

Escola Superior de Artes e Design, CR

Componente escrita da tese de Mestrado em Artes Plásticas
2014/2016

Westland - Terra de toda a gente e de ninguém

Paulo Alexandre Neto Marques

Aluno nº 3140589

Orientador

José Emanuel Costa Henriques Brás

Março 2017

Paul Grosz

«A minha mãe tinha um método de evocação documental. Trazia à liça nomes e acontecimentos e deixava-os suspensos no ar sem lhes associar prazer nem mágoa. Às vezes, somente uma palavra. Pronunciava uma palavra ou expressão referente a uma coisa de que eu já me esquecera há décadas. Mostrava-se confiante nas suas recordações, movendo-se através do passado com uma segurança que não conseguia aplicar ao momento actual, à hora ou ao dia da semana presente.»

DeLillo, Don; *Submundo*; Faria, Paulo (Trad.); Sextante Editora; Porto 2010, p. 104

“Os maiores segredos são os que se oferecem ao nosso olhar sem disfarce algum.”

Idem, p. 190

RESUMO

Este trabalho corresponde à componente escrita da tese em artes plásticas realizado no âmbito do curso de mestrado em Artes Plásticas da ESAD, CR. Trata-se de um projecto fotográfico intitulado de *Westland – Terra de toda a gente e de ninguém*. Numa parte introdutória explica-se qual o objecto/assunto principal deste projecto e em seguida explicita-se, num capítulo dedicado às suas referências fotográficas e teóricas, os conceitos estruturantes do mesmo projecto. Na segunda parte apresenta-se e caracteriza-se detalhadamente todo o projecto e as suas séries fotográficas. Por fim, na terceira parte desta componente escrita, explora-se um pouco mais detalhadamente alguns conceitos de base deste projecto, nomeadamente o conceito de *topografia* e de *estilo documental*. Na conclusão procura-se sintetizar os pontos fundamentais da tese.

Palavras-Chave: Documento, Estilo Documental, Objectividade, Neutralidade, Tipologia, Série, Espaço, Lugar

Abstract

This work corresponds to the written part of the thesis in plastic arts realized to obtain the Master Degree in Plastic Arts of the ESAD, CR. It's a photographic project entitled *Westland – Land of everybody and no one*. In an introductory part the principal object/theme of this project is explained, and then, in a chapter dedicated to it's photographic and theoretical references, the structuring concepts of this same project are made explicit. In a second part, the whole project is presented and characterized in detail, along with it's photographic series. Finally, in the third part of the written piece, some basic concepts of this project are explored in more detail, namely the concepts of topography and documentary style. Concluding, an effort will be made in the final part to point out the key points of this thesis.

Keywords: Document, Documentary style, Objectivity, Neutrality, Typology, Series, Space, Place

Agradecimentos

Agradeço especialmente aos professores Emanuel Brás, Paulo Quintas, Marta Soares e Samuel Rama, e ainda a Rodrigo Silva e Luísa Oliveira, pela sua capacidade profissional e pessoal que muito contribuiu para que este projecto se tornasse possível, bem como a Nádía Mendonça, Pedro Cá, Carlos Marques e Nuno Leitão por todo o seu apoio pessoal ao longo de todo o tempo que durou este curso de mestrado em artes plásticas.

ÍNDICE

RESUMO	7
Palavras-chave	7
Abstract	7
Keywords	7
Agradecimentos	8
ÍNDICE	9
INTRODUÇÃO	11
1 - PANOS DE FUNDO – Referências	14
1.1 – Origens	14
1.2 - Atget ou a fotografia como documento	15
1.3 - Walker Evans ou a fotografia de estilo documental	20
1.4 - As tipologias de Bernd e Hilla Becher	23
1.5 - A suspensão do juízo e a neutralidade em <i>New Topographics</i>	26
1.5.1 - Lewis Baltz	27
1.6 - A “Nova Objectividade” da escola de fotografia de Düsseldorf	29
1.6.1 - Thomas Struth	30
1.6.2 - Thomas Ruff	31
1.7 – Síntese	34
2 - APRESENTAÇÃO DO PROJECTO FOTOGRÁFICO	35
2.1 - Protocolos de trabalho	35
2.2 - <i>Westland - Terra de toda a gente e de ninguém</i>	36
2.2.1 - O título	36
2.2.2 - Caracterização de <i>Westland</i>	37
2.2.3 - <i>Westland</i> e o lugar em crise	38
2.2.4 - Estratégia serial e tipológica	42
2.2.5 - Séries fotográficas	44
<i>N8</i>	44
<i>West One Stories</i>	46
<i>No-Stories</i>	48
<i>West Store</i>	50
<i>West Borderline</i>	51
<i>Midwaste</i>	52

2.2.6 - Edição de foto-livros	53
3 - ALGUNS TEMAS TEÓRICOS	55
3.1 - Procedimentos topográficos	55
3.2 - Estilo documental	57
3.2.1 - A forma documental e a sua autonomia	57
3.2.2 - Nem ficção, nem documentário	59
3.2.3 – Lisibilidade	61
3.2.4 - Reconstrução da realidade	61
CONCLUSÃO	63
BIBLIOGRAFIA	65
ANEXOS	67
Anexo 1: Tradução de citações	68
Anexo 2: Portefólio – Paulo Marques (DVD)	73

INTRODUÇÃO

Westland – Terra de toda a gente e de ninguém é um corpo fotográfico constituído de várias séries formadas a partir de espaços, lugares e edifícios encontrados na região geográfica e administrativa do Oeste, em Portugal. Tais séries foram produzidas a partir de procedimentos topográficos, de trabalho no terreno, seguindo um estilo documental. Dentro da maioria das séries pode encontrar-se uma tipologia de elementos e de estruturas. A análise objectiva e neutral da realidade é essencial a este projecto, que tem como objecto a descrição e análise do espaço público e dos seus lugares. A observação teve como foco principal elementos e estruturas, edificadas, encontradas no terreno, e a descrição fotográfica teve em consideração a sua função, e disfunção, o seu aspecto, forma, cor e estado em que se encontrava.

Westland - Terra de toda a gente e de ninguém é um projecto fotográfico que resulta de uma exploração do território realizada tanto pelo olhar, como pela acção de caminhar, conduzir e viajar no terreno. O produto final deste trabalho são as imagens fotográficas, mas elas supõem um processo que lhes deu origem – um processo ancorado na experiência pessoal de implicação e imersão no espaço real e nos lugares percorridos e encontrados. Trata-se de um movimento em torno das coisas que as deixa como estavam antes de serem encontradas. Uma acção que não modifica a realidade. É a realidade, tal como é encontrada, que produz o movimento do olhar e da procura do ponto de vista. Por outro lado, trata-se também de uma experiência pessoal que se baseia num conjunto de percepções e sensações pessoais acerca do mundo que, de algum modo, são já prévias à fotografia e fundadoras do olhar fotográfico. Por isso, *Westland* tem como fonte um conjunto de percepções e de experiências, balizadas tanto pela aventura da investigação e da descoberta do mundo, pelo pasmo do encontro com

as coisas, como pela concretização de uma multitude de sensações, percepções, afectos e imagens pessoais que preenchem o meu olhar.

A visão e a experiência directa do espaço coloca-me, em primeiro lugar, em contacto pessoal, visual e sensitivo com os lugares. Em segundo lugar, e por isso mesmo, dão-me acesso ao literal, ao imediato, ao real. Por fim, pela visão e experiência directa, posso melhor escapar à pré-determinação das imagens que saturam os nossos espaços visuais e mediáticos contemporâneos.

Westland está ancorado no espaço real ao mesmo tempo que é uma espécie de invenção pessoal. O conjunto do trabalho forma como que um pequeno mundo artificial, mas feito de fragmentos da realidade.

Trata-se de um paradoxo, tanto mais que não há ficção neste projecto. Uma ficção é um mundo possível, um território de faz de conta. Mas os lugares fotografados, neste projecto, são lugares reais e mostrados na sua realidade sem alterações no local e sem alterações especiais quer na captura da imagem, quer na pós-produção digital – as imagens não fazem de conta, não havendo, neste projecto, qualquer estratégia deliberada de criar um mundo fingido que parecesse verdadeiro por algum esforço de verosimilhança. Ou seja, dito de outro modo, o que se mostra é o que lá estava tal como se mostra e como se vê. Mostra aspectos do espaço real. Não há montagem, manipulação, encenação. Apenas as operações que inerem ao dispositivo fotográfico, como a selecção, o corte, enquadramento, ponto de vista e outras operações de tratamento digital, mínimas, de correcção de perspectiva, luminosidade, cor e nitidez. Ainda que estas operações não sejam neutras e inocentes, estando implicadas e implicando modos de ver e de reconstruir o mundo e alterem, não bastam para que se produza uma alteração radical do registo óptico da imagem. Na realidade até permitem, essas operações, criar imagens que se assemelham, profundamente, às imagens produzidas pela óptica natural, isto é, imagens semelhantes à realidade.

Um mundo, ou pelo menos uma espécie de ante-mundo, para existir, não precisa de histórias. Basta que haja espaço, lugares e objectos. Uma espécie de cenário despido de qualquer actuação. É por isso que em *Westland* não há personagens, nem dramas. Só há aquela espécie de ante-mundo: o espaço. As personagens introduzem histórias e acção e portanto um mundo efectivo. O mundo de *Westland*, que parece mais um mundo desactivado ou suspenso, apresenta-se, à primeira vista, como um espaço sem histórias. Porém, e é preciso dizê-lo, pode admitir toda e qualquer leitura relativa às possíveis acções e situações humanas que habitualmente se desenrolam naquele tipo de lugares. Não estando preenchido, visível e deliberadamente, de qualquer narrativa, nada impede que nele se possa entrever uma situação humana. Tanto mais que os espaços, lugares e objectos exibidos são elementos onde se joga, habitualmente, a nossa vida de todos os dias, e, portanto, se não se conta histórias nem se exhibe acções, mostra-se porém os cenários onde elas podem acontecer. O mundo de *Westland* é feito de lugares e os lugares percebidos como espaços, despidos de acção dramática, espaços vazios e esvaziados, podem admitir possibilidades e memórias de situações humanas. Quando eu próprio olho

para as minhas imagens posso imaginar que alguma coisa se pode passar ou se passou, ali, naquele lugar – ou se passa ainda.

Seja como for, as *personagens* principais deste trabalho fotográfico, pelo menos as que estão presentes e visíveis, são os elementos e estruturas que compõem o edificado no espaço real. Em geral, o espaço natural aparece como fundo e o objecto edificado como figura. O objecto principal da fotografia é sempre alguma coisa construída ou alterada pela acção humana. Por isso, esse objecto ou estado de coisas, por resultar da acção humana, é como se estivesse pela personagem humana. À ausência de pessoas nas minhas imagens corresponde a presença de feitos seus. Neste sentido, as minhas fotografias são sobre espaço, lugar e estados de coisas, mas na medida em que são feitos e alterados por força humana.

1

PANOS DE FUNDO

Referências

1.1 - Origens

Westland teve a sua origem, remota, num trabalho fotográfico realizado em 2014 ao longo de um troço da estrada N1/IC2, com 21 quilómetros, mais ou menos entre Alto da Serra/Casal da Fisga (Rio Maior) e o cruzamento que dá acesso a Aljubarrota. Tratou-se de um trabalho fotográfico realizado no terreno e de recolha de imagens descritivas e documentais dos edifícios e outros elementos situados à beira do asfalto. Na altura, o que fez deflagrar este projecto foi uma mistura vaga de imagens da pintura, literatura, fotografia e do cinema dos Estados Unidos da América, associadas a romances, filmes, quadros, fotografias diversas, em que personagens vagueiam e viajam por estradas e motéis.

O conjunto difuso de imagens que a leitura e visionamento de trabalhos de ficção - como os de Raymond Carver, Sam Shepard (*Motel Chronicles*, 1983), Jack Kerouac (*On the road*, 1957) ou de cineastas como Wim Wenders (*Paris, Texas*, 1984) e David Lynch (*Lost Highway*, 1997), bem como algumas imagens da pintura de Edward Hopper e fotografias de Ed Ruscha – o conjunto vago e misturado, como dizia, dessas imagens, que se formaram e amalgamaram em mim ao longo do tempo, conduziu-me a realizar um trabalho fotográfico mais ou menos dentro do mesmo horizonte: ir para o terreno, viajar de automóvel, correr uma estrada, vaguear em algum lado, produzir imagens a partir da realidade, compreender um lugar.

Foi nesse momento, já no próprio terreno e de modo inesperado, que me distanciei dessas influências mais remotas associadas ao cinema e à literatura. Desinteressei-me, então, pela ideia de contar histórias e conseqüentemente perdi o interesse em fotografar pessoas nas suas situações. O que me interessou foi fotografar elementos e estruturas situadas no espaço. Achei que o espaço, os lugares e

seus elementos e estruturas, no seu silêncio, na sua inumanidade, seriam mais enigmáticos e deixariam tudo em aberto.

Na verdade, o que se tornou muito preponderante, do ponto de vista das minhas afinidades, foi uma forte sensibilidade, da minha parte, a práticas artísticas muito literais, simples, directas e económicas, como por exemplo práticas artísticas, especialmente do âmbito da pintura e da escultura, associadas ao chamado *minimalismo*, tendo Donald Judd como uma das referências principais.

Este foi o horizonte donde *Westland* se iniciou.

Apenas posteriormente, a par do meu próprio trabalho, comecei a explorar a cultura fotográfica e procurei afinidades. Reconheci, então, ligações tácitas entre o trabalho fotográfico que fazia e um conjunto de fotógrafos, quer da transição do século XIX para o século XX, como Eugène Atget, quer de todo o século XX, como Walker Evans, Bernd e Hilla Becher e a sua forma tipológica e sistemática de fotografar, assim como outros fotógrafos que fizeram parte da exposição *New Topographics* (1975), como Lewis Baltz, Stephen Shore entre outros e finalmente os fotógrafos da chamada escola de fotografia de Düsseldorf, como Thomas Ruff, Thomas Struth e outros.

Perante as imagens destes fotógrafos, decidi adoptar duas atitudes. Em primeiro lugar, não me deixar vincular demasiado às mesmas, de modo a evitar a simples continuação daquilo que, já por si, poderia ter demasiadas similitudes, e, em segundo lugar, interessou-me sim descobrir-lhes as suas questões (conceptuais, técnicas, estéticas, etc.) e articulá-las com as questões que me ocupavam e ocupam de modo a aferir e prosseguir melhor todo o meu trabalho.

Em seguida, irei desenvolver um pouco mais esse horizonte de referências, fotográficas e conceptuais, com o qual o meu próprio trabalho parece estar afiliado.

1.2 - Atget ou a fotografia como documento

Traçando uma breve e simples genealogia de influências, poderia referir logo em primeiro lugar Eugène Atget (1857-1927), que produzia documentos fotográficos. Ele mesmo terá dito a Berenice Abbott, em Paris, que as suas fotografias eram documentos para artistas (quer dizer, produzia fotografias para vender a artistas e outros profissionais que se serviam delas como documentos, ferramentas e modelos para os seus diversos trabalhos).

