

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



OBJECTOS MÁGICOS

Da fotografia enquanto objecto

Sónia Mota Ribeiro

MESTRADO EM ARTE MULTIMÉDIA

Especialização em Fotografia

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



OBJECTOS MÁGICOS

Da fotografia enquanto objecto

Sónia Mota Ribeiro

Dissertação orientada pela Prof.^a Doutora Maria João Gamito

MESTRADO EM ARTE MULTIMÉDIA

Especialização em Fotografia

2011

RESUMO

A investigação que aqui se desenvolve pretende afirmar a materialidade fotográfica como característica fundamental para ver e compreender a Fotografia.

Simultaneamente presença e ausência, a fotografia fala de vida e de morte. Tiram-se fotografias com o desejo de controlar a passagem do tempo e negar a inevitabilidade da morte, mas a própria fotografia comprova o tempo passado e muitas vezes sobrevive ao sujeito representado. Este objecto tem a capacidade de estar presente nos símbolos que indicam a sua ausência, característica que partilha com o fetiche.

Associado à sua materialidade e tangibilidade, este paradoxo capacita a fotografia a tornar-se ela própria um objecto fetiche - objecto de ligação entre realidade e fantasia; tangível e intangível.

O presente trabalho é de natureza teórico-prática e divide-se em três momentos.

Num primeiro momento, intenta-se uma investigação teórica onde se estuda a fotografia como objecto que se assume constituído por duas partes: matéria e imagem; um objecto capaz de interacções sociais, entre elas de ser objecto mágico e fetiche. No segundo momento analisa-se um conjunto relevante de obras de artistas que consideram a materialidade da Fotografia na sua prática. Na terceira e última parte apresentam-se 3 imagens do projecto artístico que consiste numa série de 10 fotografias representando construções feitas a partir dos objectos-fotográficos que estão na origem deste trabalho.

Palavras chave

Fotografia; Objecto fotográfico; Imagem fotográfica; Fetiche; Materialidade

ABSTRACT

The research developed here aims to assert photographic materiality as a fundamental quality to see and understand Photography.

Simultaneously presence and absence, photography speaks to us of life and death.

Photographs are taken with the wish to control the passage of time and deny the inevitability of death, but that very same photograph certifies time past and often survives the subject it represents. This object has the capacity to be present in the same symbols that indicate its absence - a quality shared with the fetish.

This paradox, associated with photography's materiality and tangibility, enables it to become itself an object of fetish - object that connects reality and fantasy; tangible and intangible.

The present work is both practical and theoretical and it is divided in three major moments.

On a first moment, one starts a theoretical investigation on photography as an object constituted of two parts: matter and image; an object capable of social interactions, among which to be a magical and fetishist object.

On the second moment one analyses a relevant group of works made by artists that consider Photography's materiality on their practice.

On the third and last part one presents 3 images from the artistic project composed of a series of 10 photographs representing constructions assembled with the photographic-objects that originated this work.

Keywords

Photography; Photographic object; Photographic image; Fetish; Materiality

AGRADECIMENTOS

Alexandra Parrado, António Alvarenga, Daniel Pinheiro, Inês Santos, José Luís Neto, Rita Maia Gomes, Sérgio Mah, Sofia Silva e Susana Costa, pela sua contribuição, directa ou indirecta, na realização deste trabalho.

À Maria João Gamito, pela sua orientação crítica e rigorosa.

À minha mãe, Isaura Mota Ribeiro e à Fátima e Armando Parada por me confiarem os seus objectos mágicos.

Um agradecimento muito especial ao Miguel Parada, pela atenção e tempo que dedicou a este projecto e pelo carinho e dedicação com que acolhe todos os meus projectos e ideias.

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - Autor desconhecido, Retrato de mulher sentada a segurar um daguerreótipo, c. 1850. Daguerreótipo em caixa de couro, 9,4 x 16,3 x 0,8 cm (aberto). Coleção de Geoffrey Batchen, Nova Zelândia. Disponível em <<http://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/3077492978/in/set-72157610172909632/>>, acessado a 03-11-2011.

Fig. 2 - Caixa 54, cartões alternados com papel de arquivo. Pitt Rivers Museum, University of Oxford. (Edwards, 2004: 48, Fig. 4.1).

Fig. 3 - Rainer Maria Rilke, *Portrait of my Father as a Young Man, 1906*. (RILKE, COHN, 1998: 89).

Fig. 4 - William Claesz Heda (Haarlem 1590-1680). Natureza-morta 'pronk'. Óleo sobre painel, 52,5 x 73 cm. Disponível em http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5339063, acessado a 12-10-2011.

Fig. 5 - Autor desconhecido. Medalhão de prata contendo uma fotografia e cabelo humano. c. 1855, 4 cm diâmetro. (Edwards, 2004: 34, Fig. 3.1).

Fig. 6 - Autor desconhecido. Retrato de homem a usar gravata. c. 1950. Foto-escultura (fotografia de gelatina de prata pintada em madeira, vidro e moldura de madeira), 34,5 x 30,0 x 7,0 cm. Coleção de Geoffrey Batchen, Nova Zelândia. Disponível em <<http://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/3077492978/in/set-72157610172909632/>>, acessado a 01-11-2011.

Fig. 7 - David Hockney, *Place Furstenberg, Paris, 7, 8, 9 de Agosto 1985 #1*. Colagem fotográfica, 88,9 x 80 cm. Coleção do artista. Disponível em <<http://www.artchive.com/artchive/h/hockney/furstnbg.jpg.html>>, acessado a 01-11-2011.

Fig. 8 - Tacita Dean, *Floh*, 2001. 176 páginas duotone e cor, 24 cm x 29,7 cm. Capa dura revestida a linho. (DEAN; RIDGEWELL, 2001). Steidl.

Fig. 9 - Georgina Berkeley, *Untitled page from the Berkeley Album*, 1867/71, Colagem de aguarela e impressões de albumina. Musée d'Orsay, Paris. Disponível em <http://www.nytimes.com/slideshow/2010/02/04/arts/20100205-VICTORIAN_8.html>, acessado a 04-08-2011.

Fig. 10 - Sir Edward Charles Blount, *Untitled page from the "Blount Album"*, 1860s/1880s. Disponível em <http://www.nytimes.com/slideshow/2010/02/04/arts/20100205-VICTORIAN_2.html>, acessado a 04-08-2011.

Fig. 11 - Gilbert & George, *ABODE*, 2008. Pintura, 226 x 254. Disponível <<http://arttattler.com/archivegilbertandgeorge.html>>, acessado a 08-10-2011.

Fig. 12 - Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, 1919. Foto-montagem e colagem com aguarela, 114 x 90 cm. Staatliche Museen zu Berlin, National galerie. Disponível em <http://faculty.dwc.edu/wellman/hh_cut.htm>, acessado a 04-08-2011.

Fig. 13 - Alvin Langdon Coburn, *Vortograph*, 1917. Impressão gelatina de prata, 26,7 x 21 cm. Patrons' Permanent Fund. Disponível em <<http://www.nga.gov/collection/gallery/ggphoto/ggphoto-128370.html>>, acessado a 04-08-2011.

Fig. 14 - Gottfried Jäger, *Triangle*, 1983. Objecto único de papel gelatina de prata, 25 x 25 cm. (Jäger, 2007: 8). Disponível em <<http://www.gottfried-jaeger-archiv.de/aktuell/aktuell/from-generative-toward-concrete-photography.html>>, acessado a 07-10-2011.

Fig. 15 - Gottfried Jäger, *Square*, 1983. Objecto único de papel gelatina de prata, 25 x 25 cm. (Jäger, 2007: 8). Disponível em <<http://www.gottfried-jaeger-archiv.de/aktuell/aktuell/from-generative-toward-concrete-photography.html>>, acessado a 07-10-2011.

Fig. 16 - Sónia Mota Ribeiro, *Sem título #25 (da série Desconstruções)*, 2009. Prova única inkjet print em papel Hahnemühle, 50 x 50 cm. Coleção particular.

Fig. 17 - Sónia Mota Ribeiro, *Mala - Fotografias, negativos e envelopes*, 2010. Fotografia digital a cores, Coleção da artista.

Fig. 18 - Sónia Mota Ribeiro, *torre #10 (da série Objectos Mágicos)*, 2010. Prova única inkjet print em papel Hahnemühle, 60 x 40 cm. Coleção da artista.

Fig. 19 - Sónia Mota Ribeiro, *plano #7 (da série Objectos Mágicos)*, 2010. Prova única inkjet print em papel Hahnemühle, 60 x 90 cm. Coleção da artista.

Fig. 20 - Sónia Mota Ribeiro, *plano #2 (da série Objectos Mágicos)*, 2010. Prova única inkjet print em papel Hahnemühle, 60 x 90 cm. Coleção da artista.

Fig. 21 - Michael Snow, *Digest*, 1970. 23 fotografias a cores e contentor de alumínio cheio com plástico, fotografias: 32 x 26 cm, contentor: 32 x 26 x 4 cm. Coleção do artista. Disponível em <http://www.ccca.ca/artists/work_detail?languagePref=en&mkey=60090&title=Digest&artist=Michael+Snow&link_id=259>, acessado a 22-10-2011.

ÍNDICE

Resumo/Palavras chave	I
Abstract/Keyword	II
Agradecimentos	III
Índice de figuras	IV
1. INTRODUÇÃO	1
2. A MATÉRIA DA FOTOGRAFIA	5
2. 1. Objecto-fotográfico	5
2. 2. Materialidade	8
2. 3. Fotografia, fetiche e magia	13
3. ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS DA MATERIALIDADE FOTOGRÁFICA	21
3. 1. Materialidade fotográfica (na arte)	21
3. 2. Apropriação - <i>Floh</i>	24
3. 3. Foto-montagem	29
3. 3. 1. Álbum Vitoriano	29
3. 3. 2. <i>Dadaphoto</i>	33
3. 4. Concretismo fotográfico - <i>Triangle, Square</i>	35
4. OBJECTOS MÁGICOS	40
4. 1. <i>Mala - fotografias, negativos e envelopes</i>	42
4. 2. <i>Plano e torre - invertidos</i>	46
5. CONCLUSÃO	51
6. BIBLIOGRAFIA	54

1. INTRODUÇÃO

Nas primeiras páginas do livro *On Photography* (1977)[2002], Susan Sontag (1933-2004) afirma que a Fotografia é simultaneamente presença e ausência. A autora refere-se à ambiguidade existencial contida neste objecto: o poder de estar presente nos próprios signos que indicam a sua ausência. Esta ambiguidade é visível em fotografias de pessoas, sítios distantes ou fotografias do passado, as típicas fotografias de família, que se guardam em álbuns, caixas, no bolso ou na carteira. Já no final do parágrafo, Sontag refere ainda que a fotografia pode ser usada como um talismã, permitindo assim o acesso a outra realidade.

«A fotografia é simultaneamente uma pseudo-presença e uma prova de ausência. Como uma fogueira numa sala, as fotografias - especialmente de pessoas, paisagens perdidas e cidades distantes, do passado desaparecido - são incentivos a sonhar acordado. O sentimento de inatingível que as fotografias podem evocar é directamente alimentado pelos sentimentos eróticos daqueles para quem o desejável é realçado pela distância. A fotografia do amante escondida na carteira de uma mulher casada, a fotografia-poster de uma estrela de rock colada por cima da cama de uma adolescente, a imagem da cara de um político no pin de campanha pregado ao casaco de um eleitor, as fotografias instantâneas dos filhos de um taxista coladas ao retrovisor - estas utilizações da fotografia como talismã expressam um sentimento ao mesmo tempo romântico e implicitamente mágico: são tentativas de contactar ou reclamar outra realidade»¹ (Sontag, 1977: 16).

O que possibilita que a fotografia seja guardada num bolso, carteira ou colado ao retrovisor de um táxi e desta forma seja usada como um talismã, é o facto de ser um objecto, constituído de matéria.

¹ «A photograph is both a pseudo-presence and a token of absence. Like a wood fire in a room, photographs - especially those of people, of distant landscapes and faraway cities, of the vanished past - are incitements to reverie. The sense of the unattainable that can be evoked by photographs feeds directly into the erotic feelings of those for whom desirability is enhanced by distance. The lover's photograph hidden in a married woman's wallet, the poster photograph of a rock star tacked up over an adolescent's bed, the campaign-button image of a politician's face pinned on a voter's coat, the snapshots of a cabdriver's children clipped to the visor - all such talismanic uses of photographs express a feeling both sentimental and implicitly magical: they are attempts to contact or lay claim to another reality».

Apesar da aparente simplicidade desta conclusão, a matéria da fotografia e a sua vida como objecto são ainda elementos silenciosos, embora possibilitem as várias utilizações da fotografia, desde objecto pessoal a obra de arte.

O nosso objecto de estudo é constituído pelas fotografias de que fala Susan Sontag e durante este trabalho designaremos estas fotografias por “objectos-fotográficos”, por outras palavras: objectos que contêm imagens fotográficas.

Ao tratar estas fotografias como objectos, fazemos imediatamente uma distinção entre a imagem fotográfica e o suporte material em que esta está impressa, embora o objecto-fotográfico só exista na relação entre a imagem e o material. Os dois elementos vivem uma relação simbiótica - a imagem precisa do material para existir e o material existe para conter a imagem e para a transportar através do tempo. A imagem sofre directamente qualquer degradação sofrida pelo material sem contudo se alterar na sua natureza de representação do real. A ligação que o objecto-fotográfico faz entre passado e presente processa-se assim de duas formas distintas - através da imagem e através do seu suporte material.

É a partir desta reflexão sobre a matéria de que é feita a Fotografia, no contexto da Fotografia analógica, que orientamos uma investigação sobre como a matéria e a imagem fotográfica se combinam, tornando a fotografia um objecto fetiche e mágico, tendo a memória como catalisador.

