura 30. Roberto Huarcaya, *Amazogramas*, de 2014, vista da instalação de 3 rolos de papel fotossensível, 30 m x 108 cm. Fonte: página internet do artista.

Figura 31. Anouk Kruithof, da série *Neutrals*, do projeto *Evidence*, de 2016, estruturas metálicas com imagens impressas sobre PVC, vinil e látex, várias dimensões. Fonte: página internet da artista.



Figura 32. Katie Grinnan, *Rubble division*, de 2005/2006, impressão cromogénica sobre PVC Sintra, espuma de poliuretano, aço galvanizado, cimento, varão nervurado e corda elástica, 2,74 x 3,96 x 3,35 m. Fonte: livro *The photographic object 1970* editado por Mary Statzer, de 2016.

Figura 33. Dan Graham, *Project for slide projector*, de 1966, projetor Carousel com 80 diapositivos a cores. Fonte: página internet de Unsaid Magazine.

Figura 34. Michael Heizer, *Actual size Munich rotary*, de 1970, vista da instalação de seis máquinas de projeção feitas por medida e seis diapositivos a preto e branco montados entre vidros. Fonte: página internet do Whitney Museum de Nova Iorque.

Figura 35. Rockne Krebs, *The lock (home on the range, part III)*, de 1974, vista da instalação de *camera obscura*, uma estrutura laser, vernizes refletivos, relva artificial, uma planta e espelhos. Fonte: catálogo da exposição *Projected images*, de 1974.

Figura 36. Ted Victoria, *Light bulb projections*, de 1974, vista da instalação da projeção de seis caixas artesanais, seis lâmpadas e mecanismos elétricos. Fonte: catálogo da exposição *Projected images*, de 1974.

Figura 37. Ted Victoria, *View*, de 1970, *camera obscura* portátil e pedestal de acrílico transparente, 144,5 x 21,6 x 22,2 cm. Fonte: livro *The photographic object 1970* editado por Mary Statzer, de 2016.

Figura 38. Nan Goldin, *The ballad of sexual dependency*, de 1979-2004, algumas imagens dos 690 diapositivos a cores. Fonte: página internet do Museum of Modern Art de Nova Iorque.

Figura 39. Peter Fischli e David Weiss, *Projection 4 (P)*, de 1997, dois projetores Carousel com 162 diapositivos a cores, máquina de dissolvência e pedestal em madeira. Fonte: página internet do Philadelphia Museum of Art.

Figura 40. Rosângela Rennó, *Imagem de sobrevivência*, de 2015, projetores Carousel, estante e diapositivos a cores, dimensões variáveis. Fonte: página internet da galeria Mon Charpentier de Paris.

Figura 41. Ceal Floyer, *Auto Focus*, de 2002, projetor Carousel e suporte. Fonte: página internet da Galerie Eugen Lendl de Graz.

Figura 42. Agnès Geoffray, *Flying man*, de 2015, projetor Carousel com 80 diapositivos. Fonte: página internet da artista.

Figura 43. Abelardo Morell, *Camera obscura image of houses across the street in our living room*, de 1991, impressão de gelatina de prata, 45,4 x 57,1 cm. Fonte: página internet do Museum of Modern Art de Nova Iorque.

Figura 44. Abelardo Morell, *Camera obscura - Times Square in hotel room*, de 1997, impressão de gelatina de prata, 45,7 x 57,2 cm. Fonte: página internet do artista.

Figura 45. Abelardo Morell, *Camera obscura - the Philadelphia Museum of Art east entrance in gallery #171 with a de Chirico painting*, de 2005, impressão de gelatina de prata, 45,4 x 56,8 cm. Fonte: página internet do artista.

Figura 46. Zoe Leonard, *453 West 17th Street*, de 2012, na galeria Murray Guy de Nova Iorque, vista da instalação da *camera obscura*. Fonte: página internet de revista Artforum.

Figura 47. Olafur Eliasson, *Dream House*, de 2007, estrutura em madeira, painéis em alumínio di-bond, lentes, plástico e algodão. Fonte: página internet do artista.