Aqui o ponto fundamental é o conceito de documento.

Molly Nesbit, num texto intitulado *Photography and his history*, recorda o conceito de documento proposto pelo 5º Congresso Internacional de Fotografia, realizado em Bruxelas em 1910, destacando as suas características de neutralidade e ausência de interesse estético: «A document must be used for studies of a varied nature, hence the necessity to include as much detail as possible in the

given subject area. (...) Nothing should be scorned. The beauty of the photograph is of secondary importance; all that is required is for the image to be clear, rich in detail (...).»¹

Em seguida, Molly Nesbit sublinha que um documento, em geral, é antes de mais uma ferramenta, uma fonte de informação para ser utilizada em qualquer campo de estudos e de trabalho. Tem apenas um valor de uso. É utilitário. No caso da fotografia, trata-se de um documento visual, uma imagem. Mas, enquanto imagem meramente utilitária, a sua forma depende da sua função. Não tem uma forma autónoma – depende daquilo para que está a servir. Visto que depende da sua função, a sua forma é impessoal (anónima) e o seu plano estético é secundário. A fotografia como documento, lembra ainda aquela investigadora, impõe a sua autoridade porque a ela estão associadas, tradicionalmente, as qualidades de veracidade, exactidão e rigor.

No entanto, creio eu, mesmo a imagem documental, meramente utilitária, tem as suas próprias convenções, que dependem do campo de actividade que está a servir - e é porque me parece sempre convencional que nem sequer a imagem documental poderia ser um mero espelho da natureza, pois as suas convenções assinalam precisamente o seu carácter artificial, o seu carácter de produção de imagem e não de mera reprodução de um referente.

Por outro lado, uma vez que serve um fim utilitário, a imagem documental terá de ser usada por um utilizador que por sua vez terá de poder compreender a imagem – ora, isto significa que a imagem documental tem de ter uma linguagem e um código (portanto, convenções) e por isso deve conseguir comunicar alguma coisa a alguém.

No caso de Atget, segundo a argumentação de Nesbit, este fotógrafo produzia documentos para utilizadores específicos e portanto produzia deliberadamente imagens detentoras de uma linguagem específica, a linguagem convencional do documento para cada campo específico, baseada sobretudo no detalhe, na clareza, nitidez e exactidão da informação.

Importante ainda para tentar delimitar uma ideia de documento é o texto de Rosalind Krauss, *Os espaços discursivos da fotografia*², no qual a autora defende que o trabalho fotográfico de Atget, pela sua natureza e processo, não pertence ao espaço discursivo da arte, mas antes ao espaço do arquivo e documentação próprio de actividades não-artísticas, como a ciência, a topografia, geografia, etc., levadas a cabo por instituições diversas, também elas não pertencentes ao campo específico da arte. Depois de defender que o espaço discursivo da arte é construído pelas mais diversas instituições artísticas, entre as quais o museu e a galeria, assim como a crítica, que legitimam a obra de arte enquanto arte, nomeadamente através do discurso estético, Rosalind Krauss considera que a fotografia antiga, do século XIX, está antes sob a alçada de outro espaço discursivo que não o da arte – está an-

¹ Nesbit, Molly; "Photography and History – Eugène Atget" in Frizot, Michel (1998); *The new history of photography*; Könemann; Köln; pp. 401. [Todas as citações em língua estrangeira estão traduzidas a partir da página 68 deste trabalho]

² in Krauss, Rosalind; *O fotográfico*; Davée, Anne Marie (Trad.); Editorial Gustavo Gili; Barcelona, 2013, pp. 40-59

tes dentro do discurso da ciência, especialmente daquele que diz respeito a práticas topográficas e aos saberes da nascente geografia, práticas e saberes estes que legitimam por sua vez as práticas fotográficas realizadas no âmbito de explorações geográficas, expedições territoriais e levantamentos topográficos, patrocinados pelas mais diversas instituições não-artísticas. Acrescenta ainda a autora que mesmo as exposições fotográficas realizadas nessa época, em salões e galerias, que pretendiam fazer aceder tais fotografias ao campo da arte e através de um discurso estético legitimador que procurava colocar a fotografia topográfica no campo da paisagem e portanto na tradição pictórica ocidental, mesmo essa tentativa de legitimação artística permanece discutível, porque, afirma Rosalind Krauss, o que na verdade era praticado era, por exemplo, as vistas – e as vistas não eram, segundo Krauss, paisagens e portanto não eram arte. A vista seria antes um elemento visual de um sistema editorial que publicava e difundia imagens do mundo segundo uma perspectiva geográfica - era um documento visual de um lugar situado num sistema topográfico mais amplo. Em síntese: a vista não pertencia ao sistema da arte. O próprio fotógrafo, neste contexto, era um mero operador e não um autor. O autor era então o editor da documentação. E a este aspecto da autoria deve acrescentar-se outra linha de argumentação de Krauss: que o estatuto de uma obra de arte é suportado pela existência de um autor, que desenvolve ao longo de uma carreira uma obra coerente e progressiva, dentro de um projecto intencional e com consciência estética e artística. Ora, estes aspectos que delimitam a arte e a obra de arte não estão presentes, defende Krauss, na fotografia documental, e topográfica, do século XIX e em Eugène Atget.

Para concluir, a posição de Rosalind Krauss é a de que a fotografia do século XIX e a de Atget produz documentos e não obras de arte, sendo que o documento é um elemento de informação que pertence a espaços discursivos não-artísticos. Na produção de documentos não seria aplicável o conceito de autor, artista e de obra. Os documentos fotográficos eram executados por operadores que respondiam a necessidades de instituições. O que Atget fazia era um trabalho de documentação que servia as exigências de um clientela e mesmo a própria organização do seu arquivo era baseada num sistema de catalogação bibliotecário, portanto organizado segundo um princípio do próprio cliente para o qual trabalhava.

Na prática documental do século XIX, e na de Atget, nem sequer haveria *gêneros* artísticos, mas apenas categorias de assuntos e imagens que o sistema institucional não-artístico prescrevia e necessitava para constituir o seu sistema de informações.

Um documento fotográfico seria por conseguinte tão só um elemento visual de um sistema de informação e de comunicação³.

³ Esta tese de Rosalind Krauss é, todavia, posta em causa por diversos autores e fotógrafos, entre os quais Joel Meyerowitz (Cf. *The Genius of Photography: 1918-1945: Documents for Artists (A Arte definitiva)*; (2º episódio); Lee, Deborah (Realização); [DVD]; London; BBC 2007).

No entanto, se desvincularmos a forma geral do documento visual, fotográfico, da sua utilidade prática, o que sobra é uma espécie de forma autónoma (um estilo) que pode ser explorada por si mesma ao mesmo tempo que produz imagens do mundo - é o que me parece que Walker Evans, que conheceu a obra de Atget, irá explorar na sua prática fotográfica.

Ainda acerca de Eugène Atget é preciso fazer ainda uma breve referência ao seu trabalho fotográfico das tomadas de vista de Paris⁴.

A par do seu trabalho de produção de documentos para artistas, Atget dedicou-se a fotografar vistas quotidianas e banais da velha Paris, criando uma colecção de fotografias que exibem espaços urbanos, lugares e edifícios em vias de desaparecimento. Contudo, o que me parece significativo é a quase ausência de figuras humanas na fotografia de Atget. A rara, dispersa ou mesmo a nenhuma presença de pessoas nas ruas de Paris. Espaços sem gente. Como se o espaço pudesse evidenciar um tipo de vida que todavia não é mostrada, como se de um ruído se tratasse. O meu próprio trabalho tem especial afinidade com este aspecto da fotografia de Atget.

⁴ Figs. 1, 2 e 3. p. 19.



Fig. 1 - Eugène Atget, *Cour, 41 Rue Broca, Paris, 1912*



Fig. 2 - Eugène Atget, *La cour du Dragon, Paris, 1913*



Fig. 3 - Eugène Atget, *Coiffeur à la Villette, Paris, 1905*

1.3 - Walker Evans ou a fotografia de estilo documental

Walker Evans (1905-1975), que se terá deixado influenciar pela fotografia de Atget, começou a produzir, no início dos anos 30, do século XX, um trabalho fotográfico de tipo documental, que explorou ao longo de toda aquela década, especialmente durante o período em que colaborou com a *Farm Security Administration* (FSA), num projecto fotográfico governamental que o levou a percorrer território dos EUA. Nesse projecto, Walker Evans, para além de fotografar os aspectos directamente relacionados com as exigências (políticas) da FSA, por exemplo os problemas agrícolas e as condições de vida dessas populações, tomou também como objecto fotográfico a arquitectura vernacular, banal, os interiores, os letreiros das fachadas, anúncios e cartazes, etc., etc., de modo que foi além do que a FSA circunscrevia, documentando a cultura vernacular americana⁵.



Fig. 4 – Walker Evans, *Frame Houses and Billboard*, Atlanta, Georgia, 1936

⁵ Figs. 4, 5, 6, pp. 20-21.



Fig. 5 – Walker Evans, *New Orleans Houses*, 1935

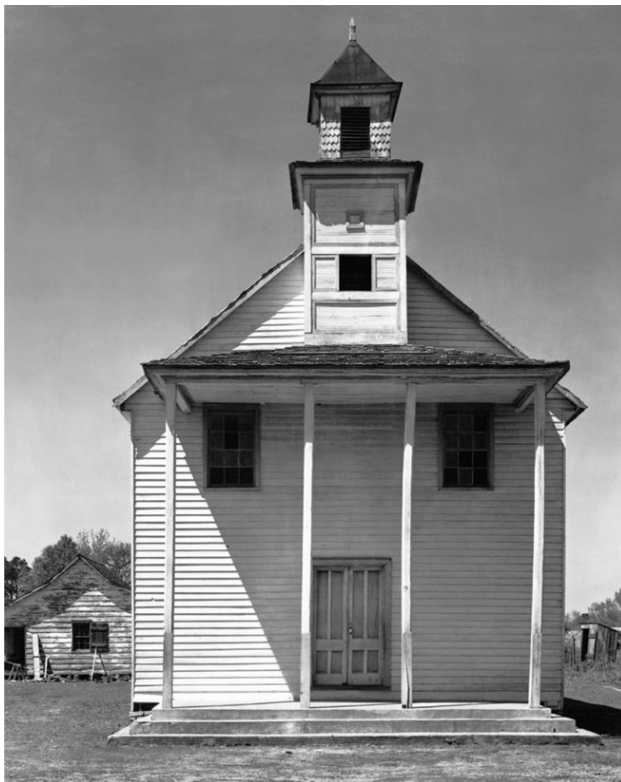


Fig. 6 – Walker Evans, *Negro Church, South Carolina*, 1936

Mais tarde, em 1971, ele mesmo, Walker Evans, qualificaria a sua forma de fotografar com a expressão *documentary style*, para a distinguir da produção de documentos propriamente dita⁶. Enquanto a produção de documentos teria um carácter utilitário, a fotografia, no contexto da sua prática, e mesmo com uma forma documental, não serviria nenhum fim prático. Porém, o que pode ser decisivo no chamado *documentary style* é-nos dito e explicado por Peter Galassi, ex-comissário-chefe do departamento de fotografia do MoMa, de Nova Iorque, no conhecido programa da BBC *The genius of photography*: «Ele finge apenas estar a dar-nos os factos, mas a sua escolha dos factos influencia a forma como compreendemos o mundo (...). Não havia nada de simples num documento fotográfico (...). A razão pela qual insistia em chamar estilo documental ou estética documental era precisamente para deixar claro que apenas pareciam ser factos. Nada disso é objectivo!»⁷

Contudo, nada melhor para definir a ideia do seu *documentary style* senão recorrendo a uma citação do próprio Walker Evans: «"I think I incorporated Flaubert's method almost unconsciously, but anyway I used it in two ways; both his realism, or naturalism, and his objectivity of treatment. The non-appearance of author. The non-subjectivity. That is literally applicable to the way I want to use a camera and do." / *Katz/Evans Interview*»⁸

A forma visual de um documento fotográfico, como se referiu atrás, obedecerá a convenções que dependem do campo particular de actividade a que está a servir de informação, mas sucede que a forma documental explorada por Walker Evans foi desvinculada de qualquer utilidade particular, mantendo porém uma aparência de documento. A forma documental adquiriu, portanto, autonomia. Nesta sua autonomia formal, o chamado estilo documental de Walker Evans ergue as suas próprias convenções, produzindo imagens fotográficas com uma aparência literal, descritiva e transparente, registando aspectos da realidade de forma directa, sem manipulação e sem alteração radical do referente, mantendo a sua integridade e integralidade, em imagens detalhadas, nítidas e exactas, em geral com o referente em posição frontal e centrado. Este modo de fotografar, dito documental, constrói imagens de aspecto informativo, impessoal e objectivo, parecendo registo de factos de modo preciso, claro e simples. Todas estas características assemelham este tipo de imagem fotográfica a documentos

⁶ «"When you say "documentary", you have to have a sophisticated ear to receive that word. It should be documentary style, because documentary is police photography of a scene and a murder... That's a real document. You see art is really useless, and a document has use. And therefore art is never a document, but it can adopt that style. I do it. I'm called a documentary photographer. But that presupposes a quite subtle knowledge of this distinction." / *Katz/Evans interview, Art in America, April 1971*» in Evans, Walker; Thompson, Jerry L.; *Walker Evans at work. 747 Photographs together with Documents Selected from Letters, Memoranda, Interviews, Notes / With an Essay by Jerry L. Thompson*; Thames & Hudson; London 1984, p. 216

⁷ Galassi, Peter in *The Genius of Photography: 1918-1945: Documents for Artists (A Arte definitiva)*; (2º episódio); Lee, Deborah (Realização); [DVD]; London; BBC 2007 [A citação em português corresponde à versão portuguesa do referido programa].

⁸ Evans, Walker; Thompson, Jerry L.; *Walker Evans at work. 747 Photographs together with Documents Selected from Letters, Memoranda, Interviews, Notes / With an Essay by Jerry L. Thompson*; Thames & Hudson, London 1984, p. 70

tal como são fabricados nos mais diversos campos de actividade prática. Contudo, são fotografias cuja forma resulta de uma estratégia deliberada. Não são documentos utilitários, mas fotografias com estilo documental.