Para concretizar este estudo apoiamo-nos em dois conceitos centrais que vemos através do conceito principal, a Fotografia: o material e o imaterial. O material relativo ao objecto-fotográfico e o imaterial relativo à memória da imagem contida nesse objecto.

De igual modo, analisamos as estratégias usadas por um conjunto significativo de autores e artistas em obras relevantes para a nossa investigação.

No capítulo de abertura, “A matéria da fotografia”, aprofundamos o conceito de materialidade fotográfica em dois pontos, “Objecto-fotográfico e Materialidade”. Analisamos a fotografia como objecto e fazemos uma abordagem histórica ao estudo da materialidade e da materialidade fotográfica em particular.

No terceiro e último ponto deste capítulo, “Fotografia, fetiche e magia”, reflectimos sobre a relação entre o objecto-fotográfico e a memória que este representa; a ligação entre o passado

intangível e o presente tangível, estabelecida através dos sentidos da visão e toque, e possibilitada pela matéria e pela imagem fotográfica. Esta relação serve de base para abordar o tema da fotografia enquanto objecto fetiche e objecto mágico, que exploramos na parte final deste ponto.

No segundo capítulo, “Estratégias artísticas da materialidade fotográfica”, servimo-nos de exemplos de obras e autores que utilizam a Fotografia na sua prática, considerando a materialidade do *medium*. Após uma perspectiva histórica da materialidade fotográfica na Arte, em que nos apoiamos na teoria da Pós-Fotografia de Geoffrey Batchen, analisamos a estratégia da apropriação, através do livro *Floh* de Tacita Dean e do seu significado num momento de substituição da materialidade da Fotografia analógica pela imaterialidade da Fotografia digital.

Já no sub-capítulo “Foto-montagem”, usamos o exemplo dos álbuns Vitorianos e da foto-montagem *Dadaísta*, para analisarmos o modo como estes artistas exploram a materialidade, através da apropriação e justaposição de fragmentos visuais, provenientes de objectos-fotográficos já existentes.

No sub-capítulo “Concretismo fotográfico: Triangle, Square”, a obra de Gottfried Jäger é o ponto de partida para estudar o caso da Fotografia concreta à luz da nossa definição de fotografia como objecto fetiche.

Finalmente, no último capítulo, “Objectos Mágicos”, expomos o nosso projecto e o seu propósito, em termos conceptuais e formais. No sub-capítulo, “Mala: fotografias, negativos e envelopes”, descrevemos o processo de trabalho e o que decorre do mesmo em termos visuais, para no último ponto, “Plano e torre – invertidos”, estabelecermos como este se enquadra nos conceitos abordados ao longo deste estudo.

Esclarecemos de seguida conceitos e ideias chave para melhor compreender esta dissertação. Como já referimos, o nosso objecto de trabalho e estudo são fotografias analógicas, impressas em papel fotográfico. Assim, é em regra desse tipo de fotografia que falamos quando dizemos ‘objecto(s)-fotográfico(s)’ e ‘fotografia(s)’.

Quando falamos de materialidade estamos a referir-nos à qualidade de ser composto de matéria e existir no mundo físico, como um objecto.

O conceito de fetiche que usamos ao longo desta dissertação é antropológico: um objecto a que se atribuem poderes sobrenaturais. Igual definição se aplica ao objecto mágico. A diferença que estabelecemos entre objecto fetiche e objecto mágico é que o segundo é usado com o objectivo de alcançar algo. Quando falamos em ritual mágico associado à Fotografia, estabelecemos que estamos a falar de qualquer actividade em que esta é usada conscientemente como objecto fetiche para obter os resultados pretendidos, à semelhança de um ritual de magia simpática².

Usaremos o sistema de citação anglo-saxónico autor/data.

No que diz respeito às traduções para português, usaremos, sempre que possível traduções feitas por outros autores. No caso de textos não traduzidos para português, optamos por fazer uma tradução livre, fazendo referência e citação ao seu original.

O trabalho teórico será acompanhado pela produção e prática artística.

Este trabalho não foi escrito ao abrigo do novo Acordo Ortográfico de 2010.

² Magia simpática é um tipo de ritual mágico baseado na imitação ou correspondência. Baseia-se no princípio de que semelhança produz semelhança e que objectos que outrora estiveram em contacto continuam a influenciar-se à distância, mesmo que o contacto seja perdido. O mágico acredita que pode produzir o efeito desejado através da imitação desse efeito e que pode afectar alguém através dum objecto que esteve outrora em contacto com essa pessoa.

2. A MATÉRIA DA FOTOGRAFIA

«É preciso não esquecer que o objecto é o melhor mensageiro do sobrenatural: há facilmente no objecto, ao mesmo tempo, uma perfeição e uma ausência de origem, um acabamento e um brilho, uma transformação da vida em matéria (a matéria é muito mais mágica do que a vida), numa palavra, um *silêncio* que pertence à ordem do maravilhoso»³

Roland Barthes

2. 1. Objecto-fotográfico

Habitados a pensar na fotografia através da imagem, raramente pensamos no objecto que seguramos nas mãos e em que essa imagem está impressa. Este objecto, geralmente de papel, tem massa, opacidade e uma presença física e no entanto, olhamos através dele como se fosse uma superfície transparente, que apenas contém uma imagem (Batchen, 1997: 2).

Roland Barthes refere que não é a fotografia que vemos, que há algo miraculoso na capacidade da fotografia desaparecer atrás da coisa que representa: «Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos» (Barthes, 1980: 6).

A palavra fotografia significa “imagem reproduzida em superfície sensível à luz”⁴. Esta definição reconhece a imagem e a superfície material em que esta está impressa, assumindo que a fotografia é formada por estes dois elementos essenciais.

Neste capítulo preocupamo-nos com a matéria da fotografia; assim, ao falar de fotografia, falaremos sempre do objecto-fotográfico - o objecto que contém uma imagem fotográfica. Desta forma teremos sempre presente a materialidade inerente à fotografia.

Reconhecer esta materialidade torna o acto de ver mais complexo pois adiciona elementos ao processo. Além da plasticidade da imagem, o processo químico de revelação, o papel em que está impressa, existem os tons e variações de cor, as formas de apresentação em que a

³ (Barthes, 1957: 139).

⁴ Segundo o *Novo Dicionário Lello da Língua Portuguesa*. Porto, Lello Editores, 1996 e 1999.

fotografia está incorporada e os vestígios físicos do tempo e da utilização, que são as marcas da sua própria história enquanto objecto.

Ao descrever a fotografia da sua mãe, em *Câmara Clara* (1980)[2001], Roland Barthes (1915-1980), fala da composição da imagem, mas fala também da materialidade do objecto-fotográfico, estabelecendo assim uma ligação entre dois tempos distintos: o tempo da imagem, em que a mãe tinha cinco anos e o tempo presente, em que o autor segura a fotografia.

«A fotografia era muito antiga. Cartonada, com os cantos gastos, de uma sépia pálida, revelava a custo duas crianças em pé, formando grupo, na extremidade de um pequeno ponto num Jardim de Inverno de tecto de vidro» (Barthes, 1980: 97).

Esta simultaneidade temporal é possível devido à materialidade do objecto-fotográfico que Barthes tem nas mãos. O objecto confirma a realidade da imagem ao permitir ser “tocado” em substituição do referente. Em *Photographs as Objects of Memory* (1999), Elisabeth Edwards afirma: «Os objectos são ligações entre o passado e o presente e as fotografias fazem uma dupla ligação, como imagem e como material, duas camadas ontológicas no mesmo objecto»⁵ (Edwards, 1999: 236).

Até ao desenvolvimento da reprodução fotográfica mecânica, produção e significado andavam lado a lado, fazendo da materialidade e da visualidade aspectos inseparáveis. As propriedades visuais da superfície da imagem dependiam do material, criando outra dimensão na imagem, como é o caso do daguerreótipo. A imagem do daguerreótipo era demasiado delicada e instável para ser tocada directamente, estando por isso coberta por uma folha de vidro e fechada numa caixa de couro, por vezes decorada e revestida de seda, como se se tratasse de uma jóia preciosa (Fig. 1).

⁵ «Objects are links between past and present, and photographs have a double link as image and as material, two ontological layers in one object».



Fig. 1
Autor desconhecido, Retrato de mulher sentada a segurar um daguerreótipo de um homem, c. 1850

Composto de metal, vidro, madeira e couro, este objecto tinha um peso considerável e era feito para ser visto enquanto era segurado. Era simultaneamente negativo e positivo e para se visualizar a imagem, a placa de prata tinha que ser inclinada a 45° em direcção à luz. Desta forma só era possível ver a imagem através da manipulação do material que a continha (Batchen, 2001: 60).

Com o desenvolvimento das tecnologias de reprodução e impressão de fotografias, torna-se possível a publicação de imagens em jornais e livros e a impressão de fotografias de tamanho *standard* em catálogos de museus; avanço técnico que homogeneizou a produção fotográfica, tornando o suporte em que a imagem é impressa menos importante que a própria imagem.

Também a produção teórica sobre Fotografia privilegiou a imagem, concentrando-se sobretudo em estabelecer um cânone artístico, uma cronologia de avanços técnicos e, mais recentemente, considerações analíticas sobre a construção social e ideológica da imagem fotográfica, descartando a materialidade inerente ao objecto.

Na sua influente obra *História da Fotografia* (1949)[1988], Beaumont Newhall fornece uma narrativa ilustrada sobre os pioneiros da Fotografia, assim como uma série de considerações estéticas e técnicas, sem nunca se referir à fotografia como objecto ou abordar a questão da sua materialidade. À data da primeira edição do livro, Newhall trabalhava no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque⁶ e, a partir desta posição influente, ajudou a moldar a prática

⁶ Museum of Modern Art New York - MoMA

curatorial da Fotografia nos Estados Unidos da América, posteriormente adoptada pelo resto do ocidente.

Através duma metodologia baseada na análise formal e condições de produção, Newhall chamou a atenção para a qualidade da superfície da fotografia, favorecendo critérios formais baseados na impressão *fineart*. A aceitação da Fotografia como arte era o objectivo de Newhall e a sua metodologia foi desenhada para o conseguir; outra das estratégias que adoptou foi a aproximação da Fotografia a motivos, práticas e qualidades formais copiadas da Pintura, numa tentativa de contrariar e camuflar uma das características principais da Fotografia: ser um *medium* de reprodução mecânica.

A tentativa do reconhecimento da Fotografia como *fineart* manteve-se nos EUA até 1936, ano em que o director do Museu de Arte Moderna, Alfred Barr, convidou Newhall para organizar uma exposição e produzir um catálogo que celebrasse os cem anos da Fotografia. Newhall aproveitou esta oportunidade para estabelecer um conjunto de critérios que definissem a qualidade fotográfica necessária para figurar na colecção de Fotografia do museu de arte. As melhores fotografias demonstravam um grande cuidado na construção da imagem e um conhecimento profundo do *medium* pelo fotógrafo, que se revelava na cor, textura e detalhe da impressão final.

Newhall defendia a Fotografia “pura”, sem retoque e perfeitamente focada; critérios baseados inteiramente na qualidade da imagem impressa.

Promovendo uma prática que traduzia o material numa série de valores estéticos abstractos, a estratégia de Newhall minimizou a materialidade do objecto fotográfico, em prol da prova única e da qualidade da superfície da fotografia.

2. 2. Materialidade

Apesar da aparente invisibilidade da materialidade fotográfica, existem algumas pistas teóricas e históricas que podemos seguir no sentido de perceber a sua importância na compreensão do objecto-fotográfico.

Um passo importante no estudo desta materialidade é-nos fornecido pela Antropologia, mais especificamente pelo *material turn*⁷ antropológico, que nos últimos anos tem tornado central o estudo da existência social do objecto. Este passa a ser visto como um actor social, com uma biografia própria e várias interacções ao longo da sua vida, podendo inclusive influenciar socialmente de formas inimagináveis caso este não existisse (Edwards, 2004: 3).

O antropólogo David Miller afirma que são frequentemente os objectos mais triviais e insignificantes os mais poderosos e os que possuem as forças sociais mais eficazes. São objectos a que estamos habituados e por isso mesmo continuam a influenciar-nos sem que nos apercebamos.

«Ao pensar nas qualidades mais banais, sensuais e materiais do objecto, somos capazes de verificar conotações subtis, relativas às vidas culturais e valores, que são materializados a partir destas formas, em parte devido às qualidades que possuem»⁸(Miller, 1998: 9-12).

O nosso estudo preocupa-se com fotografias que agem no dia-a-dia em relação a outros objectos, obtendo o seu valor cultural dessas e nessas relações. Por exemplo, as formas de apresentação reflectem o valor das fotografias que contêm, ao ponto destes objectos serem, na maioria dos casos, insignificantes sem as fotografias, como as molduras ou os álbuns vazios. Estes objectos adquirem força quando estão junto das fotografias com que mantêm uma relação. No caso dos álbuns, esta relação pode ser recíproca, pois a sua materialidade dita as condições de visualização: as fotografias são expostas em narrativa revelando as qualidades performativas desta forma de apresentação. Esta forma de materialidade, em que o conteúdo da imagem e a forma de apresentação trabalham juntos, é frequentemente definida pela utilização social das fotografias, reflectindo as funções públicas ou privadas das imagens: o que é exibido em espaços semi-públicos da casa ou o que está escondido em caixas, carteiras ou livros. São decisões com sentidos latentes e que formam pontes conscientes e inconscientes entre os mundos físico e mental (Miller, 1987: 99).

⁷ Aproveitamos o termo usado por Elisabeth Edwards, referindo-se ao interesse da Antropologia e Estudos Culturais na vida social dos objectos (Edwards, 2004: 3).