Figura 48. Serkan Özkaya, *We will wait*, de 2017, folhas de plástico, papelão, poliestireno, alumínio, grampo, madeira, peruca em fibra sintética, flocos de neve artificial, cola, *blush*, esmalte de unha, tinta acrílica, lápis, giz, impressão digital, acrílico fosco, luzes fluorescentes, *spots*, impressões 3D PLA, vidro, galhos, folhas, papel, Philips Hue Bridge, Philips Hue App, Duvetyn, tecido, motor 3 RPM, luzes LED, porta de estaleiro artificialmente exposta às intempéries, papel de parede, papel de plástico, azulejos em vinil, velino e linha da pesca, 4,16 x 3,45 x 6,33 m. Fonte: página internet do artista.

Figura 49. Daniel Blaufuks, algumas páginas de *Fotografias (1988/89), para mais tarde recordar*, de 1990, 22 páginas, 21 x 15 cm. Fonte: cortesia de Susana Lourenço Marques.

Figura 50. Daniel Blaufuks, páginas de *London diaries*, de 1994, livro de artista, 84 páginas, 47 fotografias, três fotografias panorâmicas, um mapa, uma folha fotocopiada e um selo, 21 x 15 cm. Fonte: livro *London diaries* de Daniel Blaufuks, de 1994.

Figura 51. Daniel Blaufuks, páginas de *Uma viagem a São Petersburgo*, de 1998, 76 páginas, 21 x 15 cm. Fonte: livro *Uma viagem a São Petersburgo* de Daniel Blaufuks, de 1998.

Figura 52. Daniel Blaufuks, páginas de *Uma viagem a São Petersburgo*, de 1998, 76 páginas, 21 x 15 cm. Fonte: livro *Uma viagem a São Petersburgo* de Daniel Blaufuks, de 1998.

Figura 53. Daniel Blaufuks, *You are not I*, de 2003, díptico de imagens fotográficas, 120 x 160 cm cada imagem. Fonte: livro *Collected short stories* de Daniel Blaufuks, de 2003.

Figura 54. Daniel Blaufuks, *Berlin*, de 2003, díptico de imagens fotográficas, 120 x 160 cm cada imagem. Fonte: livro *Collected short stories* de Daniel Blaufuks, de 2003.

Figura 55. Daniel Blaufuks, *Gibraltar*, da série *Dia positivo*, de 2012, conjunto de 48 diapositivos emoldurados, 41 x 31 cm. Fonte: página internet da Galeria Vera Cortês de Lisboa.

Figura 56. Daniel Blaufuks, *Memory landscape (Shoah)*, de 2012, 30 diapositivos e uma caixa luminosa, 33 x 26 cm. Fonte: página internet do artista.

Figura 57. Daniel Blaufuks, *Sun pictures*, de 2012, três das 15 imagens de jato de tinta emolduradas, 160,5 x 111,5 cm cada. Fonte: página internet da Galeria Vera Cortês de Lisboa.

Figura 58. Daniel Blaufuks, *A primeira imagem*, de 2012, duas das 14 polaroides, caixas de metal e ímanes, 30,5 x 23,5 cm. Fonte: página internet da Galeria Vera Cortês de Lisboa.

Figura 59. Daniel Blaufuks, *Utz*, de 2012, 15 polaroides, molduras de metal e ímanes, 43 x 60 cm. Fonte: página internet da Galeria Vera Cortês de Lisboa.

Figura 60. Daniel Blaufuks e João Mendes Ribeiro, *Objectos para ver fotografias*, de 2003, algumas das estruturas em madeira, metal e fotografia, várias dimensões. Fonte: tese de doutoramento *Arquitectura e Espaço Cénico Um percurso biográfico* de João Mendes Ribeiro, de 2008.

Figura 61. Daniel Blaufuks, *Eternal camera 2*, de 2018, espelho de câmara, grafite e moldura, 21,8 x 30,5 cm. Fonte: página internet da Galeria Vera Cortês de Lisboa.

Figura 62. Daniel Blaufuks, *Sob céus estranhos*, de 2002, fotograma do vídeo a cores, com som, 57 minutos. Fonte: Youtube.

Figura 63. Daniel Blaufuks, *Sob céus estranhos*, de 2002, fotograma do vídeo a cores, com som, 57 minutos. Fonte: Youtube.

Figura 64. Daniel Blaufuks, *Terezín*, de 2007, fotograma do vídeo a cores, com som, 90 minutos. Fonte: página internet do artista.

Figura 65. Daniel Blaufuks, *Terezín*, de 2007, impressão fotográfica, 100 x 180 cm. Fonte: livro *Terezín* de Daniel Blaufuks, de 2010.