1.4 - As tipologias de Bernd e Hilla Becher

O trabalho de Bernd Becher (1931-2007) e Hilla Becher (1934-2015), casal alemão que começa a fotografar em 1959 e a expor ao longo dos anos 60, vindo a conhecer, já nessa época, projecção mundial no contexto da arte contemporânea, e mentor da escola de fotografia da Academia de Arte de Düsseldorf iniciada em meados dos anos 70, consiste num registo fotográfico de complexos industriais antigos e de unidades como depósitos de água, silos, fornos de fundição, etc., e de casas típicas do norte da Alemanha. O seu projecto apresenta uma abordagem sistemática, distribuindo as imagens arquitectónicas por categorias tipológicas, baseadas principalmente na função, forma e materiais de construção dos edifícios. Cada tipo de complexo industrial contém várias imagens de fábricas com a mesma função (Torres de Água⁹, Tanques de Gás, Fornos de Fundição, Moinhos de Vento, Torres de Arrefecimento, etc.), com uma forma básica similar e com o mesmo material de construção (aço, cimento e madeira). Deste modo, foi possível aos Becher criar diferentes combinações entre essas estruturas industriais e portanto diferentes tipologias: por exemplo, a categoria dos moinhos de vento em madeira, ou a categoria de torres de água em cimento, etc. Como cada categoria se concretiza em quadros fotográficos que reúnem e justapõem várias imagens de complexos industriais do mesmo tipo, tornou-se possível então comparar entre si estes mesmos complexos.¹⁰



Fig. 7 - Bernd & Hilla Becher, *Water Tower*, Trier-Ehrang, Germany, 1982

⁹ Fig. 7, p. 23

¹⁰ Fig. 8, p. 24

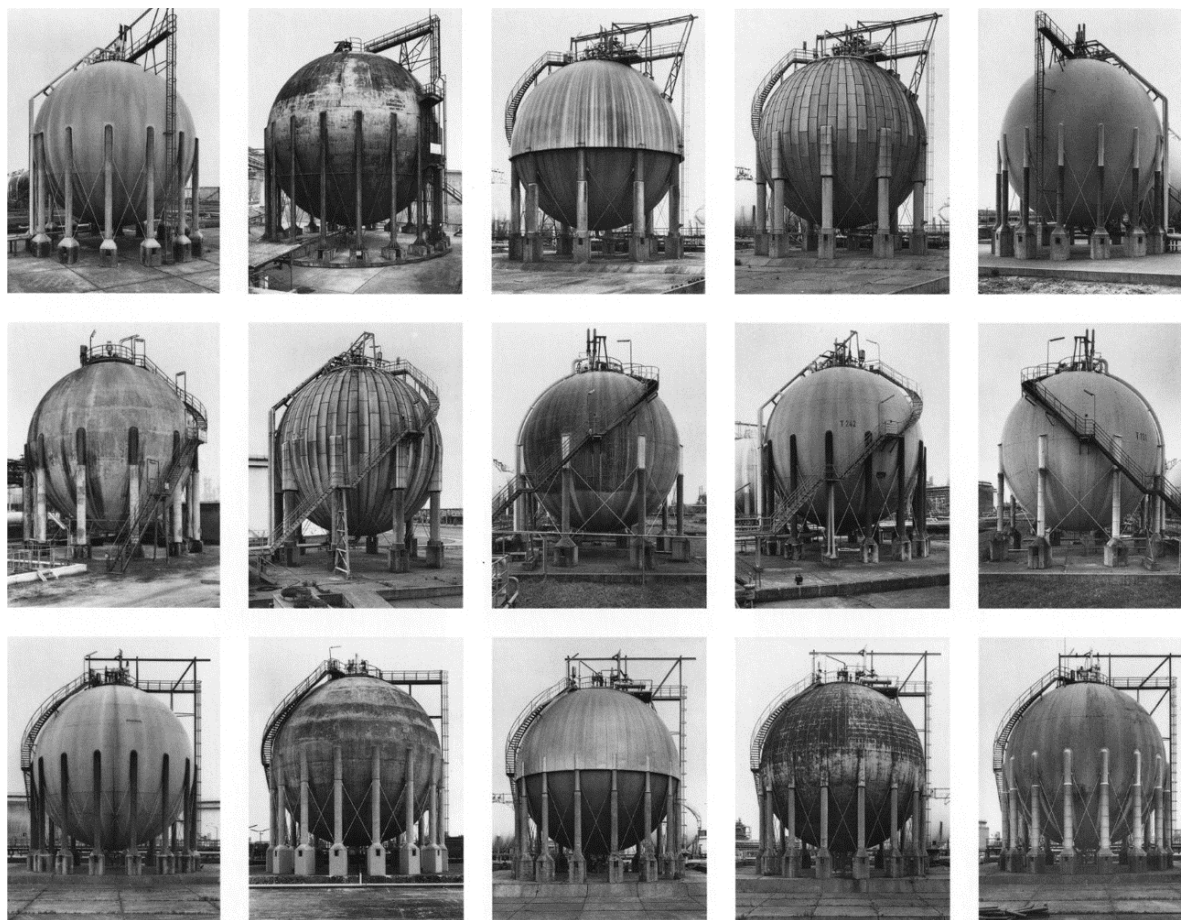


Fig. 8 – Bernd & Hilla Becher, *Gas Tanks*, 1983 - 1992

Num conhecido trabalho de William Klein, intitulado de *Provas de Contacto* na versão portuguesa, os próprios Becher, de viva voz, explicam melhor a génese conceptual do seu trabalho: «We first defined the basic forms, but then as time passes we realize that this forms came in different varieties and some species. So we decide to put one photo beside the other to create the typologies, as we called it. And, the variety of forms as such, that in classifying the photographs to put in a group, we brought out the differences between each object in groups of nine, twelve or fifteen, which resulted in a sort of harmony. In each typology, each object corresponds to another (...).»¹¹

Numa palavra, os Becher organizam o seu trabalho fotográfico a partir do conceito de tipologia.

Susanne Lange, no estudo que efectuou acerca da vida e obra dos Becher, e precisamente no capítulo em que apresenta o conceito de tipologia, define este, seguindo a respectiva entrada na *Bro-*

¹¹ in Klein, William; *Provas de Contacto*; nº 3 – “A fotografia conceptual / Bernd & Hilla Becher”; [DVD]; Krief, Jean Pierre (Realização); França, Arte, CNC 2001-2004

ckhaus Enzyklopädie, como uma «(...) scientific description and classification of a domain of objects by group according to uniform complexes of characteristics.»¹² Uma tipologia será, portanto, um conjunto de objectos do mesmo tipo, partilhando características comuns, apresentados de modo justaposto, permitindo a sua classificação e comparação. Os edifícios apresentados nas imagens fotográficas dos Becher, como se referiu já, partilham, pois, a mesma função, mais ou menos a mesma forma e o mesmo material de construção.

Pode-se afirmar que o projecto dos Becher tem uma dimensão sistemática. Em primeiro lugar, no sentido em que apresenta uma espécie de programa de captação fotográfica de complexos industriais de diferentes tipos funcionais, formais e materiais, perfazendo assim diferentes grupos de imagens constituídos de um certo número de edifícios desse mesmo tipo. Depois, em segundo lugar, no sentido em que fotografam diferentes secções de um mesmo complexo industrial. Por fim, no sentido em que fotografam diferentes perspectivas de um mesmo edifício, constituindo assim as chamadas *sequências*. Por sua vez, tanto as fotografias de diferentes secções, como as de diferentes perspectivas de um mesmo edifício, constituem as chamadas *séries* fotográficas.¹³

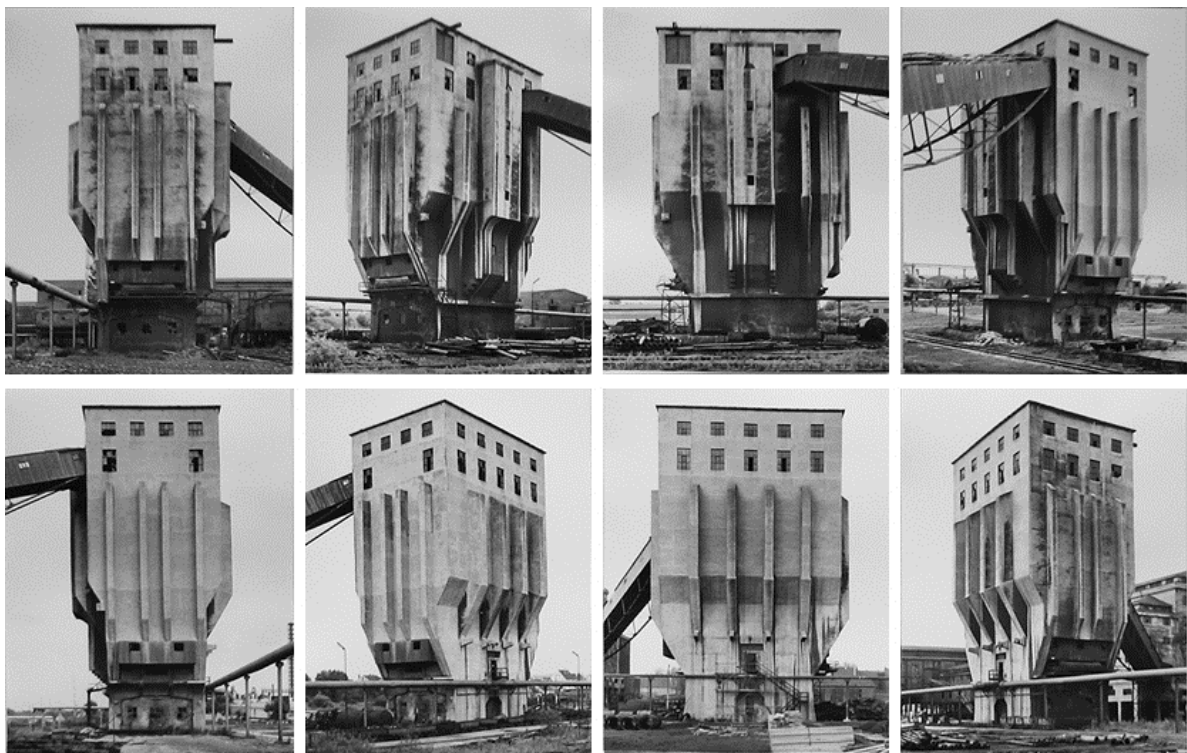


Fig. 9 – Bernd & Hilla Becher, *Coal Bunkers*, Zeche-Hannibal, Bochum, Hofstede, Ruhrgebiet; Germany, 1973

¹² Lange, Susanne; *Bernd and Hilla Becher. Life and Work*; MIT Press; Cambridge; Massachusetts; London, cop. 2007, p. 51

¹³ Fig. 9, p. 25

Por outro lado, o que parece significativo no projecto fotográfico dos Becher é o facto de terem seleccionado velhos edificios industriais que, aparentemente, foram construídos com base no simples uso funcional. A sua forma depende, portanto, da sua função. A forma não depende de uma escolha autoral, no sentido estético e arquitectónico, mas de um conjunto de escolhas, concretamente tidas por engenheiros e técnicos, motivadas pelas funções do complexo industrial. São, por isso mesmo, edificios impessoais, anónimos, e de tal modo que os próprios Becher chamariam de “esculturas anónimas” aos seus objectos fotográficos, e desde muito cedo, como refere Susanne Lange, desta vez no seu texto de introdução a *Basic forms of industrial buildings*: “The phrase “anonymous sculptures” used to describe the art of the Becher dates back to the year 1969, when it appeared as a headline in the second issue of the Düsseldorf art publication *Kunst-Zeitung*.”¹⁴

Depois, o modo documental de fotografar dos Becher é outro ponto significativo: a exibição do detalhe, a descrição pormenorizada, a clareza e a exactidão, a frontalidade, quer dizer, o ponto de vista situado ao nível do edificio, que contribui por exemplo para evitar a convergência das linhas verticais e para uma percepção bidimensional do edificio, o isolamento do edificio na imagem, embora conservando parte do contexto de implantação do mesmo. Todo este modo de fotografar articula-se bem com o referido anonimato dos edificios. Quer dizer, ao anonimato dos seus edificios, dos seus objectos fotográficos, corresponde um anonimato no seu estilo de fotografia: um modo anónimo de fotografar, que corresponderia portanto a um estilo objectivo e impessoal, distanciado, sem expressão.

1.5 - A suspensão do juízo e a neutralidade em *New Topographics*

A expressão *New Topographics* refere-se a uma famosa exposição fotográfica no International Museum of Photography, da George Eastman House, em Rochester (Estado de Nova Iorque), 1975, que reuniu um conjunto de fotografias de vários fotógrafos norte-americanos e dos Becher. A exposição foi intitulada de *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* e William Jenkins, curador do referido museu, foi o seu promotor.

Os fotógrafos presentes em *New Topographics*, para além dos alemães Bernd e Hilla Becher, foram Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore e Henry Wessel Jr.

Tal como o trabalho fotográfico de Bernd e Hilla Becher, os projectos fotográficos dos americanos tinham uma base topográfica e um estilo documental.

¹⁴ Lange, Susanne, “History of style - Industrial buildings. The photographs of Bernd and Hilla Becher” in Becher, Bernd & Hilla; *Basic forms of industrial buildings*, Thames & Hudson, London, 2005, p. 15

Britt Salvesen, no seu estudo de 2009 sobre esta exposição¹⁵, coloca Walker Evans como uma das principais referências daquele conjunto de fotógrafos. Em primeiro lugar, porque Walker Evans reivindica a autonomia (artística) do seu trabalho relativamente a agendas, posições e preocupações de ordem social, política ou outra. Depois, porque Walker Evans situa a sua prática fotográfica no contexto real, no espaço prosaico e banal da vida de todos os dias, no meio da cultura vernacular norte-americana. Por fim, porque Walker Evans explorou e desenvolveu o que ele próprio chamaria de estilo documental, que seria herdado pelos fotógrafos da exposição *New Topographics*.

Na globalidade da exposição *New Topographics*, as fotografias partilham um estilo que corresponderá, portanto, a um olhar herdado de Walker Evans: um olhar que suspende o juízo de valor e a opinião, que se mantém distanciado, não envolvido com a realidade fotografada, não-participante, portanto um olhar neutral, não comprometido com qualquer tomada de posição. Por isso, as fotografias parecem documentos. Pode-se exemplificar esse olhar com declarações de Britt Salvesen no estudo referido a propósito do trabalho de Joe Deal, um dos fotógrafos presentes em *New Topographics*¹⁶: uma abordagem sistemática, no terreno, que exclui a expressividade e a opinião pessoal e exhibe detalhe e informação não-hierárquica, quer dizer, detalhe e precisão em toda a imagem. Portanto, trata-se de um estilo de fotografia descritiva, precisa e clara, lúcida e fria, literal, que dispensa a narrativa, a dramatização, a sentimentalidade e a expressão pessoal e outros efeitos do género.

1.5.1 - Lewis Baltz

Parte do meu trabalho, de *Westland*, encontra uma particular afinidade com o trabalho fotográfico de Lewis Baltz (1945-2014), especialmente com o seu primeiro projecto, iniciado em 1967, quando ainda era estudante no San Francisco Art Institute, intitulado então de *The Highway Series*, realizado em Los Angeles e arredores. Este trabalho viria a ser rebaptizado como *Prototype Works* em 1972¹⁷.