⁸ «Trough dwelling upon the more mundane sensual and material qualities of the object, we are able to unpack the more subtle connotations with cultural lives and values that are objectified through these forms, in part because of the qualities they possess».

Elisabeth Edwards e Janice Hart analisam a biografia social do objecto no ensaio “Mixed Box” (2004), usando como exemplo uma caixa de fotografias (Fig. 2), guardada no arquivo de um museu. Este é um objecto formado de várias partes: a caixa, o cartão em que as fotografias estão montadas e as próprias fotografias. Todas estas partes interagem entre elas e com a instituição que as acolhe; esta interacção e a pluralidade de histórias acumuladas na caixa é mais uma característica material deste objecto.

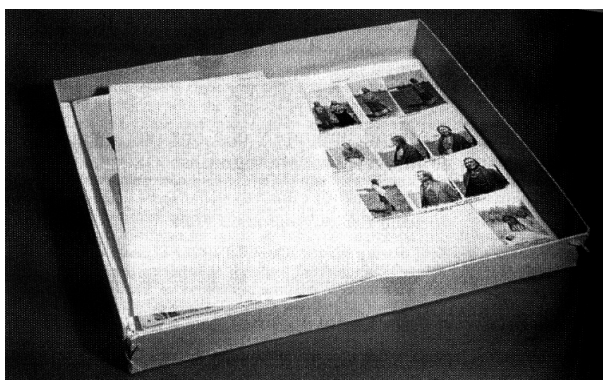


Fig. 2
Caixa 54, cartões alternados com papel de arquivo.

As fotografias são geralmente vistas como documentos; pode no entanto argumentar-se que a distinção entre artefacto e documento é artificial. Uma fotografia, ou neste caso uma caixa de fotografias, tratada como um objecto, pode fornecer novos argumentos e sentidos, que uma mera fotografia, vista como documento, não pode. Esta caixa e o seu conteúdo possuem intrincadas ligações entre significado, imagem e objecto; a sua forma material e a persistência das marcas dos objectos, perpetuam o seu significado muito além de classificações intelectuais poderem sugerir outras leituras (Edwards, 2004: 47-71). Em “The cultural biography of things: commoditization as process” (1986) e relativamente à biografia social dos objectos, Igor Kopytoff escreve:

«A eventual biografia de uma coisa torna-se a história das suas várias definições, classificações e re-classificações, num mundo incerto de categorias cuja importância se altera com uma pequena

mudança de contexto. Como com as pessoas, aqui o drama reside na incerteza da avaliação e identidade»⁹(Kopytoff, 1986: 90).

A técnica fotográfica parece-nos ser também um ponto de partida para o estudo da materialidade da Fotografia, pois trata da sua estrutura física. As propriedades visuais da superfície da imagem dependem essencialmente do material e esta relação é directamente afectada pela técnica fotográfica. A invenção de novas técnicas, formatos e materiais, implica novas composições espaciais e poses, tanto dentro da moldura como no acto de ver o objecto material.

O olho, como órgão, funciona num contexto somático alargado, o que implica relações específicas com o corpo do observador - diferentes formas materiais criam diferentes experiências corporais. Sobre esta questão é relevante o ensaio de Régis Durand “How to See (Photographically)” (1995) em que o autor identifica especificamente a fotografia como objecto. Para Durand, o objecto-fotográfico apela a diferentes formas de ver e tipos de atenção diversos, dependendo da sua forma - se é um instantâneo numa carteira, uma impressão num portefólio, uma reprodução numa página impressa ou visto através de um computador. A teoria de Alois Riegl “*optical-haptic*”¹⁰ foi utilizada por Durand para explorar a ideia de que quando olhamos para uma fotografia, mudamos muitas vezes do puramente óptico para o óptico-táctil, quando a nossa atenção se move da coisa representada para a consciência da textura dessa coisa.

Nos anos 70 a produção teórica no contexto das teorias de género foi também relevante para o estudo da materialidade. O trabalho de críticas feministas como Annette Kuhn e a sua obra *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination* (1995), centra-se no álbum de família como

⁹ «An eventful biography of a thing becomes a story of the various singularisations of it, of classifications and reclassifications in an uncertain world of categories whose importance alters with every minor change in context. As with persons, the drama lies in the uncertainties of valuation and identity».

¹⁰ Alois Riegl ficou conhecido como o historiador que, para além de ver, tocava nos objectos de arte. Para este historiador, o conhecimento definitivo sobre um objecto individual só era possível através do sentido do toque, pois este contém o conhecimento sobre a impenetrabilidade e profundidade do objecto, enquanto a visão contém a sensação de extensão, através da altura e largura. Riegl distinguiu o modo de percepção táctil (haptic) do óptico e usava esta distinção na sua análise do desenvolvimento do espaço interior de edifícios religiosos, desde as pirâmides Egípcias, em que a preocupação com o espaço era reduzida às basílicas longitudinais Romanas e cristãs, onde a construção óptica do espaço era o mais importante. Informação disponível em http://www.christianhubert.com/writings/haptic_optic.html, acedido a 24-10-2011 às 10:48 AM e <http://www.answers.com/topic/alois-riegl#ixzz1bgqTUhrE>, acedido a 24-10-2011 às 10.31 AM.

narrativa construída. Definido pela utilização social das fotografias, o álbum, como objecto que exige ser tocado para ser visto, permite explorar as possibilidades temporais e espaciais inerentes ao formato do livro e à forma sequencial de como expõe as fotografias (Batchen, 2001: 68). Assim, e apesar da materialidade nunca ser articulada como uma característica analítica a ter em conta, a obra de Kuhn levanta outras questões relevantes para o estudo da materialidade, como a metáfora público/privado. Outro exemplo é o livro de Jane Brettle e Sally Rice, *Public Bodies: Private States* (1994), que torna a Fotografia inseparável das suas relações com o mundo - são objectos que se movem no espaço e no tempo e que estabelecem uma relação com o corpo.

Também Susan Sontag, no seu mais recente ensaio sobre Fotografia “One Hundred Years of Italian Photography” (2002), fala da fotografia como um objecto social e considera a variedade de vidas que esta pode viver fora do museu.

«Apesar do destino de todas as fotografias ser acabar num arquivo alojado num museu, elas ainda podem ter, isoladamente, uma vida fora deste museu - a vida extra-muros de um documento que também é uma lembrança»¹¹ (Sontag, 2002: 218).

É a materialidade da fotografia e a sua superfície tátil, que a define como um objecto pessoal. O toque é de todos os sentidos o que mais se aproxima das emoções; não vemos os nossos olhos quando olhamos nem os nossos ouvidos quando ouvimos, mas a percepção tátil implica a percepção da totalidade do nosso estado físico enquanto que ao mesmo tempo assimilamos o que está fora desse estado, aquilo em que tocamos.

Também o tempo necessário à experiência tátil é relevante para esta definição da fotografia como objecto pessoal; para experienciar as características físicas do objecto, a sua aspereza ou suavidade, temperatura e humidade, é necessário ter tempo. Já a percepção visual é mais imediata e permite que organizemos rapidamente o que vemos. O toque atravessa a fronteira entre o interior e o exterior do corpo, situa-se num limite - o momento em que sujeito e objecto estão mais próximos. Assim, como a memória permite distinguir a vigília do sono,

¹¹ «Though the destiny of all photographs is to end up in an archive housed in a museum, they can still lead, singly, a life outside the museum - the extramural life of a document being that of a souvenir».

também o toque atravessa o limite do que é inconsciente e consciente, passivo e activo, morto e vivo (Stewart, 1999: 36).

2. 3. Fotografia, fetiche e magia

Nos seus “poemas-coisa”¹², Rainer Maria Rilke (1875-1926), enfatiza o material e a resistência que a matéria impõe ao significado (Calhoon, 1998: 612). Em “Portrait of my Father as a Young Man” (1906) (Fig. 3), o poeta descreve um daguerreótipo do seu pai enquanto jovem oficial, em que a decadência do material que guarda a imagem, sugere uma transição que se estende do sujeito fotográfico para as mãos que seguram o objecto.

Portrait of My Father as a Young Man

Eyes full of dreams. A forehead that seems made
to ponder distances. His unsmiling mouth,
full-lipped and sensual, startling in its youth.
A trim dress-uniform enriched with braid.
The sabre's basket-hilt, held out in front,
supporting patient hands content to wait
and free from any urgency, inert:
yet they perhaps intend, growing so faint,
to grasp at distance and be first to die.
All else veiled in its own obscurity,
so indistinct I cannot understand
and deep within itself profoundly sad.

Old, dim daguerrotype, how fast you fade
between my own more-slowly-fading hands.

Fig. 3
Rainer Maria Rilke, *Portrait of my Father as a Young Man*, 1906

¹² Estes poemas, chamados de Coisa (Dinge) pelo próprio Rilke, expressam ideias através de símbolos físicos ao invés de símbolos intelectuais. «The thing is definite, the art-thing must be still more definite; removed from all accident, reft away from all obscurity, withdrawn from time and given over to space, it has become enduring capable of eternity. The model seems, the art-thing is» (excerto de uma carta para Andreas-Salomé, 8 de Agosto de 1903). Disponível em <http://danmihalache.wordpress.com/literature/rilke/>, acessado a 24-10-2011 às 12.08 PM.

Esta capacidade de evocar sensações tácteis e olfactivas é a evidência do que Barthes refere como o “poder expansivo da fotografia”, o que permite que a imagem provoque desejo além do que nos permite ver.

«A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, vêm tocar-me, a mim que estou aqui. Pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem tocar-me como os raios emitidos por uma estrela. Uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu partilho com aquele ou aquela que foi fotografado» (Barthes, 1980: 114-115).

A Fotografia promete a representação imediata do real, a coisa representada é automaticamente transformada num signo visual portátil: o objecto-fotográfico.

Como uma pegada para o pé, assim está a fotografia para o seu referente. Susan Sontag diz que a Fotografia é algo directamente marcado pelo real (Sontag, 1977), no entanto, esta realidade não é a de verdade pela aparência mas a de verdade pela presença. É uma questão de ser (do lugar irrefutável de algo no tempo e espaço) e não, de parecer.

A dupla natureza do objecto-fotográfico (simultaneamente imagem e objecto), possibilita assim uma ligação privilegiada entre os mundos mental e físico entre o presente tangível e o passado intangível. A sua materialidade permite tocá-lo no presente e a representação que contém permite viajar ao passado, acedendo a algo invisível. Esta simultaneidade temporal, a duração indefinida (podemos olhar a fotografia durante o tempo que quisermos) e a dimensão material (o rectângulo de papel que cabe nas nossas mãos) permite que o objecto-fotográfico seja objecto fetiche (Metz, 1984: 139).

Em “Fetishism” (1991), Sigmund Freud (1856-1939) trata o tema do fetiche sexual. Esta é uma obra central para muita teoria produzida sobre o tema do fetiche, mesmo de cariz não sexual. Pode também ser aplicada ao nosso estudo do objecto-fotográfico enquanto objecto fetiche, ainda que o objecto fetiche de que tratamos se assemelhe mais a um talismã mágico, como veremos mais adiante.

O tema central de “Fetishism” é o medo da morte, representado pelo pavor da castração genital. A ‘ausência’ de pénis nas mulheres significa para Freud que este órgão foi ‘castrado’;

assim, o fetiche, qualquer que seja a sua forma, representa um pênis substituto. No entanto, este pênis substituto nunca apaga o ‘horror’ da visão da fêmea castrada, tornando o fetiche um símbolo de triunfo sob a ameaça da castração e ao mesmo tempo uma protecção contra a mesma. No processo de criar um substituto, o terror da castração constrói um memorial a si mesmo, estando sempre presente a memória do trauma. O fetiche tranquiliza mas também lembra o horror sofrido, afirmando assim a sua natureza contraditória.

Christian Metz invoca a obra de Freud ao defender em “Photography and Fetish” (1985), que fetiche e Fotografia partilham a mesma contradição e singularidade - opõem a certeza de que a coisa esteve ali, à evidência de que já lá não está; o poder de estar presente nos próprios signos que indicam a sua ausência; mais, o fetiche sugere que a Fotografia age no sentido de convocar os mortos e ao mesmo tempo mantê-los ao largo (Metz, 1984: 140-42).

Após a morte de sua mãe, Roland Barthes manteve os objectos pessoais desta na mesinha de cabeceira. Estes objectos indicavam uma falta desconcertante, comemorando não a pessoa, mas o momento do seu desaparecimento e congelando a sequência num estado imediatamente anterior à percepção da terrível falta, que o fetiche afirma e rejeita simultaneamente (Metz, 1984: 140-142).

Também Hal Foster, em “The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life” (1993), sugere que as naturezas mortas holandesas do séc. XVII (Fig. 4) são fetichismos no sentido freudiano do termo. Foster descreve o exibicionismo e extravagância das pinturas que exibem objectos e comida, assim como a estranheza das representações, que parecem suspensas entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

«Frequentemente, nas naturezas-mortas Holandesas, o inerte parece animado, o familiar parece estranho e o insignificante parece humanamente e até sobrenaturalmente importante... os estados de animado e inanimado são confundidos, as coisas são consumidas pela sua representação, imagens que antes eram confortáveis surgem agora *unheimlich* (perturbadoras), uma lufada ou sussurro de morte está suspensa sobre a cena»¹³ (Foster, 1993: 254).

¹³ «Often in Dutch still life, the inert seems animate, the familiar becomes estranged, and the insignificant seems humanly, even preternaturally significant... animate and inanimate states are confused, things are consumed by representations, once homey images return as *unheimlich* (uncanny), a whiff or whisper of death hangs over the scene».