Figura 66. Daniel Blaufuks, *A perfect day*, de 2002-2003, fotogramas do vídeo, 8 minutos. Fonte: página internet do artista.

Figura 67. Daniel Blaufuks, *A perfect day*, de 2003, vista de instalação com televisão, vídeo de 8 minutos, 60 molduras com postais e frases brancas sobre papel preto. Fonte: página internet do artista.

Figura 68. Daniel Blaufuks, *Endless end*, de 2004, fotogramas do vídeo, sem som, 10 minutos. Fonte: página internet do artista.

Figura 69. Francisco Tropa, *Receptáculo de pó*, de 1991, madeira de sobro, 143 x 9,5 x 9,5 cm. Fonte: publicação de autor em ocasião da exposição *Francisco Tropa* de 1991.

Figura 70. Francisco Tropa, *Receptáculo de pó*, de 1991, balsa, papel, emulsão de óleo, fio de seda, copo de vidro, lamela de papel, fio de polyester e cola, 55 x 55 x 55 cm. Fonte: publicação de autor em ocasião da exposição *Francisco Tropa* de 1991.

Figura 71. Francisco Tropa, *Receptáculo de orvalho*, de 1991, cetim, linha de coser, aro de aço, 89 x 37 cm. Fonte: publicação de autor em ocasião da exposição *Francisco Tropa* de 1991.

Figura 72. Francisco Tropa, *Monte falso*, do projeto *Casalinho*, de 1996, caixa de metal com duas aberturas e espelho, 1 x 1 x 1 m. Fonte: fascículo *Francisco Tropa: “Modelo”*, de 1996.

Figura 73. Francisco Tropa, *Observatório de humidade*, do projeto *Casalinho*, de 1996, vistas do módulo em madeira e vidro duplo, 3,5 x 2,5 x 3,5 m. Fonte: fascículo *Francisco Tropa: “Modelo”*, de 1996.

Figura 74. Francisco Tropa, *Observatório de chuva*, do projeto *Casalinho*, de 1996, vistas do módulo em madeira, parede, lâmpada e pintura, 4 x 2,5 x 3,5 m. Fonte: fascículo *Francisco Tropa: “Modelo”*, de 1996.

Figura 75. Francisco Tropa, *Demonstração de difracção usando ondas de água*, de 1992-2010, copo com água, uma luz, haste de metal, uma lente e um espelho, dimensões variáveis. Fonte: página internet da Galeria Quadrado Azul de Lisboa.

Figura 76. Francisco Tropa, vistas da exposição *Scenario*, de 2011, sete “lanternas”, terra, ramos, objetos em bronze, cavaletes, tábuas de madeira e estuques, mesa, dimensões variáveis. Fonte: catálogo da exposição *Scenario. Francisco Tropa*, de 2011.

Figura 77. Francisco Tropa, projeção da “lanterna” de relógio mecânico, de 2014. Fonte: catálogo da exposição *Arenaire*, de 2014.

Figura 78. Francisco Tropa, vista da exposição *Cinema*, de 2016, duas “lanternas”, tábua de madeira e cavaletes. Fonte: cortesia da associação Appleton de Lisboa.

Figura 79. Francisco Tropa, *Pharmacie*, de 2019, detalhe das quatro “lanternas” e mesa. Fonte: página internet da Galeria Quadrado Azul de Lisboa.

Figura 80. Francisco Tropa, *Pharmacie*, de 2019, detalhe da projeção das quatro “lanternas”. Fonte: cortesia da Galeria Quadrado Azul de Lisboa.

Figura 81. Francisco Tropa, *A assembleia de Euclides*, de 2005, vista da instalação com paredes em alvenaria, vidro espelhado, troncos de pinheiro, elementos escultóricos geométricos, bicicleta com apoios, câmara fotográfica 9 x 12, braço de metal, dimensões variáveis. Fonte: catálogo *A assembleia de Euclides*, de 2009.

Figura 82. Francisco Tropa, *A assembleia de Euclides*, de 2005, vista da instalação, à esquerda o artista/performer a pedalar e à direita da “tenda” com placa de bronze fundido, tinas de cerâmica vidrada, réplicas de canas e paus em bronze pintado, flanela preta, máscara em bronze e corda de linho, dimensões variáveis. Fonte: catálogo *A assembleia de Euclides*, de 2009.