¹⁵ Salvesen, Britt; "New Topographics" in *New Topographics. Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel, Jr. / Allen, Jamie M. (et al.)*, ed. lit.; Gottingen, Steidl; Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona; George Eastman House International Museum of Photography and Film, Rochester; 2009 pp. 11-67

¹⁶ *Idem*, Cf. p. 38

¹⁷ Figs. 10 e 11, p. 28

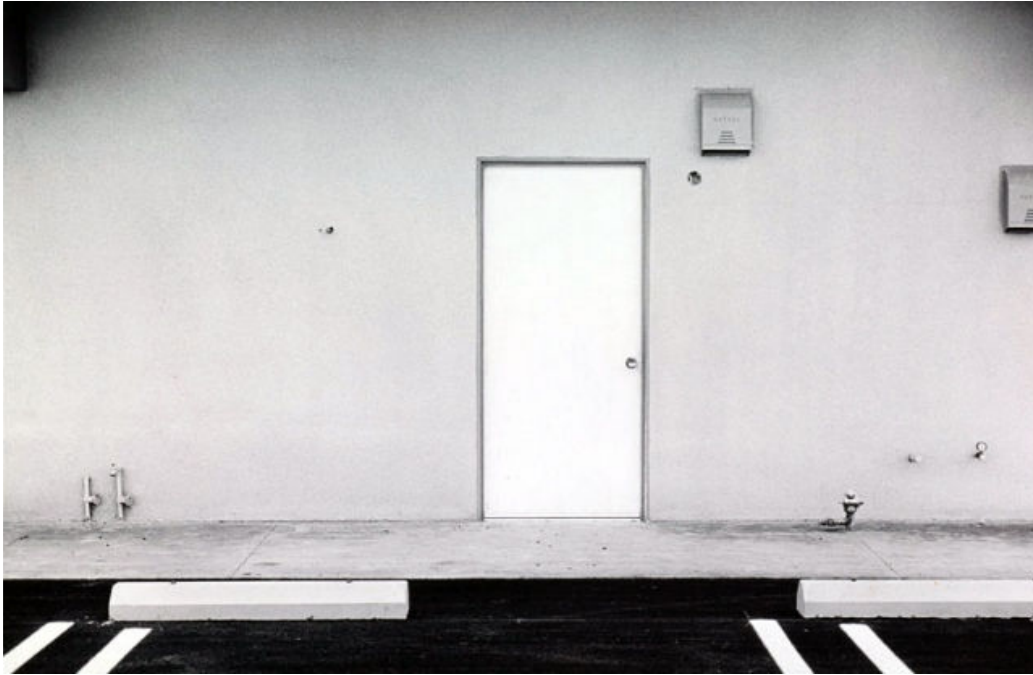


Fig. 10 – Lewis Baltz, *Laguna Niguel, Prototype Works*, 1970



Fig. 11 – Lewis Baltz, *Mountain View, Prototype Works*, 1972

Trata-se de um trabalho fotográfico de base topográfica com um estilo documental e analítico, objectivo, que exhibe aspectos da nova e banal paisagem americana do pós-guerra, de proliferação exponencial de subúrbios, edificação, auto-estradas, centros comerciais, parques de estacionamento, automóveis, garagens e oficinas, lojas, empresas, bombas de gasolina, painéis publicitários, etc., etc.

O que me interessou na fotografia de Lewis Baltz, nos *Prototype Works*, foi o facto de se situar em lugares do mundo real, e quotidiano e, no entanto apelar para uma espécie de abstracção que se baseia, todavia, na forma como organiza o espaço real, onde parece haver apenas planos e superfícies. Essa tensão entre a evidência de um lugar real e a sensação de inabitabilidade, que aquela espécie de abstracção ajuda a constituir, é o ponto que mais impressão teve sobre o meu próprio modo de ver.

Vale a pena expor aqui uma longa observação de Lewis Baltz, que se encontra no catálogo da exposição *New Topographic*, de 1975, da autoria de William Jenkins, curador daquela exposição. Trata-se de uma observação acerca da conhecida obra de Robert Adams, *The New West*, publicada originalmente em 1975, na revista *Art in America*. Com efeito, na citação que se segue, Lewis Baltz parece referir-se a uma tensão qualquer que habita o interior do documental e que me interessou muito, pelo menos no desenvolvimento da componente escrita desta tese. Vejamos, para concluir, como Lewis Baltz nos faz entrever essa tensão e ambiguidade inerente ao documental, ainda que não tenhamos acesso a todo o contexto do artigo original: “There is something paradoxal in the way that documentary photographs interact with our notions of reality. To function as documents at all they must first persuade us that they describe their subject accurately and objectively; in fact, their initial task is to convince their audience that they are truly documents that the photographer has fully exercised his powers of observation and description and has set aside his imaginings and prejudices. The ideal photographic document would appear to be without author or art. Yet of course photographs, despite their verisimilitude, are abstractions; their information is selective and incomplete.”¹⁸

1.6 - A “Nova Objectividade” da escola de fotografia de Düsseldorf

Em 1976 Bernd e Hilla Becher iniciaram na academia de artes de Düsseldorf – Kunstakademie Düsseldorf - um programa de ensino e de prática fotográfica que em 1988 culminou numa exposição em Colónia, intitulada *Klasse Bernhard Becher*, que integrava fotografias de Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Petra Wunderlich e Candida Höfer, alunos de Bernd e Hilla Becher, e ainda fotografias dos próprios professores. Outros alunos dos Becher, que se tornaram conhecidos, foram ainda Laurenz Berges, Elger Esser, Axel Hütte, Simone Nieweg e Jörg Sasse. Ao longo da

¹⁸ Salvesen, Britt; “New Topographics” in *New Topographics. Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel, Jr. / Allen, Jamie M. (et al.)*, ed. lit.; Gottingen, Steidl; Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona; George Eastman House International Museum of Photography and Film, Rochester; 2009 p. 250

década seguinte, de 90, estes fotógrafos e o seu estilo herdado dos Becher conheceram projecção global no contexto da arte contemporânea. O seu estilo ficou então conhecido como “nova objectividade alemã”, uma referência directa à *Neue Sachlichkeit* dos anos 20, de Albert Renger Patzsch, August Sander e Karl Blossfeldt.

Cada um dos alunos dos Becher seguiu o seu próprio caminho, distanciando-se, cada um a seu modo, do trabalho dos seus professores. Contudo, herdaram deles um olhar objectivo sobre a realidade - quer dizer, um olhar distanciado, frio, não-participativo e não-expressivo, um olhar desapegado – bem como uma abordagem sistemática no seu trabalho fotográfico, quer nas tomadas de vista, quer nos sistemas de apresentação.

O meu projecto fotográfico tem especial afinidade com alguns aspectos da obra fotográfica de Thomas Struth e Thomas Ruff, por isso estes merecem uma pequena nota.

1.6.1 - Thomas Struth

Um dos primeiros projectos de Thomas Struth (n. 1954) foi uma série de fotografias de ruas banais de Düsseldorf, de 1976, que forma uma documentação sistemática de uma cidade alemã reconstruída, exibida numa grelha de 49 fotografias, cada uma delas organizada à volta de uma perspectiva central, permitindo a comparação entre elas.¹⁹



Fig. 12 – Thomas Struth, *Wilhelm-Tell-Strasse*, Düsseldorf, 1979



Fig. 13 – Thomas Struth, *Sommerstrasse*, Düsseldorf, 1980

¹⁹ Figs. 12 e 13, p. 30

A fotografia de Thomas Struth, pelo menos no início da sua carreira, parece focar-se na organização do espaço urbano e no edificado, enquanto estrutura visível e espacial das redes de relações e interações humanas, por sua vez invisíveis nas imagens. Stefan Gronert, no seu trabalho sobre a “escola” dos Becher em Düsseldorf, considera que as fotografias de Paris de Eugène Atget aparecem como matriz das fotografias de Thomas Struth, especialmente pelas vistas de ruas banais de uma cidade europeia e pela ausência de figura humana. Stefan Gronert sublinha que as imagens de Struth «(...) nous présentent des bâtiments, des voies de circulation d’une vie urbaine dont la réalité elle-même n’est pas montrée.»²⁰ O que se mostra, dir-se-ia, é o que está ausente. Além disso, a própria banalidade das ruas e das vistas, acrescenta Gronert, «(...) n’en sont pas moins parlantes sur le plan visuel.»²¹ Portanto, no trabalho inicial de Struth, e tendo em consideração esta análise de Gronert, pareceu-me significativa uma certa ideia de banalidade, de vazio e de ausência de narrativa. Com efeito, a fotografia de espaços e lugares e de estruturas urbanas, a vista banal e sem importância, susceptível de se tornar mais significativa dos que as vistas monumentais, oficiais, turísticas e populares, e a ausência de figuras humanas, são aspectos da obra de Struth que não quero deixar de destacar.

1.6.2 - Thomas Ruff

Uma das obras fotográficas que mais estiveram presentes ao longo das pesquisas de *Westland* foi a de Thomas Ruff (n. 1958), em particular a sua série *Häuser*, produzida entre 1987 e 1991. Sobre esta série, o *Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979*, de Valeria Liebermann, refere o seguinte: «Escolheu edifícios banais, nada espectaculares, construídos entre os anos 50 e 70 e situados em Düsseldorf e arredores. Para poder trabalhar sem ser incomodado, fotografou geralmente durante as primeiras horas da manhã, sobretudo entre Janeiro e Março, o que lhe permitiu aproveitar como fundo neutro o céu uniformemente cinzento a essa hora e nessa época do ano na Europa Central. Para estes trabalhos Thomas Ruff inspirou-se na “fotografia de arquitectura” da Bauhaus e na fotografia de arquitectura dos anos 50, 60 e 70 que tinha visto em postais e livros da época.»²² A razão desta longa citação justifica-se pelo facto de apresentar quase todo o programa de acção de Ruff na realização desta sua série.

²⁰ Gronert, Stefan; *L’École de photographie de Düsseldorf. Photographies 1961-2008*; Lothar Schirmer (Dir.); Col. Beaux Arts; Hazan 2009 p. 36

²¹ Gronert, Stefan; *ibidem*.

²² Liebermann, Valeria; “Catálogo raisonné comentado de todas as obras desde 1979 – Häuser [Casas]” in Ruff, Thomas; *Thomas Ruff: Fotografias 1979-Hoje. 24 de Janeiro a 20 de Abril de 2003*; Ramos, Maria (Coord.); Fundação de Serralves; Museu de Arte Contemporânea; Porto 2003, p. 33

Objectividade, banalidade e superfície são aspectos da fotografia de Thomas Ruff em *Häuser*.²³ Objectividade porque, como se lê no texto publicado por ocasião da exposição de Thomas Ruff em Serralves (2003): «Tudo nesta fotografia afirma: é assim.»²⁴ Objectividade porque, como no mesmo texto se explica ainda, não há «(...) qualquer transposição imaginária ou – sugerida através de outros sinais – qualquer passagem (...) que possa conduzir a uma divagação por associação, porventura até ao universo da utopia.»²⁵ A banalidade exibida em *Häuser*, por sua vez, continuando a seguir a argumentação do mesmo texto, é tão banal, por assim dizer, tão desarmante na sua absoluta mediania, que nem chega para se produzir uma opinião, um juízo conclusivo sobre os prédios que são exibidos, quer quanto à sua estética, quer quanto às condições de vida que aparentam oferecer, ou quer relativamente a outro qualquer aspecto. A banalidade em *Häuser* é tão literal que faz suspender qualquer juízo. Pergunte-se o que significam estas casas, estas fotografias, e não se consegue responder. E, acrescente-se, ao anonimato das *Casas* de Ruff, corresponde o anonimato da sua forma de fotografar, de estilo documental, objectivo e neutral, um estilo dir-se-ia “sem nada de especial”, como os prédios que fotografa. Prédios que não pertencem, por sua vez, a um lugar especial, pois que pertencem antes a um tipo de edifícios que se podem encontrar em qualquer outro lugar, na mesma ou noutra cidade qualquer. Portanto, banalidade e anonimato: dois pilares da fotografia objectiva que tenho vindo a comentar. Para mais, o uso da grande escala na fotografia, como foi peculiar a muitos dos fotógrafos alemães saídos da “escola” dos Becher, nomeadamente na fotografia de Ruff, e ainda o uso da cor, apenas amplificam o banal e a ausência de significado daquilo que aparece nas fotografias. No mesmo texto que temos vindo a seguir, cita-se o próprio Thomas Ruff que, em 1988, a propósito da sua série *Retratos*, afirmou o seguinte: «Parto do princípio de que a fotografia apenas pode reproduzir a superfície das coisas.»²⁶ Com efeito, as fachadas dos edifícios banais de Thomas Ruff, as paredes inexpressivas, quer em si mesmas, quer no modo em que são fotografadas, não nos deixam ver grande coisa além delas mesmas, quer dizer, não deixam ver em profundidade: dizem pouco ou nada sobre si mesmas e sobre o que se passa no seu interior. E por muito que a grande escala e a presença da cor das imagens fotográficas suscite no espectador uma relação mais presencial e corporal, digamos assim, a verdade é que o espectador não encontra nas imagens de Ruff mais nada de especial, quer se aproxime, quer se distancie das fotografias expostas numa parede.

²³ Figs. 14 e 15, p. 33

²⁴ Boym, Per [et al.]; “As necessárias ilusões da fotografia” in Ruff, Thomas; *Thomas Ruff: Fotografias 1979- Hoje. 24 de Janeiro a 20 de Abril de 2003*; Ramos, Maria (Coord.); Fundação de Serralves; Museu de Arte Contemporânea; Porto 2003, p. 7

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Idem*, p. 10



Fig. 14 – Thomas Ruff, *Haus 12 III A*, 1988



Fig. 15 – Thomas Ruff, *Haus Nr. 6 I*, 1989

1.7 - Síntese

A importância do quadro de referências que procurei articular ao longo deste capítulo, está no facto de se colocar como um horizonte desde o qual o meu próprio trabalho aparece e com o qual tem claras afinidades. Procurei, por isso, mencionar, ao longo deste primeiro capítulo, uma série de conceitos que se tornaram estruturantes para o desenvolvimento desta tese. Conceitos esses associados a práticas e projectos fotográficos de autores consagrados. Sem a pretensão de fazer uma genealogia e muito menos uma história, procurei evidenciar que Atget e o seu trabalho aparecem como uma espécie de matriz da fotografia de estilo documental explorada por Walker Evans, e mais tarde pelos fotógrafos reunidos em *New Topographics*, que se destacam por uma abordagem neutral e de ausência de juízo de valor, aspectos também herdados de Walker Evans. Na Alemanha, prosseguindo igualmente uma forma documental, os Becher têm por seu lado uma abordagem mais sistemática, criando as conhecidas tipologias, e tendo August Sander como referência fundamental. No seguimento do ensino dos Becher, uma série de fotógrafos alemães, como Thomas Struth e Thomas Ruff, entre outros, evidenciam, por seu lado, um modo de fotografar tão peculiar, que ficou então conhecido pela tão badalada expressão “nova objectividade alemã”.