Fig. 4
William Claesz Heda (Haarlem 1590-1680), Natureza-morta

Durante o séc. XVII, a ordem social protestante Holandesa opunha-se à ideia de que um objecto pudesse ter valor espiritual, rejeitando os *fetissos Afrikans* e as cruzes e ícones católicos, que consideravam cerimónias sem sentido. No entanto, enquanto suprimiam o fetichismo religioso, o fetichismo comercial¹⁴ dos seus produtos e mercadorias florescia. Nas suas naturezas-mortas os objectos parecem presos entre dois mundos, como Foster afirma:

«(...) nem vivos, nem mortos, nem úteis, nem inúteis, como perdidos entre a tangibilidade da coisa comum e a visibilidade da mercadoria distante. E o efeito pictórico é o de suspensão mortal ou de animação assustadora dos objectos, ao mesmo tempo gelados e carregados pelo olhar especulativo que os fixa»¹⁵ (Foster, 1993: 257).

¹⁴ Na sua obra *Capital*, e mais concretamente, na quarta parte do capítulo I, com o título “The Fetichism of the Commodity and its Secret”, Marx define o “fetichismo das mercadorias” como o resultado da relação distorcida entre o trabalhador, cujo trabalho produz a mercadoria, e o capitalista que se alimenta deste trabalho para maximizar o seu lucro com a venda da mercadoria. O segredo deste “fetichismo das mercadorias” é o excedente produzido pelo trabalhador, que permite ao capitalista fazer o máximo lucro possível dos bens que produz. Quando o excedente produzido pelo trabalhador é transformado em lucro pelo capitalista, o trabalhador é transformado numa mercadoria - algo não vivo e que pode ser trocado. Dois anos mais tarde, em *On the Power of Money in Bourgeois Society*, Marx afirma que o desejo por dinheiro torna a imaginação em realidade e a realidade em imaginação, ou seja, as capacidades reais do ser humano são transformadas em abstrações imaginárias enquanto as abstrações imaginárias são transformadas em poderes materiais e reais. O que é humano transforma-se em irreal e imaginário; o que é imaginário em real e tangível. Marx escreve sobre uma estratégia fetichista em que as coisas materiais substituem coisas vivas e as vivas são domadas, subjugadas e até mortas se necessário (Kaplan, 2006: 133).

¹⁵ «(...) not alive, not dead, not usefull, not useless, as if lost between the tangibility of the common thing and the visibility of the distanced commodity. And the pictorial effect is often one of deathly suspension or, of eerie animation with the objects at once chilled and charged by the speculative gaze fixed upon them».

Tal como o fetiche Freudiano, Foster descreve estas naturezas-mortas como «fantasmas de perda suspensos na sua própria abundância» (Foster, 1993: 257).

A palavra “fetiche” tem origem no Latim *facticius* “artificial” e *facere* “fazer”, dando posteriormente origem à palavra portuguesa “feitiço”, que significa “aquilo que não é verdadeiro, que é artificial, falso, fingido, postiço”.

Fetiche é também um objecto a que se atribuem poderes sobrenaturais, usado em rituais mágicos ou como um talismã pessoal. Quando usado em rituais, o objecto fetiche é tipicamente um objecto natural ou artificial, por exemplo um dente de um animal selvagem ou uma pena, que é imbuído com o poder mágico de proteger o seu dono. Este objecto é habitado por um espírito que pode determinar o destino do adorador. Ao contrário do espírito, que existe num mundo invisível e efémero, o objecto fetiche existe no mundo real e pode ser tocado, visto e principalmente, manipulado à vontade do fetichista.

Assim surge a fantasia de que o intangível e invisível passa a ser tocável e visível e também passível de ser controlado. Esta fantasia é uma estratégia de defesa mental que tranquiliza perante o medo do desconhecido. É um pensamento mágico em que se deseja parar o tempo e evitar a morte. Uma contra-força que domina, limita e regula a destruição (Kaplan, 2006: 187).

É neste contexto que inserimos a nossa proposta de objecto-fotográfico enquanto objecto fetiche e objecto mágico. Ao tirar uma fotografia, desejamos inconscientemente parar o tempo «negar a possibilidade da morte», no entanto essa mesma fotografia é a prova do tempo que passa e «ao colocar-nos indiscutivelmente no passado é ela própria uma mini-sentença de morte»¹⁶ (Batchen, 2008: 136). O objecto-fotográfico é o símbolo e lembrança desse momento em que acreditamos que podíamos viver para sempre e parar o tempo, apesar de sabermos que não passa de uma fantasia. Este também é um ritual mágico tranquilizador, tal como o ritual que usa o objecto fetiche. A fotografia, tal como o fetiche, encerra este paradoxo «falando simultaneamente de vida e de morte»¹⁷ (Batchen, 2008: 136).

¹⁶ «deny the possibility of death (...) by placing us indisputably in the past, is itself a kind of mini-death sentence».

¹⁷ «speaking simultaneously of life and death».

Transformada em objecto fetiche, a fotografia é um monumento à sua própria ausência ao mesmo tempo que, através da sua materialidade, possibilita a simultaneidade entre o presente do material e o passado da imagem.

Em *On Longing* (1984), Susan Stewart afirma que as lembranças são objectos mágicos, cuja função é envolver o presente no passado. Não precisamos, ou desejamos, lembranças de eventos repetíveis. Em vez disso, precisamos e desejamos lembranças de eventos cuja materialidade nos escapa, eventos que apenas existem através da invenção da narrativa.

«O presente é demasiado impessoal, vago ou alienador quando comparado com a experiência de contacto íntima e directa que a lembrança tem como seu referente. Este referente é a autenticidade. O que reside entre cá e lá é esquecimento, um vazio que marca uma separação radical entre passado e presente. A nostalgia da lembrança desenrola-se na distância entre o presente e o imaginado, experiência inocente, experiência que pode ser “vivida directamente”. O lugar da autenticidade torna-se aquilo que está distante do tempo e espaço presente»¹⁸(Stewart 1984: 139).

A lembrança é por definição sempre incompleta e deve ser complementada com uma narrativa que a ligue à sua origem e crie um mito relativamente a essa origem. Em relação à fotografia como lembrança, Stewart descreve-a como «a preservação de um instante no tempo, através da redução das dimensões físicas e o aumento correspondente de significado, fornecido por uma narrativa»¹⁹ (Stewart, 1984: 138).

No ensaio “Ere The Substance Fade” (2004), Geoffrey Batchen analisa um medalhão que incorpora uma fotografia e uma madeixa de cabelo (Fig. 5). O autor argumenta que o cabelo serve aqui uma função de memorial, comparecendo pelo corpo do sujeito ausente. O objecto não é imagem nem realidade, mas um novo ser: uma realidade em que já não podemos tocar. Como a fotografia, o cabelo representa todo o corpo do sujeito ausente, tornando o medalhão um objecto fetiche, um modo de representação que permite acreditar que o que falta está ao mesmo tempo presente, embora saibamos que não é esse o caso.

¹⁸ «The present is either too impersonal, too looming, or too alienating compared to the intimate and direct experience of contact which the souvenir has as its referent. This referent is authenticity. What lies between here and there is oblivion, a void marking a radical separation between past and present. The nostalgia of the souvenir plays in the distance between the present and an imagined, prelapsarian experience, experience as it might be ‘directly lived’. The location of authenticity becomes whatever is distant to the present time and space».

¹⁹ «(...) the preservation of an instant in time through a reduction of physical dimensions and a corresponding increase in significance supplied by means of a narrative».



Fig. 5
Autor desconhecido. Medalhão de prata contendo uma fotografia e cabelo humano. c. 1855

Uma parte do corpo é assim usada para adicionar “magia simpática” à fotografia, como segurança contra a separação. Assim, o objecto secular adquire um aspecto potencialmente mágico. A Fotografia fala da catástrofe da passagem do tempo, mas este medalhão fala da possibilidade de vida eterna; a combinação da fotografia com o cabelo torna-o um monumento à imortalidade.

«As sociedades antigas encontraram um meio de fazer com que a memória, substituto de vida, fosse eterna e que, pelo menos, a coisa que falava da Morte fosse ela própria imortal: era o Monumento» (Barthes, 1980: 131).

Na Índia, a intervenção nas fotografias é o que torna a imagem completa e real. Os retratos fotográficos são construídos com intervenção e adição de materiais na superfície da imagem. Também na Gâmbia, os fotógrafos cortam as fotografias, re-arranjando a superfície da imagem, ou sobrepondo outras imagens de estrelas *pop*, rainhas de beleza ou líderes religiosos, utilizando assim a foto-montagem como forma de exprimir os seus desejos (Edwards, 2004: 14).



Fig. 6
Autor desconhecido. Retrato de homem a usar gravata. c. 1950

Já na *foto-escultura* mexicana (Fig. 6), as fotografias, juntamente com outros objectos, são transformadas em esculturas que combinam fotografia com bustos esculpidos, molduras elaboradas e vários tipos de decorações pintadas. A fotografia é colocada entre duas placas de vidro, assemelhando-se a um altar. Estas esculturas simbolizam momentos importantes da vida; casamentos, nascimentos ou mortes de entes queridos e, apesar da proximidade destes temas, a sua colocação atrás de um vidro, atribui-lhes a distância de um relicário. Aqui a fotografia é tratada como uma metáfora tangível, o passado que representa é eternizado e tornado presente pela materialidade da *foto-escultura* (Batchen, 2001: 74-76).

Podemos olhar estas práticas de intervenção na superfície da fotografia, foto-joalheria e *foto-escultura* como um ritual mágico de tentativa de complementar a lembrança e convocar o passado no presente. Estas fotografias híbridas têm que ser tocadas para serem utilizadas, ostentando assim a sua materialidade. Transformadas em objectos fetiche, pois são monumentos à ausência, pedem-nos para projectarmos as nossas próprias recordações, desejos e medos: da passagem do tempo, da morte e do esquecimento, provando assim que a memória está sempre em crise, numa luta com o seu par, a amnésia (Sturken, 1997: 7-17).

3. ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS DA MATERIALIDADE FOTOGRÁFICA

«A Fotografia é agora uma espécie de anacronismo. Está a desaparecer enquanto falamos. Iremos perdê-la em breve e substituí-la por algo que ainda é imagem mas algo muito, muito diferente... “Fotografia; desenhar com luz.” Já não é isso, é electrónica»²⁰

Tacita Dean

3. 1. Materialidade fotográfica (na arte)

No primeiro capítulo deste estudo afirmamos a importância da materialidade da Fotografia. Promovendo a adição de passado e presente, revelada na ligação entre tangível e intangível esta materialidade possibilita a utilização da fotografia como objecto mágico e fetiche.

Neste segundo capítulo analisamos um conjunto de obras e práticas artísticas que consideram a materialidade do objecto-fotográfico. Preocupados não apenas com a imagem, estes artistas tratam a Fotografia como objecto, questionando o tradicional papel que lhe foi atribuído de representação do real. A espessura da fotografia (a parte da sua existência que é normalmente pensada como mero suporte), é considerada nestes trabalhos como uma das suas características principais, forçando-nos a olhar também para o objecto, em vez de através dele.

As estratégias são várias e vão desde a apropriação e reprodução de fotografias de arquivo ou encontradas, à utilização da própria matéria da fotografia como referente ou ainda através de intervenções na própria fotografia, como a foto-montagem.

Já não existe o tradicional momento de registo fotográfico da realidade, pois os artistas utilizam objectos-fotográficos já existentes, que possuem uma história própria. Há apenas uma interferência no seu percurso, através da adição de um novo contexto.

No ensaio “Post-Photography” (2001), Geoffrey Batchen afirma que para estes artistas a Fotografia assume um papel de memorial, não dos sujeitos representados, mas da própria

²⁰ «Photography is somehow an anachronism now. It’s disappearing while we talk. We are going to lose it soon and we are going to replace it with something that is still images but something very, very different... “Photography: to draw in light.” It’s not that anymore, it’s electronic» (Godfrey, 2005:91).

natureza e operacionalidade do *medium* como sistema de representação. Com esta afirmação, Batchen anuncia o que denomina de “Pós-Fotografia”: um «momento que se situa após a Fotografia, mas ainda não além desta»²¹ (Batchen, 2001: 109-111).

Perante as novas tecnologias de representação e a sua perfeita correcção visual, nomeadamente a Fotografia digital, assistimos nos últimos anos ao lamentar da perda de “verdade” da Fotografia. A confiança depositada na imagem é menor, pois esta pode ser manipulada e até totalmente construída, não perdendo qualidades técnicas de nitidez ou resolução. Não é possível ao olho humano distinguir entre a Fotografia “verdadeira” e a fotografia construída digitalmente.

Ao lamentar a perda da “verdade” fotográfica, estes críticos estão implicitamente a anunciar o fim da Fotografia e, embora a Fotografia como representação directa do mundo possa estar a desaparecer para sempre, o pensamento fotográfico como prática artística dependente da recirculação de códigos e imagens já existentes, vocabulário e *medium* está apenas no seu início (Batchen, 2001: 109).

Assistimos deste modo a uma evolução previsível, tendo em conta a História da Fotografia e a forma como o seu percurso foi desviado em prol de um reconhecimento artístico prematuro e forçado, como explicamos no primeiro capítulo. O preconceito em relação aos aspectos técnicos e materiais do *medium* travou o desenvolvimento de temas inerentes ao próprio *medium*, como a sua técnica e materialidade, que assumem neste retorno da Fotografia, ou “Pós-Fotografia” segundo Batchen, a importância devida.

Em 1969, Peter Bunnell marcou um momento importante no processo de reconhecimento da materialidade da Fotografia quando, num artigo da revista *Art in America* (1969), chamou a atenção para o “artefacto fotográfico” (Bunnell, 1969: 56-61). Mais tarde, em 1970, na exposição intitulada “Photography into Sculpture”, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Bunnell reafirma a selecção de artistas «comprometidos com o objecto físico» e que «exploram propriedades únicas à própria fotografia»²² (Bunnell, 1993: 163-167).