Figura 83. Francisco Tropa, *A marca do seio*, de 2006, madeiras, tijolos, plataforma em bronze, pano preto, lente, rede, troncos de madeira, projetor de filme 16mm, fios e esculturas de dedos, dimensões variáveis. Fonte: catálogo *A assembleia de Euclides*, de 2009.

Figura 84. Francisco Tropa, *A marca do seio*, de 2006, detalhe da projeção da performance. Fonte: catálogo *A assembleia de Euclides*, de 2009.

Figura 85. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *S/ título*, de 2001, detalhe da instalação com antena parabólica, projetor de luz com filtro vermelho e emissão sonora. Fonte: catálogo da exposição *Air liquide*, de 2002.

Figura 86. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *S/ título*, de 2001, fotogramas do vídeo a cores, sem som, 2 minutos e 30 segundo. Fonte: catálogo da exposição *Air liquide*, de 2002.

Figura 87. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *S/ título*, de 2002, impressão digital a partir de diapositivo, 125 x 200 cm. Fonte: catálogo da exposição *Air liquide*, de 2002.

Figura 88. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *S/ título*, de 2002, algumas impressões digitais a partir de diapositivos, 50 x 40 cm. Fonte: catálogo da exposição *Air liquide*, de 2002.

Figura 89. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *S/ título*, de 2002, fotograma do vídeo a cores, sem som, cerca de 6 minutos. Fonte: catálogo da exposição *Air liquide*, de 2002.

Figura 90. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *S/ título*, de 2002, fotograma de um dos vídeos a cores, com som, 10 minutos por vídeo. Fonte: catálogo da exposição *Air liquide*, de 2002.

Figura 91. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *Paramagnetismo*, de 2004, fotograma do filme 16 mm a cores, sem som, 1 minuto e 43 segundos. Fonte: catálogo da exposição *Prémio EDP Novos Artistas 2004*, de 2004.

Figura 92. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *O grande jogo*, de 2005, imagens dos 19 diapositivos a cores, projetor, dimensões variáveis. Fonte: catálogo da exposição *Intrusão: the Red Square*, de 2005.

Figura 93. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *Laranja Verde, Torneira, Neve e Quadrado branco a saltar sobre quadrado verde*, de 2018, vista da instalação com projetores de diapositivos alterados, filtros, mecanismos, elementos elétricos, dimensões variáveis. Fonte: página internet da Galeria Fortes D’Aloia & Gabriel de São Paulo.

Figura 94. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *Pôr do sol* (à esquerda), de 2017, e *Laranja verde* (à direita), de 2018, vista da instalação com projetores de diapositivos alterados, filtros, mecanismos, elementos elétricos, dimensões variáveis. Fonte: página internet da Sies + Höke Galerie de Düsseldorf.

Figura 95. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, vista da projeção de *Pêndulo*, de 2004, *camera obscura*, lente, haste de carbono, novelo de lã, ripas de madeira, bigorna, circuito eletrônico,

motor e *spots*, dimensões variáveis. Fonte: catálogo da exposição *Prémio EDP Novos Artistas 2004*, de 2004.

Figura 96. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *Horizonte de acontecimentos*, de 2008, *camera obscura*, pedra, fios de metal, *spots*, corda, lente, dimensões variáveis. Fonte: cortesia do MUSAC de Leon.

Figura 97. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, vista da projeção de *Motion of Astronomical Bodies*, de 2010, *camera obscura*, lentes, rodas de bicicleta, tripés, cavaletes de madeira, estruturas em metal, *spots* e *dmx*, dimensões variáveis. Fonte: cortesia dos artistas.

Figura 98. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, *Motion of Astronomical Bodies*, de 2010, *camera obscura*, lentes, rodas de bicicleta, tripés, cavaletes de madeira, estruturas em metal, *spots* e *dmx*, dimensões variáveis. Fonte: cortesia dos artistas.

Figura 99. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, vista da exposição *The sleeping Eskimo*, de 2016, no Aargauer Kunsthaus, em Aarau. Fonte: página internet da Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel de São Paulo.

Figura 100. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, vista da exposição *The sleeping Eskimo*, de 2016, no Aargauer Kunsthaus, em Aarau. Fonte: página internet da Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel de São Paulo.

Figura 101. João Maria Gusmão e Pedro Paiva, vistas da exposição *Os animais que ao longe parecem moscas*, de 2017, na Oliva Creative Factory, em São João da Madeira. Fonte: página internet do Centro de Arte Oliva.