APRESENTAÇÃO DO PROJECTO FOTOGRÁFICO

2.1 - Protocolos de trabalho

O meu trabalho, se o quiser expressar na sua forma mais simples, consiste em produzir séries fotográficas. Como o trabalho de um cineasta será fazer filmes.

As séries fotográficas são a concretização visual da minha acção, que por sua vez se materializam, fundamentalmente, em foto-livros.

Cada uma das minhas séries fotográficas, constituídas por um número variável de imagens, desenvolve-se à volta da exploração de um tema que as unifica e identifica.

Os meus procedimentos são de base topográfica, porque me interessa o espaço e os lugares, e o modo de fotografar segue um estilo documental, porque me interessa o literal e os procedimentos directos e simples. Tenho portanto como objecto fotográfico preferencial espaços, lugares, estados de coisas e elementos e estruturas implantadas no espaço e procuro fotografar descrevendo visualmente os referentes de maneira objectiva e analítica e com um posicionamento neutral.

Assumo o trabalho no terreno e a recolha directa das imagens como modo de escapar à influência das imagens que inundam o espaço contemporâneo e como modo de produzir as minhas próprias imagens.

O desenvolvimento das séries fotográficas resulta de uma composição de três ordens de factores, de carácter conceptual, técnico e prático, que funcionam como um todo indissociável.

Destacando o aspecto conceptual, procuro descrever e analisar, visualmente, numa base serial e tipológica, aspectos do espaço público e dos lugares quotidianos que interpreto como *disfuncionais*. De modo que o meu trabalho, basicamente, consiste em produzir séries fotográficas sobre aspectos do espaço em aparente estado de crise. Interessa-me portanto as disfunções dos espaços, lugares, elementos e estruturas espaciais do espaço público, numa palavra, do edificado, principalmente dos prédios

de habitação, bem como a sua forma, o seu aspecto, cor e o estado em que se encontra. O critério protocolar do meu trabalho, de um ponto de vista conceptual, é portanto e principalmente a captação daquilo que, como à frente mencionarei mais detalhadamente, Jean-François Chévrier chama de *actos falhados* do espaço público.

Devo acrescentar que, a par desta ideia que assiste ao meu trabalho, também determino que as imagens fotográficas que produzo devem obedecer a um *estilo documental*, no sentido em que pretendo imagens descritivas, claras e precisas, que exibam sem equívocos e com todos os detalhes tudo o que aparece na imagem, privilegiando a posição frontal do referente e o seu centramento na imagem. Procuo assim um ponto de vista objectivo e uma posição tão neutral quanto possível perante aquilo que capto.

2.2 - *Westland - Terra de toda a gente e de ninguém*

2.2.1 - O título

O título *Westland* é em língua inglesa para se distinguir bem da região Oeste literal, administrativa e geográfica. Apesar de ser realizado no território da região Oeste (por isso o título *West-land*), *Westland* não é propriamente um simples documentário sobre essa região intermunicipal portuguesa. *Westland* é antes um campo fotográfico, embora com base na realidade. Uma espécie de mundo quase inventado, pela fotografia, só não chegando a ser ficção porque o material de que é feito é retirado da realidade sem alterações. Por isso, *Westland* distingue-se de um simples documentário acerca de uma região porque cria o seu próprio mundo – um mundo autónomo da região geográfica que lhe deu origem, e distingue-se da ficção porque se funda na realidade tal como foi encontrada, dispensando qualquer tipo de estratégia de criação de faz de conta. *Westland*, no seu todo, é um conjunto de fotografias baseadas no real, pois regista o que foi visto e achado tal como estava, ao mesmo tempo que é um conjunto de imagens que reconstrói uma região pelo dispositivo fotográfico.

Liz Wells, em *Land Matters*, citando Lucy Lippard, explicita bem este fenómeno: o fotógrafo trabalha «"living the ordinary while sensing the extraordinary"». ²⁷ Como se, percorrendo o espaço real e geográfico, criasse um espaço virtual, reconstruído pelo olhar, pelas sensações e pela fotografia.

Ainda a propósito do título, há uma feliz coincidência com o nome de uma cidade dos E.U.A, que se chama igualmente *Westland*, situada a oeste de Detroit, no Estado de Michigan. Digo feliz coincidência por duas razões. Em primeiro lugar porque pretendo, deliberadamente, associar o título do meu trabalho a toda a mitologia do Oeste americano, construída pela literatura, pintura, publicidade e cinema, e pela história, ao longo dos séculos 19 e 20 (estabelecendo assim uma relação com as

²⁷ WELLS, Liz (2011), *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*, I.B. Tauris. London New York. p. 262.

origens deste projecto) e, em segundo lugar, porque, desse modo, pretendo fazer uma referência directa à fotografia norte-americana que mais influenciou o meu próprio trabalho.

Por seu lado, o sub-título é construído com uma expressão cristalizada (*toda a gente e ninguém*) que habitualmente se pode usar quando se tem em consideração uma espécie de sujeito indefinido, anónimo, mais ou menos universal e sem qualquer singularidade. No caso do meu trabalho, pois que uso essa expressão no subtítulo, pretendo sublinhar o carácter anónimo dos espaços e lugares que se apresentam nas fotografias, já que o tipo de edifícios de habitação que prolifera nas periferias, em geral de baixo custo e de construção incaracterística e anónima, implantados também em espaços mais ou menos incaracterísticos, é um tipo que se pode encontrar em todo e qualquer lugar, e portanto é um tipo de construção que não pertence a nenhum lugar em particular, como é o caso de edifícios históricos, monumentais e outros.

2.2.2 - Caracterização de *Westland*

O que se percorre em *Westland* é os espaços públicos exteriores de acesso livre: ruas, caminhos, matas, serras, estradas, praças, praias, etc.

A maioria das fotografias já realizadas põe em jogo a articulação entre o que é da natureza e o que é feito, fabricado, construído e instalado por acção humana. Mesmo a própria natureza pode já ter sido uma instalação humana.

Westland afasta-se das paisagens turísticas, das imagens oficiais, das vistas históricas, culturais e naturais que se espera encontrar na região Oeste. Por isso, este ensaio é como um relatório sobre o que está à vista, mas a que habitualmente não se lança o olhar e a que não se dá importância. Mostra o que se pode ver, mas em que normalmente não se repara. Por exemplo, as fachadas incaracterísticas dos prédios mais banais, que, apesar se colocarem à vista, não suscitam, habitualmente, atenção especial – ou as paredes laterais dos prédios de habitação vulgares, situadas fora da vista, as empenas, que não foram feitas para serem vistas, pois que aguardam uma construção adjacente, são aspectos do espaço e dos lugares urbanos que não estão em foco, que não são visualmente importantes, não suscitam a atenção, mas que, a meu ver, podem tornar-se, por isso mesmo, mais significantes no que diz respeito à compreensão e reconstrução de um lugar.

Reunindo num mesmo ensaio visual fotografias de múltiplos lugares, reconstrói um espaço real produzindo um mundo virtual: por isso se chama *Westland*.

Westland é realizado, como se disse, a partir de um espaço geográfico delimitado: a região administrativa intermunicipal portuguesa do Oeste. Os registos efectuados dizem respeito a elementos e lugares situados em vários pontos nesse espaço real, geográfico. Mas, ao reunir num mesmo campo fotográfico um conjunto de elementos que estão dispersos no espaço real, o que *Westland* faz é colo-

car lado-a-lado o que está separado, aproximar o que está longínquo, justapor e contrapor o que está posto de parte. Ou seja, nos sistemas de armazenamento e apresentação de *Westland*, que já foram efectivamente realizados, por exemplo em foto-livros ou em portefólios, etc., reúne-se elementos do espaço urbano, por exemplo prédios de habitação, que no espaço real estão separados, muitas vezes com muitos quilómetros de distância. Ou o contrário: o dispositivo de apresentação fotográfica pode separar elementos, outra vez prédios de habitação, para dar o mesmo exemplo, que no espaço real podem estar juntos e mesmo quase lado-a-lado. Deste modo, *Westland* permite que se estabeleçam ligações entre pontos que na realidade estão desligados. Apresenta ao olhar uma concentração de elementos que no espaço real estão dispersos. Liga e desliga o que está desligado e ligado, separa e distancia o que está próximo e junto. É também neste sentido que *Westland* se afigura não apenas como uma reconstrução de uma região, mas também como um espaço com a sua própria autonomia. O acesso que se tem à região Oeste geográfica através de *Westland* não é evidente e directo. É neste sentido, também, que se pode dizer que *Westland* não funciona como um espelho da realidade, neste caso, da realidade geográfica. Não é uma simples reprodução e é também por isso mesmo que não funciona como um simples documentário. O seu carácter de reconstrução permite-lhe ganhar autonomia da realidade que lhe deu origem.

Com essa reconstrução, o que *Westland* procura mostrar igualmente é que os seus elementos não têm, nem tinham de estar necessariamente situados no espaço real em que foram encontrados - estão situados num certo ponto do espaço geográfico, mas podiam estar noutra ponto qualquer. O que se mostra não são elementos únicos e exclusivos de um certo lugar - como é o caso de um monumento, um edifício histórico, etc., que são exclusivos de um lugar - mas elementos comuns a todo e qualquer lugar. Um edifício de habitação banal das periferias, por exemplo. Um elemento que pode ser encontrado em todos os sítios. Por isso, o gesto de *Westland*, que desloca elementos do espaço real para o seu espaço virtual, fotográfico, não faz mais, afinal, do que dar continuidade àquilo que já se passa na realidade: ou seja, que os elementos comuns e banais que são mostrados tanto podem estar separados no espaço real, como juntos no espaço fotográfico, ou juntos no espaço real e separados no espaço fotográfico, porque, na realidade, são elementos que se podem já encontrar, no espaço real, em qualquer sítio, aqui, como ali, desta ou daquela maneira.

Westland não procura mostrar nada de especial, quer dizer, não procura mostrar edifícios especiais, de valor histórico e cultural, em lugares reconhecidos pelo seu significado turístico ou outro. Procura antes mostrar, aqui ou ali, os edifícios mais banais que tanto podem ser estes, como outros quaisquer do mesmo género e tanto neste, como naquele ponto geográfico.

2.2.3 - *Westland* e o lugar em crise

A minha tese tem como objecto principal a descrição do espaço e dos seus lugares. Por isso, impõe-se que se esclareça em que sentido se usa aqui o conceito de espaço e de lugar e que repercus-

sões têm na construção e significado da tese. Como foi já referido, os espaços e os lugares fotografados são dos mais banais que se podem encontrar nas ruas, estradas e bairros das zonas de periferia, mas, ainda assim, dentro dessa banalidade a que o olhar está habituado na vida quotidiana, procurei registar aspectos a que habitualmente não se dá importância ou aspectos mais ou menos excepcionais e que apontassem para uma certa anormalidade, para uma certa disfunção. Por exemplo, o prédio de habitação de vários andares situado, inesperadamente, num descampado, ou o prédio de habitação abandonado e desabitado, ou a empena que deixou de ser temporária e passou a fazer parte da paisagem, estradas e caminhos que levam a lado nenhum, etc. No fundo, é como se esses aspectos ou já tivessem perdido o que foram ou ainda não tivessem alcançado aquilo para que foram feitos. Portanto, os aspectos do espaço e dos lugares que esta tese mostra são aspectos instáveis, excepcionais, em transição, suspensos. Aspectos que, devido ao seu estado aparentemente suspenso, parecem tender para uma certa deterioração. Em síntese: aspectos em crise. Assim sendo, será necessário articular os conceitos de espaço e de lugar com essa ideia de crise.

Para pensar aqui o espaço e o lugar, e os modos como se podem relacionar com o meu trabalho fotográfico, apoiar-me-ei nos conceitos de *espaço* de Michel Foucault, de *lugar antropológico* de Marc Augé e de *terreno vago* de Jean-François Chévrier.

Michel Foucault, numa reflexão acerca da importância do espaço como estrutura da contemporaneidade, exposta numa conferência de 1967, no Cerce d'Études Architecturales, intitulada originalmente de *Des Autres Espaces*, começa por considerar o espaço como estrutura fundamental da época contemporânea e com uma declaração quase lapidar: «A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço.»²⁸ Segundo Foucault, o âmbito do espaço, como estrutura, revela-se na contemporaneidade sob a forma de uma rede, uma grelha ou de uma série que liga pontos, cujas conexões definem então um lugar: «O lugar [declara Foucault] define-se por relações de proximidade entre certas partes e elementos;»²⁹ portanto, para usar a sua ideia de rede, dir-se-ia que o lugar seria constituído por um pequeno *novelo* de pontos interligados, sejam eles próximos ou distantes, contrapostos ou justapostos, dispersos ou conjuntos, opostos ou não.

Esta perspectiva estrutural do espaço e a sua definição de lugar são essenciais para o meu trabalho fotográfico:

Primeiro, porque, como foi explicado no ponto anterior, a minha operação fotográfica desloca elementos do seu espaço real para os colocar no espaço virtual da fotografia. Com essa operação, separa no espaço virtual de *Westland* elementos que na realidade estão juntos, e reúne no espaço virtual de *Westland* elementos que no espaço real estão separados. Numa palavra, *Westland*, através do dispositivo que a fotografia possibilita, reconfigura o espaço real alterando a posição dos seus elemen-

²⁸ FOUCAULT, Michel (1967), *De Outros Espaços*, Pedro Moura (Trad.) p. 78 in http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html [acesso em 12 Junho 2014]

²⁹ *Ibidem*.

tos. Uma alteração que ocorre no espaço virtual, como é evidente. Segundo, porque, de acordo com o conceito de *lugar* de Michel Foucault, o que *Westland* faz é criar os seus próprios lugares, pois ao construir séries, por exemplo, coloca lado-a-lado elementos que entram em relação mútua e próxima uns com os outros, gerando portanto um *lugar*. Neste sentido, é um lugar tanto cada uma das séries de *Westland*, como o próprio conjunto *Westland* no seu todo. E é neste sentido que, como já se disse atrás, *Westland* pode reivindicar a sua autonomia relativamente à realidade.

Mas não é apenas esta perspectiva formal, estrutural, do espaço e do lugar que é importante para o meu trabalho. Também o seu conteúdo simbólico, valorativo, digamos assim, importa. É neste ponto que se torna importante a definição de *lugar antropológico* presente na obra de Marc Augé, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, de 1992.

Para além da noção estrutural de espaço, importa a noção antropológica de lugar. O lugar antropológico, segundo Marc Augé, corresponde antes de mais a uma experiência. Não se esgota no lugar no sentido geográfico, como ponto num mapa.