²¹ «moment after but not yet beyond photography».

²² «(...) commitment to the physical object (...) exploits the properties unique to photography itself».

Também no MoMA, e em simultâneo com a exposição de Bunnell, estava patente *Information*²³, uma exposição sobre o movimento conceptual emergente na época. Os artistas representados utilizavam a fotografia como forma de documentação em vez de um *medium fineart*, contrariando assim a colagem da Fotografia à Pintura e dando-lhe um contexto próprio, em que esta assume as suas próprias características materiais, técnicas e conceptuais. Batchen utiliza como exemplo o livro de fotografias de Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip* (1966), que pode ser exposto de diversas formas: completamente aberto, em concertina estendido no chão ou fechado e emoldurado (Batchen 2001: 110); nem o livro nem a fotografia que contém perdem a sua integridade, pelo contrário, a forma como são expostos adiciona novos sentidos, permitidos pela versatilidade material do objecto.

A liberdade, que havia sido roubada nos anos 40 pelo rápido “empurrão” da Fotografia a *fineart*, torna a ser possível, permitindo outras utilizações, inclusive o questionar o próprio *medium*. Por exemplo, as colagens que David Hockney produz nos anos 80 (Fig. 7), construídas com *polaroids*, desafiam-nos a olhar a Fotografia através da sua temporalidade. O artista regista cada um dos momentos de produção da obra, permitindo-nos, através desses registos fotográficos, visualizar cada momento e simultaneamente a duração total da execução da peça.



Fig. 7
David Hockney, *Place Furstenberg, Paris, 7, 8, 9 de Agosto 1985*

²³ A exposição *Information* esteve patente no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque de 2 de Julho a 20 de Setembro de 1970.

Hockney abandona assim o tradicional rectângulo único da fotografia e multiplica-o por vários rectângulos; vários objectos-fotográficos com que desenha o tempo e espaço da sua obra. O efeito ambicionado pelo artista é apenas possível se reconhecermos cada um dos objectos-fotográficos e a sua materialidade (por exemplo, nos limites do papel) e não apenas a totalidade da imagem que estes formam.

3. 2. Apropriação - *Floh*

“Apropriação” é um termo geralmente associado às práticas artísticas emergentes do final dos anos 70. Artistas como Sherrie Levine e Richard Prince re-fotografam trabalhos de fotógrafos famosos como Walker Evans e Edward Weston ou imagens de anúncios publicitários, interrogando assim conceitos de autoria e subjectivação, no sentido de examinar o papel da Fotografia na História de Arte e cultura de consumo.

Em 2001 Tacita Dean (1965) produz um livro de artista, de edição única de 4000 exemplares assinados, chamando-lhe “uma obra de arte democrática”. Como Michael Newman sugere no ensaio “Salvage”, «o sentido de assinar todas as cópias indica talvez que foram todas tocadas pela autora, como ela foi tocada por todas todas as imagens»²⁴ (Newman, 2003). O nome do livro é *Floh* (2001) (Fig. 8), que é também uma palavra alemã que em português significa “fugir”, mas na tradução inglesa significa “pequeno insecto que suga sangue” ou “pulga”²⁵. O título remete-nos de imediato para o local onde Dean comprou as fotografias, pois este livro é inteiramente criado a partir da apropriação de 163 imagens, seleccionadas de uma série de objectos-fotográficos que Dean procurou em feiras da ladra na Europa e América, ao longo de sete anos.

²⁴ «the point of signing all the copies of the run is perhaps to indicate that they have all been touched by her, as she has been touched by the images».

²⁵ “small bloodsucking insect” ou “flea”.



Fig. 8
Tacita Dean, *Floh*, 2001

O único texto que inclui é o seu título e a assinatura da artista e relativamente à decisão de não introduzir mais texto, Dean afirma:

«Não quero dar explicações a estas imagens: descrições de quem as encontra sobre como e onde foram encontradas, ou suposições sobre as histórias que podem ou não contar. Quero que mantenham o silêncio das feiras da ladra da Europa e América»²⁶ (Dean, 2003).

O processo aleatório de procurar as fotografias nas feiras da ladra reflecte-se no processo de selecção das imagens para o livro, na sua paginação e no tema e formato das imagens escolhidas. Dean nunca procurou algo específico, pelo contrário, encontrou estas imagens por acaso e todo o projecto rumou neste sentido. As justaposições que faz, tanto nas imagens como na paginação, interrompem qualquer possibilidade de coerência temática, tornando a experiência temporal de folhear o livro tudo menos fluída. É como se o ritmo incutido por Dean nas páginas pretendesse atrasar o momento de descoberta das imagens pelo leitor/observador. Deste modo, podemos afirmar que à medida que percorremos as páginas de *Floh*, revivemos a experiência errática de Dean - das suas incursões às feiras da ladra e dos encontros com estes objectos. O movimento de Dean em direcção ao objecto é um reconhecimento da fisicalidade do mesmo e da interacção entre ambos, como observa Mark Godfrey em “Photography Found and Lost” (2005):

²⁶ «I do not want to give these images explanations : descriptions by the finder about how and where they were found, or guesses as to what stories they might or might not tell. I want them to keep the silence of the flea-markets in Europe and America».

«As fotografias tinham, por assim dizer, que a encontrar, saltando das pilhas de imagens antigas para atrair a sua atenção. Esta forma de descoberta lembra as buscas Parisienses de André Breton»²⁷ (Godfrey, 2005:101).

A procura activa do objecto estabelece uma relação física entre as duas entidades, culminando no toque aquando da selecção das fotografias e da sua remoção da caixa em que estavam guardadas. Como refere Susan Stewart: «Estar em contacto com um objecto significa ser movido por ele - ter a pressão da sua existência a relacionar-se com a pressão da existência do nosso próprio corpo»²⁸ (Stewart, 1999: 32).

Todos os elementos do objecto-fotográfico permitem a apropriação, mas a imagem tem a capacidade de poder ser reproduzida; no entanto, para existir, esta imagem precisa do material, precisa de um novo objecto que lhe dê um corpo físico - «não há foto sem alguma coisa ou alguém» (Barthes, 1980: 16).

Já os elementos materiais do objecto-fotográfico (papel, molduras, vidro), não podem ser reproduzidos pois são objectos únicos. Tal como o são as marcas do tempo que trazem consigo e que contam a sua história. Qualquer que tenha sido a intenção do fotógrafo, as fotografias testemunham as limitações mecânicas da máquina, os acidentes no laboratório e as marcas feitas pelos seus donos. Manchas, datas, nomes - todas estas marcas nos desafiam a repensar a temporalidade da Fotografia. A imagem mostra o que “foi”, a realidade num estado passado, mas a materialidade é o testemunho de uma temporalidade expandida - não apenas do momento da exposição, mas do «tempo de impressão, arquivo e ganhar pó; o tempo do estimar e tocar.»²⁹ (Godfrey, 2005: 109).

²⁷ «The photographs had to find her, so to speak, jumping out of the piles of old images to attract her attention. This mode of discovery recalls André Breton’s Parisian trawls».

²⁸ «To be in contact with an object means to be moved by it – to have the pressure of its existence brought into relation with the pressure of our own bodily existence».

²⁹ «the time of printing, storing, and gathering dust; the time of treasuring and touching».

No primeiro capítulo afirmamos a importância do sentido do tacto para compreender os objectos e referimos o contributo de Alois Riegl³⁰ neste campo. Também Michael Newman enfatiza a importância do táctil, citando Walter Benjamin:

«A posse e o ter são aliados do táctil e posicionam-se numa certa oposição ao óptico. Os colecionadores são seres com instintos tácteis»³¹ (Newman, 2003).

Newman escreve sobre *Czech Photographs* (2002), trabalho de Tacita Dean que consiste numa caixa que contém uma colecção de fotografias a preto e branco tiradas em 1991. Este trabalho permite ao observador tocar nas fotografias como entender, promovendo assim o encontro táctil com os objectos, além de óptico.

Em *Floh* não podemos tocar nas fotografias, apenas podemos pressentir como outros lhes tocaram. Dean usa apenas a imagem dos objectos-fotográficos para figurar no livro, re-fotografando-as e reproduzindo-as em novas imagens, impressas em novos objectos. O livro é agora o material que permite às imagens existirem e é por isso um novo objecto-fotográfico.

Com esta acção, a artista descola as camadas da fotografia, separando objecto e imagem. Separadas do material inicial em que estão impressas, as imagens perdem o contexto fornecido pelos elementos materiais e pelas marcas do tempo.

Floh reafirma o objecto-fotográfico e a Fotografia analógica, simbolizando o seu desaparecimento. Como o monumento de Barthes pode falar de morte por ser ele mesmo imortal (Barthes, 1980: 131), também o livro de Dean fala da morte do objecto-fotográfico ao apresentar o conjunto de imagens sem o seu suporte material, como Mark Godfrey descreve:

«Os objectos fotográficos tocados são apresentados como uma despedida, sabendo que em breve haverá uma perda do tocado e uma perda dessa perda: um dia não haverá mais fotografias abandonadas que tenham sido tiradas, rejeitadas, manuseadas, riscadas, perdidas, encontradas e

³⁰ Alois Riegl distinguia o modo de percepção táctil (haptic) do óptico e usava esta distinção na sua análise do desenvolvimento do espaço interior de edifícios religiosos, desde as pirâmides Egípcias, em que a preocupação com o espaço era reduzida às basílicas longitudinais Romanas e Cristãs, onde a construção óptica do espaço era o mais importante.

³¹ «Possession and having are allied with the tactile, and stand in a certain opposition to the optical. Collectors are beings with tactile instincts».

questionadas, não haverá mais objectos/imagens a desordenar a nossa vida»³² (Godfrey, 2005: 119).

As fotografias de *Floh* ainda são testemunhos do apego supersticioso do seu dono - foram rejeitadas e riscadas, mas não destruídas. São erros fotográficos destinados à feira da ladra, mas foi-lhes permitido existir como objecto.

Este livro surge num momento de expansão da Fotografia digital, em que ninguém guarda ou imprime as fotografias “erradas”, pois podem ser apagadas da memória da máquina antes de terem materialidade, sem qualquer piedade supersticiosa. Sobre esta prática da “fotografia descartável”, Dean lamenta:

«Poder apagar uma imagem no momento do seu nascimento é algo enorme. (...) Vai além da democracia e torna-se quase totalitário. Faz um paralelo com o que a sociedade tenta para se livrar de tudo o que é disfuncional ou não vive de acordo com a expectativa. É um conceito horrível para mim, se pensar nele»³³ (Godfrey, 2005: 114).

Neste contexto, *Floh* surge não como um projecto nostálgico, mas como uma afirmação política. Ao relembrar-nos da riqueza do acidental da Fotografia analógica, Dean confronta-nos com a esterilidade da Fotografia digital, apresentando-nos uma Fotografia em extinção, o “canto do cisne da fotografia analógica”³⁴.

Em “The Index and the Uncanny” (2000), Laura Mulvey descreve a forma como a limpeza e organização inerentes à Fotografia digital nos confrontam com a estranheza, e até o bizarro, da Fotografia analógica, observando que a ausência de objecto material, torna este objecto ainda mais misterioso, mágico e único (Mulvey, 2000: 147).

³² «Touched lost photographic objects are presented in a valedictory way, knowing there will soon be a loss of the touched, and a loss of the lost: one day soon there will be no more discarded photographs that have been taken, rejected, fingered, scratched, lost, found, and wondered about, no more object/images cluttering our lives».

³³ «To be actually able to delete an image in the moment of its inception is quite an enormous thing (...) It pushes beyond democracy and becomes almost totalitarian. It [parallels the way] society is trying to organize itself to get rid of anything that is dysfunctional or not up to the standard. It's a horrifying concept to me if I think about it».

³⁴ “Dean's Floh (2001) is a beautiful swan song to analog photography.” Texto de Adam Bell. Disponível em <http://adambellphoto.blogspot.com/2007/07/tacita-dean-floh.html>, acedido a 25-10-2011 às 20:13 PM.

3. 3. Foto-montagem

A técnica da foto-montagem assenta na estratégia de apropriação e justaposição de fragmentos visuais, provenientes de objectos fotográficos já existentes, combinados com vista à criação de novos sentidos e narrativas.

Reflectindo a noção de espaço descontínuo e de tempo não linear, a foto-montagem destaca o simultâneo e fragmentário da experiência. A construção levada a cabo a partir dos fragmentos desconstruídos, resulta na re-encenação dos elementos do passado de forma não linear, resultando na constante actualização do presente.

O interesse desta técnica para o nosso estudo reside no facto de utilizar objectos-fotográficos já existentes, considerando assim a sua materialidade. Também nos interessa a sua dupla natureza, ao mesmo tempo destrutiva e construtiva³⁵, ambicionando assim a transformação através da manipulação do material da fotografia. Existe nesta ambição um pensamento mágico de criação de uma nova narrativa, que simbolize o momento desejado.

3. 3. 1. Álbum Vitoriano

As primeiras foto-montagens conhecidas remontam à época Vitoriana.

Estes eram trabalhos híbridos, que combinavam fotografia e pintura a aguarela, em composições fantasiosas e divertidas, misturando cabeças humanas e corpos de animais, colocando pessoas em paisagens imaginárias e fundindo caras em objectos e vice-versa. As imagens eram depois colocadas em álbuns, habilmente paginados pelos artistas.

O álbum, como referimos no primeiro capítulo, possui qualidades performativas; além de expor as imagens em narrativa, a sua materialidade enquanto livro dita as condições de visualização e a sequência em que as imagens surgem.