Quando pensamos em *lugar*, podemos pensar sem dúvida numa rede de relações entre elementos, como o faz Michel Foucault, mas também podemos habitar essa rede formal de relações de valores, normas e símbolos, habitá-la de uma história - conteúdos esses que podem gerar sentimentos de pertença e noções de identidade aos seus habitantes. É neste aspecto que Marc Augé vai insistir com o conceito de *lugar antropológico* e com a noção de dispositivo espacial: “O facto de os termos desse discurso poderem tender a ser espaciais não deverá parecer surpreendente, uma vez que o dispositivo espacial é ao mesmo tempo aquilo que exprime a identidade do grupo (as origens do grupo são com frequência diversas, mas é a identidade do lugar que o funda, o reúne e o une) (...)”³⁰ Dentro da obra referida, é no capítulo dedicado ao *lugar antropológico* que Marc Augé equaciona a complexidade do conceito de lugar. O lugar, no sentido antropológico, refere-se à experiência que uma comunidade tem e faz de um certo espaço, gerando, a partir dessa experiência, sentimentos de pertença e de identidade. Marc Augé declara: “Reservaremos o termo de “lugar antropológico” a esta construção concreta e simbólica do espaço que não poderia por si só dar conta das vicissitudes e das contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles aos quais ela atribui uma colocação, por humilde ou modesta que seja.”³¹ Por fim, o lugar é caracterizado pelo autor do seguinte modo: “Estes lugares têm pelo menos três caracteres comuns. Querem-se (querem-nos) identitários, relacionais e históricos.”³² A partir daqui poder-se-ia pois dizer que os lugares e o dispositivo territorial de uma comunidade ganham o poder de assinalar quem os seus habitantes são, donde vêm e como se devem relacionar, entre si e com o seu espaço territorial.

³⁰ Augé, Marc; *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*; 90 Graus Editora; 2005 p.

41

³¹ *Idem*, p. 46

³² *Idem*, p. 47

Outros aspectos importantes da noção de lugar, que no fundo fazem parte do espaço social mais elementar, são, como menciona o referido autor³³, os itinerários, os caminhos que ligam os lugares entre si (e os próprios caminhos podem ser lugares), os cruzamentos, as praças e os centros, históricos, políticos e religiosos, que reúnem os habitantes, lugares de sociabilidade, de comércio, de prática religiosa e política, espaços estáveis, identitários, de relação e com história.

Esta noção de *lugar antropológico* tanto está presente nas comunidades mais tradicionais, como nas sociedades contemporâneas e urbanas³⁴.

Ora, *Westland* é construído a partir, precisamente, dos espaços e lugares contemporâneos, mas numa certa perspectiva: incide sobre áreas mais ou menos incharacterísticas em que parecem interpenetrar-se o espaço urbano e o espaço rural, longe dos centros, afastadas dos lugares históricos e de decisão política e económica, áreas banais e quotidianas de residência e de trabalho, quase como se fossem zonas colocadas nas traseiras, digamos assim, dos lugares mais significativos de uma certa região ou cidade. Mais ainda: o material de que *Westland* se serve para se construir nem é tanto dos lugares ditos antropológicos, no sentido de Marc Augé, mas mais dos seus restos, dos seus fragmentos, pois que o que se evidencia na minha tese são elementos e estruturas que fazem ou parecem fazer parte de um lugar, ou parecem ter feito parte de um lugar, mas que, por uma causa qualquer, se encontram agora como que desvitalizados, tendo perdido, aparentemente, o seu significado de lugar: por exemplo, um prédio residencial (que pode fazer parte de um lugar antropológico, pois que a própria casa, pode constituir-se como um dos lugares de relação e de identidade mais profundos) que esteja desabitado e abandonado, perdeu o seu carácter de lugar antropológico - ou mesmo um prédio de habitação implantando num descampado, aparentemente desabrigado e isolado de todo o equipamento público habitual das zonas urbanas, situado numa zona incharacterística de periferia, acaba por não promover, na sua plenitude, junto dos seus inquilinos, o sentimento de pertença e de identidade que Marc Augé refere a propósito dos lugares.

Em síntese, o que pretendo dizer é que os elementos, estruturas e espaços que se mostram em *Westland* não são os lugares antropológicos no seu sentido pleno. São, ou pelo menos parecem-me ser, aspectos deteriorados dos lugares antropológicos. Os seus fragmentos e restos. Aspectos problemáticos, lugares em crise: inacabamentos, paralisações, hesitações, contradições, abandonos, embargos, etc. Como se, na minha tese, tivesse incidido o meu olhar sobre um *outro lado* dos lugares.

É precisamente para este *outro lado* dos lugares que me parece, de certo modo, apontar Jean-François Chévrier em “Des Territoires (L’intimité territorial)”, um texto resultante de uma conferên-

³³ Cf. Augé, Marc; *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*; 90 Graus Editora; 2005 p. 50

³⁴ O próprio autor, Marc Augé, considera mesmo a aplicação desta noção de lugar ao espaço francês contemporâneo. Cf. p. 56 e segs. *Op. Cit.*

cia realizada em 2007, que se me afigura importante para descrever as minhas fotografias, e onde o autor introduz o conceito de *terreno vago*.

Chévrier, a propósito dos espaços do que ele chama de *intimidade territorial*, quer dizer, espaços ocupados por pessoas e famílias sem possibilidade de adquirir espaços privados e proibidos de ocupar espaços públicos, recorre ao conceito de *terreno vago* como aquela parcela de território que escapa mais ou menos ao poder público e, portanto, está meio-fora do espaço público, não sendo porém espaço privado. Explica o autor que o espaço público burguês aspira sempre como que a um ideal de urbanismo que na verdade não resiste aos factos e esconde no seu seio algo que lhe escapa e que evidencia os seus actos falhados: esses factos que mostram as falhas do ideal são os terrenos vagos. Um *terreno vago*, de acordo com Chévrier, é “(...) un vide “résiduel”” (...). Conjuguant anormalité et anomie, le terrain vague est l’anti-espace public. C’est une manifestation parmi d’autres d’une crise de la ville industrielle, qui est aussi une crise de la ville bourgeoise. (...) Il est même devenu une figure type des dysfonctionnements de la normalisation et du contrôle qui s’exercent sur l’espace urbain.”³⁵

Em suma, um *terreno vago* é aquele fragmento de espaço por usar ou que falhou o seu uso. Ora, a maioria dos elementos e de estados de coisas que se mostra em *Westland* tem, segundo me parece, esse carácter *vago* de acordo com aquele conceito do autor francês: ou seja, exhibe-se em *Westland* aspectos de lugares que falham a função para que foram feitos, ou porque não chegaram a ser usados ou porque perderam o seu uso. Edifícios de habitação falhados, que perderam o seu destino, a sua promessa, e nem chegaram a cumpri-lo.

No fundo, *Westland* quase se apresenta, neste sentido, como uma espécie de mapeamento de *actos falhados* dos lugares e espaços da vida quotidiana e banal, de trabalho, de habitação e de passagem.

2.2.4 - Estratégia serial e tipológica

A minha tese, tendo em conta os aspectos fotografados e o próprio procedimento das tomadas de vista, é realizada sob a forma de uma construção serial e tipológica.

Por série não se entende aqui a simples repetição visual ou formal de um mesmo elemento, mas antes uma certa atitude repetitiva e obsessiva de captação de mais ou menos o mesmo tipo de objectos, o mesmo tipo de pontos de vista (frontal) e do mesmo tipo de construção de enquadramento (centramento). Este procedimento, a que chamo serial, no sentido em que envolve uma ideia de repetição, conduz à produção de grupos ou colecções de imagens muito coerentes no tipo de objecto captado, na forma, no ponto de vista e enquadramento. A estes conjuntos coerentes de imagens fotográficas, dotados ainda de uma certa temática comum, chamo séries tanto pelo seu modo de construção,

³⁵ Chévrier, Jean-François; *Des Territoires*; Arachnéen, Paris; 2011, pp. 17 e 20

como pelo tipo de elementos que exibem. Cada elemento da série, cada imagem fotográfica, retoma, de algum modo, os outros elementos, formando por isso uma colecção coerente. Coerente pelo tipo de elementos exibido, coerente pela temática comum e coerente pelo modo de fotografar.

Assim, é possível encontrar em cada série uma certa tipologia, pois que cada série reúne, umas mais e outras menos, o mesmo tipo de elementos e estruturas, quanto à função, aspecto, forma ou estado em que se encontra.

Na minha tese vale o conjunto. Uma imagem fotográfica simples, no meu trabalho, isolada, pode ter e pode gerar a sua própria autonomia, no entanto é o conjunto, e não apenas uma fotografia isolada, que mais e melhor alarga o meu trabalho até ao limite das suas possibilidades.

Westland forma um conjunto global e autónomo. No entanto, não foi como conjunto global que foi pensado primeiramente, nem foi desse modo que foi sendo construído. *Westland* apenas tomou corpo e ganhou nome a meio de outros processos de trabalho - processos que produziram pequenos conjuntos fotográficos diferenciados entre si - séries diversas e autónomas umas das outras.

Num primeiro momento o que especificava e diferenciava as séries era ou o mesmo tipo de objectos captados ou o mesmo lugar geográfico subjacente às diferentes imagens. *Westland* foi concebido a partir dessas séries diferenciadas. As séries tornaram-se, portanto, uma espécie de sectores de *Westland*, ainda que cada uma preserve a sua autonomia.

Do ponto de vista cronológico, foi apenas ao cabo da formação de algumas séries, na sua maioria referentes ao mesmo espaço geográfico, que se tornou evidente que todas estas séries diferenciadas se referiam mais ou menos a um mesmo assunto. A partir desse momento, a minha pesquisa fotográfica passou a realizar-se já dentro do horizonte global chamado *Westland*. Se antes havia uma ideia projectual fragmentada em séries, daí em diante passei a desenvolver um projecto global, comportando várias séries.

O critério básico de inclusão das fotografias em *Westland* passou a ser o facto de se referirem a aspectos da região geográfico-administrativa intermunicipal do Oeste. As tomadas de vista realizadas fora desse espaço foram excluídas de *Westland*.

O que pretendo em *Westland* não é, por adição de múltiplos pontos de vista, reconstituir uma realidade espaço-temporal, de modo proto-narrativo e à maneira de um simples documentário, mas antes propor um conjunto autónomo e coerente a partir do jogo das relações que se podem estabelecer entre todas as fotografias. Posso explicitar melhor este ponto com o que Olivier Lugon, na sua obra *Le style documentaire*, refere a propósito do trabalho de August Sander e Walker Evans e a propósito das suas séries: “ce n`est pas la réalité qu`elle cherche à reconstruire à partir de la somme de ses fragments mais, à partir des éléments spécifiques que sont les images, des édifices esthétiques et conceptuels inédites, des ensembles artificiels autonomes.”³⁶

³⁶ Lugon, Olivier, *Le style documentaire. D`August Sander à Walker Evans 1920-1945*, “Le Champ de l`Image”, Macula; Paris; p. 250

Neste sentido, as imagens individuais integradas no conjunto maior, *Westland*, podem sempre adquirir um novo valor e novos sentidos. As relações que se podem estabelecer entre si tanto contribuem para a constituição de um todo, como o todo lança sobre as imagens um valor que estas tomadas isoladamente podem eventualmente não conseguir.

2.2.5 - Séries fotográficas

O projecto *Westland*, como se referiu, concretiza-se em variadas séries fotográficas, inacabadas, detendo, cada uma delas, características próprias, uma unidade, uma coerência específica. As séries *N8*, *West One Stories*, *No-Stories*, *West Store*, *West Borderline* e *Midwaste*, apesar da sua autonomia, formam o todo chamado *Westland - Terra de toda a gente e de ninguém*.

*N8*³⁷

A série *N8* lança uma perspectiva sobre uma estrada nacional, a *N8*, que começa em Lisboa e termina em Leiria. O registo fotográfico incide sobre um troço de 10km, que vai de Caldas da Rainha a Alfeizerão. Quando comecei a fotografar este lugar, soube logo que não me interessava registar directamente os modos de vida que o preenchem, i.e., não me interessou fotografar os indivíduos, as suas acções, paixões e situações. O que me interessou foi o registo dos edifícios despidos de pessoas. Apesar de se inscreverem numa paisagem mais ampla, num contexto geográfico, físico e humano, interessou-me apenas a individualidade de cada edifício. Por isso fiz de cada um deles um retrato. Foquei-me na fachada como se me interessasse por um rosto. Um rosto de frente que se volta de frente para a estrada. Porque é quase assim que os vejo quando sigo de automóvel pela estrada. Interessou-me fotografar os edifícios sempre da mesma forma por causa dessa relação que temos com eles quando passamos de carro. A relação visual é quase sempre a mesma. Ou estão do lado esquerdo ou estão do lado direito e de frente para a estrada. Quis trazer essa ideia de frontalidade, monotonia e quase serialidade, ou pelo menos sucessividade, para as minhas imagens. Quis estabelecer uma relação entre as imagens e a experiência dos automobilistas que seguem na estrada, uma relação entre a fotografia e a viagem de automóvel. Pretendi igualmente sugerir uma ideia de centralidade e rigor no enquadramento e privilegiei os edifícios mais significativos quer de um ponto de vista tipológico, quer de um ponto de vista individual: os que parecem sugerir mais informação acerca do tipo de funções que estão ou estiveram a servir, os que parecem sugerir mais informação acerca de si mesmos (quer dizer, os mais peculiares quanto à sua forma, aspecto ou estado) e ainda os que parecem sugerir mais informação acerca do lugar em que estão inscritos. Somente mais tarde decidi variar a forma e o conteúdo das imagens, fotografando outro tipo de equipamentos além do cortejo de edifícios e a partir

³⁷ Fig. 16, p. 45.

de variados tipos de perspectivas e pontos de vista. Interessou-me, por exemplo, as ruas laterais da-
quele troço da N8, paralelas e perpendiculares, as traseiras dos edifícios, zonas vagas, objectos perdi-
dos, pormenores da paisagem. Não me interessou evidenciar deliberadamente um sentido qualquer
com o conjunto das imagens. O meu registo, e o meu olhar, simples e directos, sem efeitos especiais e
sem manipulação, atribuem certamente algum sentido ao lugar, mas um sentido que fica em aberto.



Fig. 16 – Seis exemplares da série N8.

*West One Stories*³⁸

No momento em que realizava a série N8, pensei que poderia tanto afastar-me de uma estrada específica e estender o meu olhar sobre a região, como afastar-me dos edifícios de trabalho, que se encontram habitualmente ao longo das estradas, e focar-me nos simples e vulgares edifícios de habitação. Surgiu então a série *West One Stories*, cujo título se refere à região em que incide e ao facto de captar uma só figura principal no meio de um fundo que a envolve. Esta série é sobre a solidão de algumas periferias, o isolamento algo insólito de alguns edifícios de habitação implantados no contexto de uma paisagem mais ou menos incaracterística, que já não é propriamente urbana e ainda não é bem rural. Captei sempre elementos do mesmo tipo, ou seja, prédios de habitação anónimos, banais, mas ao mesmo tempo prédios que se destacassem por uma especificidade qualquer, pelo seu estado, pela sua forma, que o olhar fotográfico analisa e isola. Portanto, elementos do mesmo tipo quanto à sua função, mas variáveis quanto à sua forma, estado e cor. O que me interessou, portanto, foi edifícios cuja implantação no contexto à sua volta os faz parecer isolados, ermos, insólitos; ou uma qualidade qualquer, como se disse, na forma, no estado, na cor, que os torna singulares. Interessou-me a sua presença e identidade, todavia similar à de todos os edifícios do mesmo tipo. Por isso, *West One Stories* é também sobre a banalidade dos lugares onde se vive, bem como sobre um certo carácter ou atmosfera de inabitabilidade de muitos lugares de habitação. Alguns em construção, outros abandonados, muitos habitados por gente que nunca se vê. Isolamento, inabitabilidade e banalidade são alguns dos traços de uma certa paisagem portuguesa, que se encontra no Oeste, mas que também se pode encontrar em outra região qualquer.

³⁸ Fig. 17, p. 47.

Fig. 17 – Cinco exemplares da série *West One Stories*.



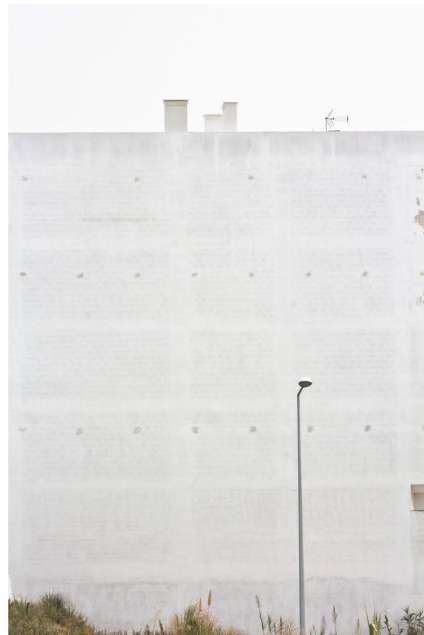
*No-Stories*³⁹

Numa ocasião em que trabalhava na série *West One Stories*, fotografei uma empena, ao contrário do que até ao momento vinha sendo habitual, pois dedicava-me a captar as fachadas dos edifícios. Esse facto, que surgiu por acaso, sugeriu-me a construção de uma nova série dedicada apenas a empenas. *West One Stories* e *No-Stories* são os trabalhos mais tipológicos que concretizei. Por um lado, uma série que reúne um tipo de edifícios, os de habitação, e por outro lado uma série que reúne um tipo de vista desses mesmos edifícios: as suas partes laterais e cegas. As empenas. Uma empena é a parte lateral e cega de um edifício, preparada para receber outro edifício e portanto uma superfície destinada a desaparecer. Esta série é portanto um ramo de *West One Stories* e tem como objecto específico as partes laterais de alguns edifícios, feitas de quase nada ou mesmo nada, apenas de parede lisa – mostrando o modo como são usadas ou não usadas. São superfícies a que normalmente não damos qualquer atenção especial. Tais paredes laterais, vazias, ou preenchidas de restos de outros prédios, ou de cartazes publicitários, ou de marcas do tempo e das intempéries, ou dos apartamentos do interior, constroem muito da nossa paisagem urbanas, sem que disso nos apercebamos, pelo menos de modo imediato, apesar de estarem à vista de todos. A definição de empena – parte lateral e cega de um edifício preparada para receber outro edifício - contém sugestões e permite articular sentidos inesperados, como o de um vazio à espera do seu preenchimento – uma superfície à espera de outra sua igual – uma superfície arrancada a outra – superfícies feridas por arrancamentos - preenchimentos inesperados e temporários – superfícies cegas que não deixam ver nada – superfícies cegas que deixam ver muita coisa, etc. Apesar de não pretender articular qualquer significado, interessou-me a potencialidade significativa destas superfícies. Por isso lhes chamo *No-Stories*. O título vinca mesmo essa ideia de ausência de significado das imagens.

³⁹ Fig. 18, p. 49.



Fig. 18 – Quatro exemplares da série *No-Stories*.



*West Store*⁴⁰

Ao longo do meu périplo pela região Oeste, encontrei um velho edifício abandonado no Bombarral que, pelo seu estado de conservação, pela sua disfunção, pela sua forma e mesmo pela sua cor, decidiu-me a tomá-lo como uma espécie de estudo de caso. Tratava-se do edifício de produção e armazenagem de vinho da extinta Junta Nacional do Vinho (*JNV*), criada pelo *Estado Novo*. Como este edifício da *JNV*, há muitos outros em outros pontos do país, igualmente no mesmo estado de conservação, de abandono e desactivação. Muitos destes estão integrados na malha urbana das respectivas vilas ou cidades, mas o edifício do Bombarral está implantado num espaço que o isola do resto da cidade. Este isolamento atraiu-me do ponto de vista fotográfico, pois permitia-me considerar apenas o edifício fora da confusão urbana. O projecto *West Store* trata-se portanto de uma exploração fotográfica do edifício, no seu interior e no seu exterior, captando os seus espaços, corredores, átrios, alas, andares, varandas, entradas e saídas, equipamentos e objectos, tudo ao abandono.



Fig. 19 – Exemplar da série *West Store*.

⁴⁰ Fig. 19, p. 50.

*West Borderline*⁴¹

Por fim, depois de realizar *West One Stories* e *No-Stories*, tomei a decisão de continuar a fotografar a região Oeste, mas desta vez seguindo uma linha imaginária: a fronteira da região intermunicipal do Oeste⁴². *West Borderline* é uma série fotográfica ainda em curso. Uma linha quebrada, que serpenteia aquela parte do território português - desde Água de Madeiros, a poucos quilómetros de São Pedro Muel, já pertencente a outra região, até a uma praia rochosa de Assenta, a sul de Torres Vedras - assinala um percurso e uma fronteira que delimita o que é Oeste e o que não é. As zonas escolhidas são as que coincidem com as proximidades da fronteira administrativa intermunicipal do Oeste. Os enquadramentos, de um modo geral, lançam-se para dentro da região ou mesmo para a sua linha de fronteira e incidem sobre um elemento particular qualquer. O termo *Borderline*, escolhido para este título, para além de se referir à fronteira administrativa da região Oeste, tem uma certa relação com o chamado Transtorno da Personalidade *Borderline*, marcado por fenómenos mentais de forte instabilidade e crise. Ao nomear a minha série fotográfica com este termo, pretendo trazer uma certa ideia de instabilidade e de crise para aquilo que as imagens mostram, como se a paisagem estivesse, ela mesma, transtornada de alguma maneira⁴³.



Fig. 20 – Dois exemplares da série *West Borderline*.

⁴¹ Fig. 20, p. 51.

⁴² Esta série descreve, portanto, as zonas de fronteira da região administrativa intermunicipal do Oeste, constituída pelos concelhos de Alcobaça, Nazaré, Caldas da Rainha, Óbidos, Peniche, Lourinhã, Bombarral, Cadaval, Torres Vedras, Alenquer, Sobral de Monte Agraço e Arruda dos Vinhos.

⁴³ Veja-se toda a secção “*Westland* e o *lugar* em crise”, onde se explicita melhor esta ideia de uma paisagem em crise.

*Midwaste*⁴⁴

Midwaste reúne um pequeno conjunto inacabado, e em curso, de aspectos da região Oeste, dispersos e situados no seu miolo, no seu interior, encontrados por acaso durante percursos nesta ou naquela direcção. Não coincidem especialmente com uma cidade, uma estrada ou uma fronteira qualquer. São simplesmente aspectos disseminados pelo espaço geográfico-administrativo referido, que se distinguem, pelo carácter dos elementos, estados de coisas e lugares fotografados, dos elementos e lugares de outras séries. Quer dizer, em *Midwaste* os edifícios não são os protagonistas, mas antes certos aspectos e estados de coisas da paisagem. O título *Midwaste* pretende reunir numa palavra a ideia de *Midwest* com a ideia de *waste*, quer dizer, pretende por um lado assinalar o espaço em que os aspectos foram encontrados (o meio do Oeste) e caracterizar a sua natureza (desperdícios, ermos, inutilidades).



Fig. 21 – Quatro exemplares da série *Midwaste*.

⁴⁴ Fig. 21, p. 52.

2.2.6 Edição de foto-livros

A pequena edição de foto-livros, onde se reproduz imagens impressas das fotografias digitais, pareceu-me ser o meio ou o formato mais adequado à concretização das minhas séries fotográficas.

A constituição de uma série de imagens apela a uma ideia de sucessividade e o formato livro, pela sua própria organização mais comum, creio ser o formato mais adequado para se aplicar essa ideia de sucessividade.

A própria autonomia de cada série, que já foi amplamente referida atrás, ganha a sua materialização no livro, no sentido em que um livro, quanto mais não seja pelo seu carácter de objecto físico, possui também a sua própria autonomia.

No formato livro, as imagens fotográficas podem ser colocadas em relação umas com as outras.

As relações entre as fotografias que compõem os livros que concretizei obedecem desde logo à própria organização tradicional do livro (ainda que, evidentemente, o leitor possa livremente transgredir essa organização). Nessa organização, cada fotografia relaciona-se directamente com a seguinte e portanto do início para o fim e da esquerda para a direita (bem como de cima para baixo, no caso especial do livro sobre a o velho edifício da *JNV* do Bombarral).

De uma forma geral, nos foto-livros procuro ordenar as imagens a partir da ideia de semelhança. Quer dizer, na ordem sucessiva que os livros permitem, coloco umas a seguir às outras, ou lado a lado, conforme os casos, as imagens que mostram elementos e estruturas semelhantes entre si, pela função, forma, cor, escala ou aspecto geral. Por exemplo, a série *No-Stories* concretiza-se em livros que colocam lado a lado, ou umas a seguir às outras, empenas brancas, depois acastanhadas, depois cinzentas, etc., etc. Ou seja, dentro de cada série que por si já é um grupo de imagens do mesmo tipo, procuro seleccionar uma espécie de sub-tipos colocados contiguamente na ordem sucessiva do livro. É assim que, para exemplificar melhor, dentro do tipo geral empenas, selecciono e agrupo, sucessivamente, o sub-tipo empenas brancas, castanhas, etc. O mesmo se passa em *West One Stories*, série que agrupa prédios de habitação, onde se diferencia os prédios residenciais habitados dos prédios residenciais não habitados e dentro de cada um destes sub-tipos ainda é possível agrupar prédios pela sua semelhança visual geral.

Dois casos particulares são as séries *N8* e *West Store*.

A primeira foi concretizada em foto-livros que ordenam sucessivamente as imagens de um modo mais ou menos intuitivo, no sentido em que não obedece a nenhum princípio formal ou visual pré-definido, nem obedece, por exemplo, à ordem real em que as edificações aparecem naquela estrada nacional numa certa direcção. Pensei, neste caso, que um modo de organização sucessiva mais

intuitivo poderia criar um conjunto menos monótono, com mais contrastes, pela mistura sucessiva de imagens diferentes entre si.

A série *West Store*, que se baseou apenas num edifício particular, procurou, nos foto-livros criados, criar um espaço múltiplo, interior e exterior, dinâmico, sugestivo de um percurso quase labiríntico, de espaços grandes para espaços pequenos e vice-versa, de átrios, corredores e escadas para alas, salas e patamares, de espaços fechados para espaços abertos, de sítios escuros para sítios iluminados, etc. Com esta organização, pensei que seria melhor agrupar várias imagens por cada página, perfazendo então múltiplas imagens por cada dupla página, cobrindo toda a área do papel. Deste modo, poderia mais facilmente sugerir uma ideia de espaço complexo e múltiplo.

Cada um dos meus livros corresponde a uma série. Na medida em que cada série tem a sua autonomia, pela unidade de uma temática, pela manutenção do mesmo estilo fotográfico e pelo mesmo tipo de objectos fotografados, assim também cada livro tem a sua autonomia. Contudo, reuni num mesmo foto-livro as duas séries *West Borderline* e *Midwaste* porque ambas se relacionam intimamente uma com a outra, quer do ponto de vista meramente geográfico (uma diz respeito às zonas de fronteira da região Oeste e outra diz respeito ao interior dessa mesma região), quer do ponto de vista temático (ambas descrevem aspectos em crise, quer de um modo explícito, quer mais ou menos implícito) e quer do ponto de vista visual (ambas as séries são compostas de fotografias que partilham uma mesma linguagem visual, digamos assim). Daí que este foto-livro se tenha intitulado *From the West Borderline to Midwaste*.

Cada uma das séries fotográficas vale pelo seu todo, pelo seu conjunto, e é no horizonte do conjunto que cada uma das fotografias tem o seu valor e ganha o seu sentido, ainda que seja o jogo de relações entre cada uma das fotografias que contribua para a formação desse mesmo todo. Esta ideia, relativa às séries, que passa naturalmente para os foto-livros, é explicada (e para concluir) por Martin Parr e Gerry Badger em *The photobook: a history*: No foto-livro “(...) a group of photographs is brought together between covers, each image placed so as to resonate with its follows as the pages turned, making the collective meaning more important than the images’ individual meanings. In the photobook, the sum, by definition, is greater than the parts, and the greater the parts, the greater the potential of the sum.”⁴⁵

⁴⁵ Parr, Martin; Badger, Gerry; *The photobook: a history*; Phaidon; London; New York; 2004-2006; p. 7

ALGUNS TEMAS TEÓRICOS

3.1 - Procedimentos topográficos⁴⁶

A topografia é a disciplina mediante a qual se descreve detalhadamente uma área, podendo delimitar ou representar, num mapa, as características físicas dessa mesma área. É por isso uma ferramenta da geografia, descrevendo as características físicas e naturais de um lugar e as formas de ocupação humana no espaço. A fotografia pode ser um instrumento da topografia enquanto disciplina da geografia. Com a fotografia, o geógrafo pode registar e descrever, visualmente, o que observa.

Portanto, a limite, o que está na base do método topográfico é o método empírico das ciências, fundado na observação e registo dos factos e sua posterior descrição, categorização, análise e interpretação.

Neste contexto, a fotografia pode então servir como instrumento de registo e documentação. Pode produzir relatórios visuais.

Os meus procedimentos na exploração fotográfica de um lugar não são, porém, controlados e disciplinados como o serão na investigação científica. Não seguem um protocolo científico. Poderá eventualmente haver parecenças entre o meu método de observação e recolha de informação e os métodos de investigação em ciências, mas não há identidade entre ambos e qualquer semelhança é

⁴⁶ Este capítulo foi elaborado principalmente através das seguintes referências:

Wells, Liz; "Introduction" in *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*; I.B. Tauris; London; New York, 2011 pp. 1 – 16.