Os álbuns vitorianos eram livros grandes e pesados, com capas de couro grosso gravado a baixo-relevo e elementos de metal dourado nos fechos e cantos, fazendo uma referência óbvia

³⁵ A foto-montagem implica a destruição da fotografia original, para que sirva de material para a construção de um novo objecto, justificando a nossa afirmação sobre a dupla natureza desta técnica.

aos livros religiosos medievais. Desempenhavam uma importante função social, tanto ao nível da sua materialidade quanto do seu conteúdo. Devido à grande dimensão, os álbuns eram feitos para serem vistos em grupo, pousados numa mesa ou suporte, por oposição a álbuns pequenos, que poderiam ser segurados na mão, convidando a mais intimidade (Edwards, 1999: 228-30). Este aspecto revela a função social determinada pela sua materialidade, mas o seu conteúdo partilhava desta mesma função, demonstrando as convenções sociais da época, ao encenar situações vivenciadas pelos seus utilizadores no seu dia-a-dia. Ao mesmo tempo, revelavam a habilidade e mente educada do seu autor, tanto na encenação das convenções, como na perícia técnica demonstrada na concepção do álbum e nos trabalhos apresentados.

Esta técnica foi estimulada na época Vitoriana pela invenção do processo *carte-de-visite*, patenteado pelo fotógrafo francês André Disdéri (1819-1889)³⁶ em 1854. Este novo processo, precursor da fotografia “tipo-passe” instantânea, promoveu a democratização da Fotografia permitindo criar retratos pequenos, múltiplos e baratos, culminando num fenómeno denominado de *cardomania* (coleção de *cartes-de-visite*).

Ao álbum, já aceite socialmente como um passatempo feminino composto de desenhos, aguarelas e texto, eram agora adicionadas as pequenas fotografias recortadas. Assim, sem nunca sair da esfera privada, pessoas reais (representadas pelas suas fotografias), podiam ser movidas como peças num tabuleiro de jogo à vontade do artista. Esta prática trouxe especial liberdade às mulheres da época, que a partir desse momento, e na intimidade do seu álbum, podiam introduzir elementos “reais” na composição, ilustrando as suas famílias, mostrando ligações sociais, tendo *flirts* com outros homens e até exprimindo sentimentos menos nobres, que no álbum eram permitidos, mas nunca fora dele. O álbum era assim um lugar privado de criatividade, com uma função social e pública assente nas regras de comunicação vigentes na época.

Estes trabalhos não eram considerados arte, nem tão pouco circulavam no meio artístico, apenas eram aceites como “locais de criatividade feminina”; no entanto, anteciparam a

³⁶ André Adolphe-Eugène Disdéri, antigo comerciante, actor e fotógrafo, patenteou a sua invenção, a fotografia *carte-de-visite* em 1854. Com 9x6 cm, as cartes eram principalmente retratos. Disdéri estabeleceu-se como fotógrafo à custa destas pequenas fotografias; dividia um único negativo de vidro para fazer dez exposições diferentes que depois imprimia simultaneamente.

colagem modernista e outros desenvolvimentos na arte do séc. XX. Em vários trabalhos podemos ver justaposições bizarras típicas dos Surrealistas, em especial de Marx Ernst. Por exemplo, num dos seus híbridos, Georgina Berkeley (1831–1919) (Fig. 9), representa um pelicano e uma tartaruga numa praia, colocando fotografias de uma mulher e uma criança sobre estes animais. Também os álbuns de Sir Edward Charles Blount (1809-1905), que combinam pequenos retratos de homens com uma série de padrões geométricos, semelhantes a uma imagem caleidoscópica (Fig. 10), são evocados pelos trabalhos da dupla conceptual Gilbert and George (1943 / 1942), onde podemos ver influências da época Vitoriana, apesar de terem nascido na década de 40 (Fig. 11) (Smith, 2010).



Fig. 9
Georgina Berkeley, *Untitled page from the Berkeley Album*, 1867/71



Fig. 10
Sir Edward Charles Blount, *Untitled page from the "Blount Album"*, 1860s/1880s

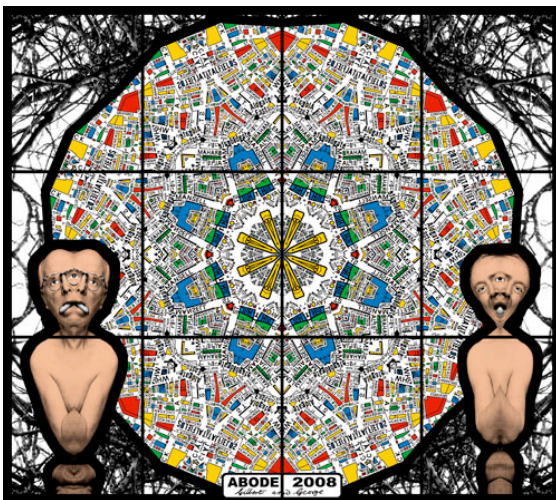


Fig. 11
Gilbert & George, *ABODE*, 2008

Para os artistas vitorianos, a semelhança da fotografia com o seu referente é a base da utilização da mesma, pois potencia a capacidade do álbum de representar o real. Esta

semelhança promove uma ligação entre o real e o imaginado, transformando o álbum num objecto mágico, como propomos no primeiro capítulo.

Desejar estar próximo de alguém, ou que determinado acontecimento siga o rumo desejado, são situações fantasiadas que, ao serem encenadas nas páginas do álbum, se tornam tangíveis através da materialidade do objecto-fotográfico e do próprio álbum.

A foto-montagem propõe assim a apropriação de elementos fotográficos e a possibilidade de os reciclar a partir da própria linguagem fotográfica. A sua concretização torna real e tangível uma cena que antes era apenas do domínio do pensamento e da imaginação.

3. 3. 2. *Dadaphoto*

Também designada de *dadaphoto*, a foto-montagem foi adoptada pelo movimento *Dada*, e em especial pelo movimento *Berlin Dada*, como instrumento privilegiado de expressão.

O Dadaísmo, fundado em Zurique (Cabaret Voltaire, 1916) pelo poeta alemão Hugo Ball (1886-1927), continuado em Paris (Dada Manifesto, 1918) pelo poeta e ensaísta romeno Tristan Tzara (1896-1963) e pelo pintor francês Francis Picabia (1879-1953) e, posteriormente em Berlim (Berlin Dada, 1920), pelos alemães John Heartfield (1891-1968, George Grosz (1893-1959) e Raul Hausmann (1886-1971), e o movimento *Berlin Dada* em particular, identificava-se como um projecto anti-artístico, baseado num modelo crítico de propaganda activista, dirigida aos conceitos de arte elitista burguesa e à emergente cultura de massas que se instalava em Berlim. A técnica da foto-montagem que utilizavam, pertencia no seu entender, ao mundo tecnológico da comunicação de massas e da reprodução foto-mecânica. Como anunciava Raoul Hausmann:

«Esta palavra (fotomontagem) traduz a nossa aversão para representar o papel do artista e ao considerarmo-nos engenheiros falamos de construir e montar em série as nossas obras» (Dawn, 2002: 12).

Também Hannah Höch (1889-1978), a única mulher a integrar o grupo *Dada Berlin*, utilizava a foto-montagem no seu trabalho artístico, apropriando-se e justapondo fragmentos visuais, retirados de reproduções fotográficas ou registos do quotidiano, provenientes de revistas e jornais.

A sua obra mais famosa, *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*³⁷(1919-1920) (Fig. 12), foi apresentada ao público pela primeira vez em 1920, na primeira exposição internacional *Dada*, na galeria *Dr. Otto Burchard* em Berlim. Nesta obra, Hannah Höch incorpora a foto-montagem para exprimir a atitude do movimento *Dada* para com a República de Weimar e o seu espírito nacionalista. As referências ao movimento *Dada* surgem dispostas através de fragmentos recortados e colados sobre várias figuras da esfera política.



Fig. 12
Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, 1919

³⁷ Corte com faca de cozinha Dada pela última Weimar - época cultural alemã das barrigas de cerveja.

Apesar de não se identificar como feminista, Hannah Höch introduz na obra elementos reveladores da sua preocupação com a condição feminina da época, como o mapa que a artista coloca no canto inferior direito, identificando os países europeus com intenções de adoptar o sufrágio universal, assim como a inclusão de fotografias de mulheres de destaque em diversas áreas tradicionalmente lideradas por homens.

Ao apropriar-se de imagens pertencentes aos *mass media*, Höch utiliza na sua obra a própria matéria do objecto da sua crítica, demonstrando assim o desejo de controlar e manipular, não a materialidade do objecto-fotográfico como representação do real, mas de certa forma a própria realidade. O elemento de desequilíbrio está presente na própria obra exponenciando-a como um instrumento cortante e provocador. Os Dadaístas defendiam a contínua produção do escândalo como forma de produzir variações violentas na percepção sensorial do espectador.

Mais uma vez convocamos a dupla natureza da foto-montagem (destrutiva e construtiva), que neste caso se aplica de forma ainda mais directa e pungente. Existe uma energia de destruição nestes trabalhos, não apenas na técnica da foto-montagem, mas na natureza do movimento *Dada*, que pretende cortar fisicamente com o passado.

3. 4. Concretismo fotográfico - *Triangle, Square*

O termo “concreto” define a Fotografia que se refere a si própria, auto gerando-se através da sua própria matéria e dos seus elementos constituintes: media, luz, materiais, processos generativos e o aparelho.

Em 1975, no livro *Generative Fotografie* (1975), Gottfried Jäger (1937), juntamente com Martin Holzhauser (1944), introduziu o termo “Fotografia Generativa”, referindo-se a uma prática cujos métodos assentam na Fotografia concreta, mas partindo de um estilo sistemático, no sentido de construir estruturas estéticas que estabelecem uma fotografia “pictórica”, com uma base de construção metódica e construtiva.

A Fotografia concreta inclui tendências generativas (programação matemática), mas representa um termo mais genérico, que inclui tipos de fotografia baseados numa sintaxe auto-referencial, que percorre uma variedade de estilos, desde o construtivo ao informal.

Alvin Langdon Coburn (1882-1966), considerado o pioneiro da Fotografia concreta, decidiu, em 1916, fazer uma exposição de Fotografia que mostrasse apenas forma e estrutura, sem quaisquer referentes externos. Um ano mais tarde Langdon produz as que foram consideradas as primeiras fotografias abstractas, denominadas de *Vortographs* (Fig. 13). Este trabalho surge na sequência do seu envolvimento com um grupo de artistas britânico designado *Vorticists*, de que Ezra Pound fazia parte, e que procurava construir uma linguagem visual tão abstracta como a música. Coburn inventou um instrumento caleidoscópico com três espelhos, que se colocava sobre a lente e fracturava a imagem. Pound chamou-lhe *Vortoscope* e afirmou que as imagens resultantes, *Vortographs*, libertavam a câmara da representação da realidade e punham a Fotografia a par da Pintura abstracta.



Fig. 13
Alvin Langdon Coburn, *Vortograph*, 1917

Na introdução da sua apresentação “From Generative Toward Concrete Photography” (2007), Jäger explica a natureza da sua prática e pesquisa sobre Fotografia generativa e concreta, distinguindo representação e apresentação, reprodução e produção de objectos fotográficos. O artista vê a fotografia não como um meio de transportar informação mas como um objecto estético independente, que ao mesmo tempo representa uma expressão de liberdade contra o aparelho fotográfico, inventado como meio de reprodução exacta (Jäger, 2007: 1).



Fig. 14
Gottfried Jäger, *Triangle*, 1983

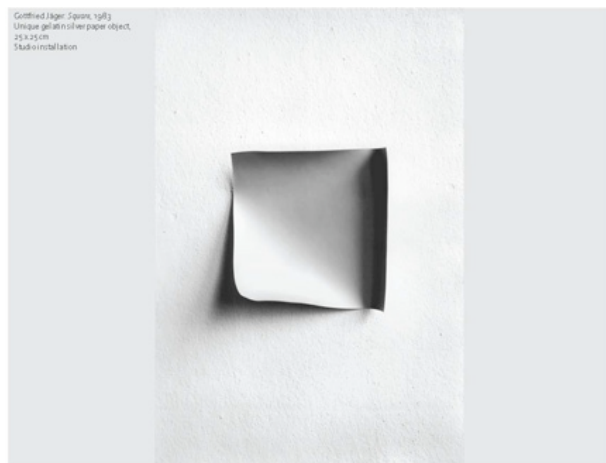


Fig. 15
Gottfried Jäger, *Square*, 1983

Dois trabalhos de 1993, *Triangle* e *Square* (Figs. 14 e 15), muito próximos da tendência da Fotografia concreta, marcam uma mudança na carreira e pensamento de Jäger pois, como o próprio explica, descobre a materialidade do papel fotográfico:

«15 anos depois descobri o material fotográfico em si mesmo, em especial o papel baritado. Nunca mais o vi como um *medium* para conter informação. Vi-o como um objecto estético independente. Com esta estratégia abandonei as fortes e determinadas estruturas matemáticas e procurei a expressão individual das minhas ferramentas. Quadrado e triângulo tornaram-se contornos fractais. Ao mesmo tempo o meu trabalho sai do estúdio para a galeria e fica em contacto com o mundo exterior. A ‘fotografia’ deixou a moldura e foi vista em inúmeras instalações e situações»³⁸ (Jäger, 2007: 8).

Situamos estas obras além do contexto da “Pós-Fotografia” anunciada por Batchen, pois já não estabelecem qualquer relação com a representação do real, nem mesmo para o apropriar. Utilizando a nomenclatura do nosso estudo - esta é uma fotografia-objecto e não um objecto-fotográfico. Optamos por incluir os trabalhos de Gottfried Jäger devido à sua intransigência face ao materialismo fotográfico. Estes trabalhos não se situam no limiar da Fotografia como a conhecemos, tomam sim outro rumo; acreditamos que este rumo remonta ao início da prática fotográfica, quando imagem e material eram inseparáveis. Jäger posiciona-se no momento de divórcio da Fotografia com a sua materialidade e toma o caminho oposto ao assumido pela História da Fotografia - a imagem é descartada e o material é o elemento principal e aquele que define toda a estrutura visual do objecto.

As obras que incluímos neste capítulo têm em comum o facto de considerarem a materialidade da Fotografia, embora o façam de formas distintas: através da apropriação e através do concretismo.

A apropriação divide-se em duas partes: a apropriação de imagens em *Floh* e apropriação do objecto-fotográfico, no caso da foto-montagem.

³⁸ «15 years later I discovered the photo material as its own, in particular the photo baryta paper. I didn't see it longer as a medium to carry any information. I saw it as an own independent aesthetic object. With this strategy I left the strong determined mathematical structures and searched for the individual expression of my tools. Square and triangle became fractal outlines. At the same time my work goes out of the studio and the gallery and stood in contact to the external world. The 'photo' left the frame, and was to seen in numerous situation-related installations».

Em ambos os casos as obras dialogam com a proposta de objecto mágico articulada no primeiro capítulo, pois, através da sua materialidade, possibilitam pontes entre o visível e o invisível. Tal como o fetiche, cada objecto-fotográfico representa uma inadequação à realidade, sendo ao mesmo tempo uma forma de ultrapassar essa inadequação.

Floh é um objecto-fotográfico que também é um monumento ao desaparecimento do Fotografia enquanto objecto.

Nos álbuns vitorianos, as colagens funcionam como talismã, colmatando as limitações do mundo exterior - cada híbrido representando um mapa de sobrevivência na rígida sociedade Vitoriana; um objecto fetiche e de protecção.

As foto-montagens Dadaístas surgem num período de turbulência e insegurança a nível mundial, onde o regresso ao passado conhecido parece impossível. A natureza fragmentária destes trabalhos reflecte o corte temporal e permite encenar os elementos do passado no presente, criando uma simultaneidade entre os dois tempos, característica do objecto mágico proposto neste estudo.

Incluímos o Concretismo como situação limite da materialidade que, no âmbito do seu contexto, nos permite testar as nossas propostas de objecto mágico e fetiche. Relativamente ao que articulamos no primeiro capítulo, verificamos que nenhum dos trabalhos que apresentamos se enquadra nas nossas propostas.

O objecto fetiche existe na ligação entre visível e invisível, promovida pela materialidade do objecto fotográfico. Esta ligação apenas é possível devido ao referente e à memória deste contida na imagem, é por isso essencial existir objecto e imagem para concretizar o que pretendemos com objecto fetiche e mágico.

No caso da Fotografia concreta, o objecto é o seu próprio referente, a sua própria imagem. É por isso o equivalente a olhar para a fotografia de um estranho anónimo, onde não existe a tradicional competição entre memória e Fotografia. Esta fotografia não reclama nada da nossa memória, como fazem os objectos-fotográficos.

Esta fotografia vem em paz (Godfrey, 2005: 104).

4. OBJECTOS MÁGICOS

«O aspecto mais material, a ligação física entre objecto e imagem dá origem às propriedades mais ilusórias e encantadoras deste signo particular»³⁹

Laura Mulvey

«Mas nem mesmo cem mil fotografias podem tornar o mundo estável»⁴⁰

Mark Z. Danielewski

O nosso projecto artístico assenta na premissa analisada nas obras que apresentamos no segundo capítulo: o reconhecimento da materialidade da Fotografia. Quando este reconhecimento se verifica, falamos de objectos-fotográficos: objectos que contêm fotografia na sua própria construção.

O que é representado nas nossas fotografias é a materialidade do objecto-fotográfico como o próprio referente da imagem. Tornamos a presença física da fotografia em representação, afirmando assim o processo de transformação central ao nosso trabalho. Já na série *Desconstruções* (2009) (Fig. 16), este processo é visível quando através do resultado da desconstrução de uma série de cadernos e diários, são criadas outras tantas imagens que também são novos objectos. Nesta série é também notória a atenção prestada à materialidade do objecto pessoal e à ligação que este promove entre real e imaginário; visível e invisível.

³⁹ «The most material aspect, the physical link between object and image gives rise to the most elusive and ineffable properties of this particular sign» (Mulvey, 2000: 147).

⁴⁰ «But not even a hundred thousand photographs can make the world stable» (Danielewski, 2000).



Fig. 16
Sónia Mota Ribeiro, *Sem título #25 (da série Desconstruções)*, 2009

Os objectos pessoais que servem de material de estudo e *medium* ao trabalho que aqui apresentamos são fotografias de família, mais concretamente instantâneos fotográficos. Este tipo de fotografias são geralmente de conteúdo sentimental; as mesmas poses, os mesmos lugares e as mesmas composições. Representam retratos, fotografias de celebrações e de férias.

Aparentemente todas iguais, estas fotografias são na verdade muito diferentes. Intimamente ligadas ao contexto em que foram tiradas, cada uma celebra uma família, uma pessoa ou um lugar distinto. No ensaio “Snapshots, Art history and the ethnographic turn” (2008), Geoffrey Batchen propõe um estudo alternativo da Fotografia, que não a partir dos seus expoentes máximos, considerados *fineart*, mas através da relação da Fotografia com a vida e através de vestígios fotográficos semelhantes aos de que trata este estudo «fotografias

desinteressantes»⁴¹. Uma História da Fotografia obcecada pela vida e não pela Arte (Batchen, 2008: 121-127).

4. 1. Mala - fotografias, negativos e envelopes

É a necessidade de testemunhar a existência que nos motiva a fotografar, não as qualidades pictóricas da imagem. Como qualquer fotografia, o instantâneo confirma e lembra a realidade da existência, «sobrevivendo como um talismã frágil dessa existência mesmo depois de o sujeito desaparecer»⁴² (Batchen, 2008: 133).

As nossas fotografias representam os sujeitos desaparecidos de que Batchen fala.

Os temas são os esperados: retratos individuais e de grupo, viagens, casas, carros, férias, natais e crianças. Foram tiradas como lembranças de momentos especiais e sem nenhuma ambição estética.

Chegaram numa velha mala de couro, entre muitos envelopes e outros tantos negativos. Cerca de duas centenas, impressas a preto e branco. Apresentam-se em vários tamanhos, em papel plastificado em vários tons de branco e amarelo. Estão irremediavelmente deformadas devido aos anos que passaram dentro da mala e algumas têm já os cantos dobrados e rasgados. As mais antigas são retratos de estúdio colados em cartão grosso e têm gravada a marca do estúdio de fotografia a baixo-relevo. No verso têm escritas datas, longas descrições do dia em que foram tiradas, o nome das pessoas na imagem, dedicatórias de oferta, números, marcas de papel fotográfico e carimbos do laboratório que processou as imagens. Outras estão guardadas em envelopes, de várias cores e formatos, em papéis transparentes e no meio de cartas. Cheiram a papel velho e a química de revelação.

Após a morte da sua dona, estas fotografias ficaram guardadas numa garagem até que alguém as encontrou e resolveu que deveriam seguir viagem para as mãos de outro familiar. Nesse

⁴¹ «boring pictures».

⁴² «surviving as a fragile talisman of that existence even after its subject has passed on».

percurso a mala fez uma paragem em Lisboa e, com o consentimento do novo dono, decidimos trabalhar sobre este conjunto de objectos.

Como em *Desconstruções*, este trabalho é essencialmente processual; o registo fotográfico dos vários momentos é a parte visível do trabalho, iremos por isso descrever literalmente estes momentos, assim como uma selecção de imagens relevante para a compreensão da totalidade da obra.

Inicialmente começámos por registar o conjunto dos objectos: as fotografias, os negativos, os cartões e os envelopes. Cientes de que este é um trabalho de apropriação e de que não temos uma ligação emocional às imagens, revemo-nos na afirmação de Geoffrey Batchen de que, ao serem apropriadas, estas fotografias tornam-se «memórias sem memória, histórias sem contadores de histórias; em suma, em enigmas»⁴³ (Batchen, 2008: 131). A falta de contexto mergulha-as em silêncio, tornando apenas visíveis os resíduos da vida de outra pessoa.



Fig. 17
Sónia Mota Ribeiro, *Mala - Fotografias, negativos e envelopes*, 2010

⁴³ «They have also been transformed here into something other than themselves: into memories without memory, stories without storytellers; in short, into enigmas».

A separação da fotografia do seu contexto original força-nos a atentar a elementos formais da construção da imagem, esquecendo aspectos relacionados com a sua materialidade, reflectida nas marcas físicas da passagem do tempo. Estamos interessados nesta materialidade e nas pistas que nos providenciam sobre o seu percurso - desde que foram impressos até ao presente. Com isto em mente, e com o objectivo de perceber e registar a forma do próprio conjunto, como se no seu todo formasse um novo objecto, começámos por fazer retratos de grupo dos objectos incluídos na mala (Fig. 17), tentando não destacar nenhuma das fotografias individuais, para não comprometer o conjunto.

Nunca tornando visível a imagem impressa na fotografia, iniciámos a “separação” de objecto e imagem, usando as fotografias como elementos das nossas construções e composições e como referentes das novas imagens.

Empilhando apenas as fotografias, construímos uma série de torres de papel.

Colocámo-las depois no chão, voltadas para baixo, formando planos de papel. Fizemos registos fotográficos de ambas as construções: das torres e dos planos de fotografias. Existem dois movimentos distintos nestas imagens, um de equilíbrio e um de planificação (Fig. 18 e 19). A torre e o plano são as nossas estratégias de entendimento com a materialidade destes objectos-fotográficos e as suas formas físicas. A torre é acumulação e o plano é mapa.

Nas novas imagens são visíveis as marcas do tempo no papel (bolor, rasgos, dobras), assim como as diferentes tonalidades de branco que foram adquirindo. Estas marcas assemelham-se a cicatrizes, testemunhas da vida física destes objectos.

É possível reconhecer o referente e perceber que são fotografias antigas, mas apesar deste reconhecimento do objecto não podemos ver as imagens que adivinhamos; estas imagens são ainda mais silenciosas que as de *Floh*, pois nem sequer nos permitem a identificação com composições ou temas. Pertencem agora ao silêncio dos objectos.



Fig. 18
Sónia Mota Ribeiro, *torre #10* (da série *Objectos Mágicos*), 2010

deste reconhecimento e familiaridade nas imagens fotográficas nada reclama à nossa memória, transformando estes objectos-fotográficos em fotografias-objecto. Assumimos no entanto que é possível outro tipo de reconhecimento nas fotografias de outros. Este reconhecimento processa-se através das nossas próprias memórias, que projectamos nas imagens que vemos. Em *Floh*, identificamo-nos com as fotografias escolhidas por Tacita Dean, reconhecendo as situações representadas, os espaços, as roupas e os objectos. No entanto, tanto *Floh* como o nosso trabalho são lugares silenciosos, formados por fotografias anónimas. É verdade que podemos reconhecer as suas composições e até a materialidade típica deste tipo de fotografia, a pátina do tempo, mas não nos é possível a identificação necessária para que sejam o nosso objecto fetiche. Nada reclamam à nossa memória (Fig. 20).



Fig. 20
Sónia Mota Ribeiro, *plano #2* (da série *Objectos Mágicos*), 2010

Adicionalmente ao reconhecimento visual com o referente é necessário o reconhecimento sensorial possibilitado pelo toque e pelo olfacto. O cheiro que emana da caixa ou álbum, o pó acumulado, os vincos e rasgos feitos pelo tempo e manuseamento são essenciais para perceber e ver estas imagens objecto. Susan Stewart fala da importância do toque e da diferença entre percepção visual e percepção espacial.

«a diferença principal entre a urgência temporal da percepção visual e a urgência das impressões tácteis é o movimento desta última. Para experienciar a aspereza ou suavidade de um objecto, examinar a sua posição física ou compreender a sua temperatura relativa e humidade, temos que nos mover, virar, ter tempo. A percepção visual permite organizar uma área de imediato; a percepção táctil requer comparação temporal»⁴⁴ (Stewart, 1999: 32).

A obra *Digest (1970)*, de Michael Snow (1929) apresenta alguma afinidade com o texto de Stewart e com nosso trabalho. Como Jean Arnaud explica no ensaio “Touching to See” (2005), Snow vai além da dimensão táctil e o seu trabalho situa-se entre o ver e o tocar. Neste trabalho Snow cria um diálogo entre uma pilha de fotografias e um volume do material que contém o seu referente. Tal como fazemos no nosso trabalho, regista todas as fases do processo; neste caso, fotografando o enchimento de um recipiente com vários objectos para depois o expor lado a lado com uma pilha construída destas fotografias (Fig. 21). Estes trabalhos apresentam duas formas diferentes do mesmo esquema temporal - uma baseada na transparência e a outra na opacidade. Em ambos os casos, o autor associa a criação de camadas e o contacto, visual e táctil, para definir uma dialéctica temporal entre simultaneidade e sucessão e entre contínuo e descontínuo, como explica Arnaud:

«Ao tornar presença em representação, Snow lembra-nos que o entendimento cognitivo e sensitivo do mundo acontece através do perpétuo movimento entre as coisas e de acordo com processos de

⁴⁴ «a key difference between the temporal immediacy of visual perception and the spacial immediacy of tactile impressions is the latter’s motility. To experience the roughness or smoothness of an object, to examine its physical position or come to understand its relative temperature and moistness, we must move, turn, take time. Visual perception can immediatly organize a field: tactile perception require temporal comparison».

constante transformação e conversão. Estes trabalhos são ferramentas para investigar o real que também é considerado imaginário»⁴⁵ (Arnaud, 2005: 16).



Fig. 21
Michael Snow, *Digest*, 1970

Este trabalho, tal como o nosso, relativiza a ilusão da Fotografia ao considerar simultaneamente o seu referente (o antes) e o espaço do observador (o depois).

No nosso trabalho, esta simultaneidade reflecte-se na supressão do momento de contacto com as fotografias, agora transformado no seu referente.

Apenas podemos ver os objectos-fotográficos mas já não lhes podemos tocar. Continuam a exhibir as marcas do toque e do uso, revelando que existe essa possibilidade, que já foram tocados, usados e interagiram, mas nas nossas imagens são apenas referentes. Os objectos transformam-se assim na imagem de que são guardiões e tal como essa imagem, apenas podem ser vistos.

O objecto-fotográfico fetiche requer material e imagem para ser, pois é o material que permite tocar a imagem do ausente; nas nossas fotografias é o próprio material que está ausente, transformado no intocável.

⁴⁵ «By constantly turning presence into representation, Snow reminds us that the cognitive and sensitive understanding of the world happens through the perpetual movement between things, and in accordance with processes of constant transformation and conversion. These works are true tools for investigating the real, which is also considered imaginary».

Tal como nas técnicas da apropriação e foto-montagem, existe aqui um movimento de transformação, operado pela desconstrução e construção dos objectos-fotográficos, aqui utilizados como a matéria-prima da imagem que os representa.

Estas novas imagens, construídas com os materiais que estão a homenagear, tornam as fotografias ausentes - imagem e matéria.

5. CONCLUSÃO

Na investigação teórica desenvolvida ao longo desta dissertação estabelecemos que a materialidade do objecto fotográfico é determinante para a sua total compreensão. Afirmámos ainda que esta materialidade é essencial para que a fotografia cumpra a função de talismã, objecto mágico e fetiche, ou seja, esteja presente nos próprios signos que indicam a sua ausência. A materialidade é o elemento tangível da fotografia, elemento que confirma a realidade que vemos na imagem e define a fotografia como um objecto pessoal.

Afirmamos a fotografia enquanto objecto que, além de poder ser visto, pode também ser tocado, sendo a relação entre visão e toque que o objecto-fotográfico é apreendido em toda a sua extensão, material e imaterial.

A palavra objecto, com origem no Latim *objectum*, significa “tudo o que é exterior ao espírito”⁴⁶. Esta definição tem implícita a separação entre visível e invisível, material e espírito; descrevendo ao mesmo tempo o objecto como a matéria que envolve o espírito, por outras palavras, o seu negativo. São os objectos que permitem ao corpo mover-se no mundo real, criar espaços reconhecíveis e espelhos da nossa própria psique e imaginário pois é a materialidade o veículo de ligação entre visível e invisível.

O objecto-fotográfico, formado por matéria e imagem, é um objecto privilegiado para que esta ligação seja possível. A matéria da fotografia envolve a sua imagem - como os objectos envolvem o espírito - permitindo que esta exista.

A fotografia congela a imagem e o momento, ofuscando o medo do efémero, ao mesmo tempo que afirma a inevitabilidade do efémero na sua própria construção. Já não tem medo dele e cria uma nova realidade na sua superfície sensível; não ama a recordação, substitui-a. O material é a afirmação desta nova realidade.

Fotografia e fetiche partilham deste paradoxo, como nos diz Geoffrey Batchen:

⁴⁶ Segundo o *Novo Dicionário Lello da Língua Portuguesa*. Porto, Lello Editores, 1996 e 1999.

«A ironia é que tiramos fotografia para negar a possibilidade da morte, parar o tempo (...) Mas a mesma fotografia, ao colocar-nos indiscutivelmente no passado é ela própria uma mini-sentença de morte. (...) Certifica o tempo passado e o tempo que inevitavelmente passa. Cada fotografia (...) contém esta mensagem paradoxal, falando simultaneamente de vida e de morte»⁴⁷ (Batchen, 2008: 136).

Elisabeth Edwards compara a Fotografia a outros meios de rememoração como o vídeo ou a televisão, referindo a “calma” inerente ao objecto fotográfico como sendo a razão para o seu favoritismo como objecto de afecto e memória, dado que convida à contemplação (Edwards, 1999: 225). Esta comparação havia já sido desenvolvida por Christian Metz em “Photography and Fetish” (1984), onde o autor compara o comportamento de objecto de fetiche da fotografia e do filme, afirmando que a fotografia, precisamente devido à sua duração indefinida e à sua dimensão material é capaz de tornar-se ela própria num fetiche, enquanto o filme apenas tem a capacidade de jogar com o fetichismo (Metz, 1984: 145).

À luz destes conceitos analisámos um conjunto de obras de artistas como Gottfried Jäger, Tacita Dean, David Hockney e Michael Snow, que de formas distintas, consideram a materialidade na sua obra.

Enquanto Tacita Dean homenageia e apela à atenção ao objecto-fotográfico analógico, Gottfried Jäger assume um percurso inteiramente diferente relativamente à Fotografia, não reconhecendo a tradicional definição de representação do real e tornando a própria matéria da Fotografia o referente do seu trabalho. Também Michael Snow relativiza a ilusão da Fotografia, considerando que esta contém simultaneamente o passado e o presente. Incluímos ainda dois movimentos históricos relevantes para a compreensão dos nossos intentos: o *Dadaísmo* e a foto-montagem Vitoriana, pois através da estratégia da foto-montagem, estes artistas promovem a actualização constante do presente, assumindo a não linearidade temporal que advém da utilização de elementos visuais fragmentários de representações do passado.

⁴⁷ «The irony is that we take photographs in order to deny the possibility of death, to stop time in its tracks and us with it. but that very same photograph, by placing us indisputably in the past, is itself a kind of mini-death sentence, a prediction of our ultimate demise at some future time. It certifies times past and time's inevitable passing. Every snapshot, no matter what its subject matter, embodies this paradoxical message, speaking simultaneously of life and death».

Desenvolvemos um projecto artístico que pretende afirmar a materialidade do objecto-fotográfico como objecto pessoal, capaz de se transformar e de promover a transformação através das suas características materiais. As imagens resultantes são construídas com os próprios materiais que estão a homenagear e, como um objecto fetiche da materialidade fotográfica, representam a sua ausência.

Apresentamos este trabalho como uma elegia à materialidade perdida do objecto fotográfico, pois ainda hoje a Fotografia, mesmo entre os seus praticantes, é conotada com a imagem e nunca com o material em que esta está impressa.

A fotografia é para nós um *medium* social complexo e um objecto pessoal capaz das mais diversas interacções visuais e materiais: objecto fetiche, mágico, talismã ou objecto de arte.

Este estudo contribui para que o objecto-fotográfico seja pensado em todas as suas possibilidades e não apenas como representação da realidade.

6. BIBLIOGRAFIA

ARNAUD, Jean (2005)

“Touching to See”. OCTOBER 114, Fall 2005, pp. 5–16. October Magazine. Massachusetts Institute of Technology.

BARTHES, Roland (1980)

La Chambre Claire (Note sur la photographie). Paris: Gallimard [BARTHES, Roland - *A Câmara Clara (Nota Sobre a Fotografia)*. (trad. port de Manuela Torres) Lisboa: Edições 70, 2001; 172 pp.].

BARTHES, Roland (1957)

Mythologies. Paris: Éditions du Seuil. [BARTHES, Roland - *Mitologias*. (trad. port de José Augusto Seabra) Lisboa: Edições 70, 1977; 223 pp.].

BATCHEN, Geoffrey (2001)

Each wild idea: writing, photography, history. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

BATCHEN, Geoffrey (2004)

“Ere The Substance Fade”. In EDWARDS, Elisabeth (ed.); HART, Janice (ed.). *Photographs Objects Histories*. New York: Routledge; pp. 32-46.

BATCHEN, Geoffrey (2004)

Forget Me Not: Photography & Remembrance. New York, Amsterdam: Princeton, Architectural Press/Van Gogh Museum.

BATCHEN, Geoffrey (1997)

Photography's Objects. Albuquerque: University of New Mexico Art Museum.

BATCHEN, Geoffrey (2008)

“SNAPSHOTS”. *Photographies*, 1: 2, 121-142. London: Routledge.

BOURDIEU, Pierre (1990)

Photography: A Middle-Brow Art. Stanford: Stanford University Press.

BRETTLE, Jane; RICE, Sally (1994)

Public Bodies: Private States: New Views of Photography. Manchester: Manchester University Press.

BUNNEL, Peter (1993)

“Photography into Sculpture”. In BUNNEL, Peter. *Degrees of Guidance: Essays on Twentieth-Century American Photography*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 163-167.

BUNNEL, Peter (1969)

“Photographs as Sculpture and Prints”. *Art in America* 57: 5 (September-October 1969); pp. 56-61.

CALHOON, Kenneth (1998)

“Personal Effects: Rilke, Barthes and the Matter of Photography”, *MLN*, Vol. 113, N° 3, German Issue (Apr. 1998). pp. 612-634. The Johns Hopkins University Press.

DANIELEWSKI, Mark Z. (2000)

New York: Pantheon Books.

DAWN, Ades (2002)

Fotomontaje. Barcelona: Gustavo Gili.

DEAN, Tacita (2003)

Seven Books. London: Steidl & Partners

DEAN, Tacita; RIDGEWELL, Martyn (2001)

Floh. London: Steidl.

DURAND, Regis (1995)

“How to see (photographically)”. In PETRO, Patrice (ed.); WOODWARD, Kathleen (ed.). *Fugitive Images, from photography to video*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.

EDWARDS, Elisabeth (2004)

“Mixed box: the cultural biography of a box of ‘ethnographic’ photographs”. In EDWARDS, Elisabeth (ed.); HART, Janice (ed.). *Photographs Objects Histories*. New York: Routledge; pp. 47- 61.

EDWARDS, Elisabeth (ed.); HART, Janice (ed.) (2004)

Photographs Objects Histories. New York: Routledge

EDWARDS, Elisabeth (1999)

“Photographs as objects of memory”. In KWINT, Marius (ed); BREWARD, Christopher (ed.); AYNESLEY, Jeremy (ed). *Material Memories*. Oxford: Berg. pp. 221-236.

FOSTER, Hal (1993)

“The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life”. In APTER, Emily; PIETZ, William. *Fetishism as Cultural Discourse*. Cornell: Cornell University Press.

FREUD, Sigmund (1991)

“Fetishism” (1927). In FREUD, Sigmund. *On Sexuality Three essays on the theory of sexuality and other works*. (trad. alemão de James Strachey). London: Penguin, col. The Penguin Freud Library, Vol. 7. pp. 345-357.

GELL, Alfred (1998)

Art and Agency. Oxford: Clarendon Press

GODFREY, Mark (2005)

“Photography Found and Lost: On Tacita Dean’s Floh”. *OCTOBER* 114, Fall 2005, pp. 90–119. *October Magazine*. Massachusetts Institute of Technology.

JÄGER, Gottfried (2007)

“From Generative Toward Concrete Photography”. The University of Nottingham.

Disponível em <<http://www.gottfried-jaeger-archiv.de/aktuell/aktuell/from-generative-toward-concrete-photography.html>>, acessado a 07-10-2011.

JÄGER, Gottfried; HOLZHÄUSER, Karl Martin (1975)

Generative Fotografie. Ravensbrugg: Otto Maier

KAPLAN, Louise (2006)

Cultures of Fetishism. New York: Palgrave Macmillan.

KOPYTOFF, Igor (1986)

“The cultural biography of objects”. In APPADURAI, Arjun (ed.) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

KUHN, Anette (1995)

Family Secrets: Acts of Memory and Imagination. London: Verso.

METZ, Christian (1984)

“Photography and Fetish”. In WELLS, LIZ (ed.) *The photography reader*. New York: Routledge, 2003. pp. 138-145.

MILLER, Daniel (1987)

Material Culture and Mass Consumption. Oxford: Blackwell.

MILLER, Daniel (ed.) (1998)

Material Culture: Why Somethings Matter. London: University College London Press.

MILLER, Daniel (2005)

Materiality. Durham and London: Duke University Press.

MULVEY, Laura (2000)

“The Index and the Uncanny”. In *Time and the Image*, GILL, Carolyn Bailey (ed.). Manchester: Manchester University Press; p. 147.

NEWHALL, Beaumont (1949)

The History of Photography. New York: The Museum of Modern Art. [NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography from 1839 to the present*. New York : The Museum of Modern Art, 1988; 319 pp.]

RILKE, Riner Maria; COHN, Stephen (1998)

New Poems. Illinois: Northwestern University Press.

RILKE, Riner Maria (1906)

“Portrait of my father as a young man”. In RILKE, Riner Maria; COHN, Stephen. *New Poems*. Illinois: Northwestern University Press, 1998; pp. 89.

SMITH, Roberta (2010)

“The Pastime of Victorian Cutups”. ART REVIEW, February 5, 2010.

Disponível em <<http://www.nytimes.com/2010/02/05/arts/design/05victorian>, acessado a 30/10/2011 às 16:38 PM.

SONTAG, Susan (1977)

On Photography, London: Penguin Classics [SONTAG, Susan. *On Photography*, London: Penguin Classics, 2002; 207 pp.].

SONTAG, Susan (2002)

“One Hundred Years of Italian Photography”. In SONTAG, Susan. *Where the Stress Falls*. New York: Picador, 2002; pp. 216-222.

STEWART, Susan (1984)

On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

STEWART, Susan (1999)

“Prologue: From the Museum of Touch”. In KWINT, Marius (ed); BREWARD, Christopher (ed.); AYNESLEY, Jeremy (ed). *Material Memories*. Oxford: Berg.

STURKEN, Marita (1997)

Tangled Memories. The Vietnam War, The AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering. Berkeley: University of California Press.