Wells, Liz; "Sense of Location: Topography, Journey, memory" in *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*; I.B. Tauris; London; New York, 2011 pp. 261 – 302.

Salvesen, Britt; "Title and Contents: the word *topography*" in *New Topographics. Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel, Jr. / Allen, Jamie M. (et al.), ed. lit.*; Gottingen, Steidl; Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona; George Eastman House International Museum of Photography and Film, Rochester; 2009 pp. 35-42.

coincidência. Posso, porém, estabelecer critérios, regras, auto-orientações que determinam a recolha de imagens. Por exemplo, determinar que vou explorar um determinado lugar geograficamente delimitado no espaço: uma estrada, um bairro, uma linha de costa, uma fronteira, uma região, posso estabelecer uma rota a partir da qual poderei encontrar elementos que me interessem ou posso, dentro de um determinado espaço, estabelecer como critérios de recolha um certo tipo de elementos ou estados de coisas.

Depois, contrariamente ao típico procedimento científico, as minhas fotografias não visam ilustrar alguma hipótese, suportar uma argumentação ou fundar uma tese. As minhas fotografias não são provas ou apoios de uma qualquer tomada de posição perante alguma coisa. Pelo contrário, as imagens fotográficas correspondem, simplesmente, ao meu modo de ver o mundo e de compilar os elementos que encontro no espaço real.

Porém, uma vez que recolhi imagens do mundo, é natural que, agarrados às minhas imagens, venham todos os ruídos do mundo. Toda a espécie de marcas e de presenças culturais, sociais, históricas, políticas e ideológicas pode aparecer colada às minhas fotografias e esse fenómeno é inevitável. Assumindo que tal aconteça, não pretendo todavia manobrar, tematizar e explorar intencionalmente os aspectos sociais, políticos e outros que qualquer espectador pode encontrar nas minhas fotografias.

O meu trabalho é registar de modo descritivo aspectos e elementos do espaço e dos lugares que me interessam, em geral, pela sua função, pela sua forma, pelo seu aspecto e pelo seu estado. Não pelo que possam ou não significar.

O significado possível dos conteúdos não é o meu foco de atenção. Mesmo que um espectador possa ler aspectos que podem ser conotados com determinações políticas, sociais, económicas, urbanísticas, etc., isso não significa que esses aspectos tenham sido deliberadamente explorados e tematizados por mim. Que os mais diversos significados e que os mais diversos aspectos ideológicos possam estar presentes nas minhas fotografias, isso é um efeito colateral de utilizar aspectos do mundo, pois o mundo está povoado de significados. A minha posição, a minha subjectividade, estará presente, em primeiro lugar, nas minhas escolhas e depois na simples descrição daquilo que selecciono. As minhas escolhas denotam as minhas preferências e valores, mas isso não significa que tenha alguma tomada de posição com as minhas fotografias, nem significa que faça juízos de valor sobre aquilo que fotografo.

A minha acção é mínima e muito confinada a um conjunto de procedimentos muito regular. A experiência directa no terreno, o trabalho de campo de recolha de imagens, a percepção atenta, a selecção de pontos de vista, a preparação técnica do equipamento, procedimentos de enquadramento, a espera da melhor luminosidade, etc. Pouco mais. Não há qualquer operação de intervenção, alteração, manipulação, quer no espaço real, quer no plano da imagem. Na verdade, trata-se apenas de registar aspectos da realidade tal como foi encontrada. Aspectos reconfigurados pelas características próprias do meio utilizado, a fotografia e a sua máquina: corte, enquadramento, ponto de vista, constituição de

uma imagem, planificação do espaço plástico, etc., que, neste sentido, alteram a realidade, mas são aspectos que apresentam imagens do real tal como a reconhecemos na nossa perspectiva e percepção comum. Trata-se de um trabalho de registo e captação de elementos, lugares e espaços reconhecidos pelo nosso ponto de vista habitual. Não havendo nenhum processo de desfiguração, reconfiguração ou de abstracção, as minhas fotografias preservam a integralidade, a identidade habitual e o reconhecimento imediato e comum daquilo que se quer mostrar. O próprio enquadramento e ponto de vista orientam-se pelo aspecto geral e integral do referente e na maioria das vezes pela sua frontalidade e centramento na imagem. Deste modo, as fotografias mostram com clareza e sem equívocos aquilo que se pretende mostrar.

3.2 - Estilo documental⁴⁷

3.2.1 - A forma documental e a sua autonomia

O trajecto que realizei no espaço real para registar, sob a forma de imagens fotográficas, aspectos dos lugares que encontro, ancorado num método de trabalho similar ao da topografia, conduziu-me a um modo de fotografar que aparenta funcionar como espelho do mundo. Neste modo de fotografar pretendi estabelecer uma relação limpa, simples e transparente entre as minhas fotografias e os lugares fotografados.

Evidentemente que uma tal transparência e limpidez de relação entre o registo fotográfico e a realidade é problemática, pois o registo fotográfico directo já se encontra, desde a sua origem, determinado pelas próprias condições do dispositivo fotográfico que balizam, de muitos modos, a imagem que é produzida – já para não falar de tudo o que está em jogo, do ponto de vista conceptual, pessoal e emocional, nas decisões e escolhas subjectivas do fotógrafo e das influências que o sobredeterminam. Estas duas determinações de base, a subjectividade do fotógrafo e suas influências e as condições do dispositivo fotográfico, impedem, desde logo, que se forme um registo puro e absolutamente transparente das coisas. Dito isto, é preciso então clarificar o que se quer na verdade dizer quando se diz que se faz fotografia directa, que funcione como registo descritivo do estado de coisas.

Assumindo os constrangimentos físicos e técnicos do *medium* e toda a espécie de determinações subjectivas do fotógrafo, que se articulam por sua vez com toda a espécie de determinações objectivas oriundas da história, da cultura e da sociedade, que interferem na relação supostamente transparente entre a imagem fotográfica e a realidade, e assumindo ainda toda a opacidade que é própria de qualquer imagem, assumindo tudo isso como condição dada e incontornável, penso que será possível,

⁴⁷ Esta secção foi elaborada principalmente através da seguinte referência:

Lugon, Olivier; *Le style documentaire. De August Sander à Walker Evans 1920-1945*; Macula, Paris; 2001, pp. 9 - 293

mesmo assim, delimitar um modo específico de fazer fotografia que se poderia qualificar como literal, descritivo, transparente.

Para o efeito, é preciso recordar aqui a definição de *documento* dada pelo 5º Congresso Internacional de Fotografia, realizado em 1910 em Bruxelas e já exposta numa parte desta dissertação dedicada a Eugène Atget, pois que o documento é aquilo que, por definição, tem de ser literal, descritivo e transparente. A definição é a seguinte: “A document must be used for studies of a varied nature, hence the necessity to include as much detail as possible in the given subject area. (...) Nothing should be scorned. The beauty of the photograph is of secondary importance; all that is required is for the image to be clear, rich in detail (...).”⁴⁸ Nesta definição, o decisivo é o detalhe que o documento deve conter, a importância de todo o documento, quer dizer, de todos os elementos presentes no documento, sem hierarquia à partida, e a sua clareza.

Este uso da fotografia não é específico de nenhum campo em particular, mas pode ser comum a muitos, da ciência à justiça, por exemplo. Trata-se de um uso específico da fotografia: a fotografia como registo directo, descritivo e claro de alguma coisa. Este é o modo como utilizo a fotografia no meu trabalho. Penso que a razão primordial da utilização que faço da fotografia, como registo descritivo, encontra-se numa vontade de tornar o processo de trabalho, e os seus resultados, o mais simples e directos possível, como se pretendesse operar e interferir o mínimo possível e dentro de uma espécie de grau zero da fotografia: a fotografia como registo de factos.

Portanto, a par do método observacional-topográfico, faço uma utilização literal-descritiva da fotografia e ambos os procedimentos parecem adequar-se um ao outro. Observação e descrição, duas etapas de um processo básico, que resultam em fotografias directas, simples, sem efeitos e sem manipulação que altere a estrutura formal e visual da realidade tomada. As correcções de luminosidade, contraste, nitidez e perspectiva executadas sobre a imagem em programas de edição de imagem têm apenas como finalidade ajustar aspectos que aproximem ainda mais a fotografia da cena original. O que o meu trabalho apresenta é um conjunto de fotografias nítidas, enquadradas, em geral com o objecto centrado e em posição frontal. Com esta utilização da fotografia e com este procedimento formal assemelho as minhas fotografias a documentos, dado o seu modo de construção e o seu aspecto informativo, objectivo e impessoal, parecendo mero registo de factos de maneira precisa, económica, clara e simples.

Habitualmente, quando se fala em documento, seja em que contexto for (administrativo, científico, histórico, judicial, etc.), fala-se de alguma coisa registada que serve de prova, testemunho e informação acerca de alguma coisa – fala-se de alguma coisa que atesta e legitima alguma coisa. Por exemplo, o relatório de um protocolo científico que evidencia e atesta a conclusão de um estudo é um

⁴⁸ Nesbit, Molly; “Photography and History - Eugène Atget” in Fizot, Michel; *The new history of photography*, Konemann; Köln; 1998, p. 401.

documento – a fotografia de um corpo apresentada em sede de julgamento é um documento (uma prova). Neste sentido, um documento tem um valor utilitário. É um meio que serve um fim. Preserva-se um documento porque este é assumido, oficialmente, como representativo e substituto da coisa documentada. Recorde-se uma parte da definição de documento saída do referido 5º Congresso Internacional de Fotografia: “A document must be used for studies of varied nature (...)”⁴⁹

No caso do meu trabalho, as minhas fotografias são construídas como documentos, mas não são propriamente documentos.

Pelo seu carácter meramente informativo, pela sua clareza, organização formal e enquadramento, colocando o objecto numa posição central e frontal, parece satisfazer todas as exigências de um registo documental directo, informativo e objectivo e, no entanto, se a sua aparência é essa, a sua natureza não o é. Parece um documento, mas não está a servir para documentar alguma coisa. Não serve de registo ou de prova de alguma coisa a preservar. Poder-se-ia dizer que são registos do meu olhar ou de um percurso realizado no espaço real ou que é uma documentação de um certo lugar, etc., mas, mesmo assim, nem isso, porque o que pretendo com as minhas fotografias não é ilustrar o meu próprio olhar e visão do mundo ou as minhas acções no espaço, nem ilustrar e registar uma certa realidade específica social e geográfica, pois o que está em causa nem sou eu, nem uma realidade social, geográfica, económica, histórica, política, etc. O que está em causa nas minhas fotografias é, independentemente das suas conotações possíveis e fora de qualquer utilidade, o que se mostra nelas: um mundo reconstruído com escolhas efectuadas a partir do material disponível no mundo real. São fotografias com aparência informativa, são susceptíveis de fornecer informações, mas não são informações. Têm aquilo a que Walker Evans chamou de *estilo documental*. Tudo se passa como se o carácter informativo e testemunhal de um documento, com as suas exigências de clareza, exactidão e objectividade, utilizado desde sempre nos mais diversos contextos (administrativo, político, judicial, científico, militar, civil, comercial, etc.), passasse a desvincular-se desses mesmos contextos práticos e utilitários e ganhasse uma forma autónoma. A própria forma documental passou a ser utilizada por si mesma, sem se ter em vista uma função utilitária qualquer. É essa forma, na sua autonomia, que procuro usar para a construção de *Westland*.

3.2.2 - Nem ficção, nem documentário

O meu projecto fotográfico não é um trabalho de pura documentação, no sentido em que pretenda simplesmente inventariar visualmente uma região administrativa e geográfica e seus espaços e lugares. Por outro lado, também não é um trabalho de ficção no sentido em que produza intervenções e alterações, quer na realidade, quer no plano da imagem, de modo a exhibir algo diferente daquilo que

⁴⁹ *Ibidem*.

lá estava para criar um mundo possível. *Westland* não é um mundo possível, nem é um espelho do mundo real. Mas faz parte do mundo real. Não é nem ficção, nem documentação. É uma reconstrução. O que se pretende em *Westland* é criar um conjunto de imagens fotográficas retiradas directamente da realidade, tal como foi encontrada, em lugares dispersos de uma mesma região, de modo a formar uma realidade visual autónoma, que não dependa de ser reconhecida como tendo sido retirada de uma região existente.

Porém, não deixará de manter uma relação com a realidade subjacente, quer pelo próprio título (*Westland*), quer pelo facto de todas as imagens de *Westland* terem sido recolhidas dentro do campo geográfico da região administrativa portuguesa do Oeste. Poderia ter realizado um trabalho de campo em qualquer lugar, recolhendo imagens de qualquer sítio. Mas a razão pela qual confinei *Westland* à região Oeste prendeu-se com a pretensão de que ambas, *Westland* e região Oeste, a fotográfica e a geográfica, se possam contaminar uma à outra por associação livre, abrindo campo para que o espectador possa tecer os seus laços.

Westland não pretende confinar-se portanto a um simples comentário visual a uma região administrativa e geográfica – que possa ser assim interpretado, é uma possibilidade sua entre outras.

O conjunto *Westland* é construído com base em múltiplas imagens recolhidas da realidade tal como foi encontrada. Esta necessidade de construir um conjunto a partir da realidade tal como foi encontrada prende-se por um lado, como se disse, com a rejeição da criação de um mundo de fantasia e por outro lado com a necessidade de basear *Westland* na realidade, como se se pretendesse dizer que *Westland* não é fantasia, mas algo que existe realmente.

Westland é um espaço virtual com base real. Concentra, reúne e articula imagens retiradas da realidade que no espaço real se encontram dispersas, separadas e desarticuladas - ou desconcentra, separa e desarticula elementos que no espaço real se encontram concentrados, juntos e articulados. É por esta razão que *Westland* não é nem ficção (porque não fabrica um mundo possível suspendendo a realidade), nem simples documentário acerca de uma região (porque fabrica o seu próprio conjunto autónomo da realidade que lhe deu origem).

Por simples documentário, neste caso, entenderia um acompanhamento fotográfico da realidade geográfica em causa, cuja reprodução fizesse reconhecer as suas características típicas, naturais e humanas. Não é o caso. O que *Westland* faz é fazer uso de imagens de um espaço geográfico para formar um conjunto de imagens que seja autónomo da realidade pela qual se formou. Até porque o tipo de elementos patente nas imagens de *Westland* é um tipo que tanto pode ser encontrado na chamada região Oeste, como noutra região qualquer. Os aspectos seleccionados fazem parte de um tipo de aspectos comum a muitas regiões. Não é pelo tipo de aspectos mostrado em *Westland* que se pode reconhecer e identificar uma região específica. Por isto mesmo, *Westland* não é um simples documen-

tário acerca de uma região específica. Não se esgota nessa possibilidade. O assunto em *Westland* não é propriamente a região administrativa e geográfica do Oeste, ainda que entre ambos, entre *Westland* e essa região intermunicipal, possam circular laços perceptivos, sensitivos e afectivos e associações de sentido activados por um espectador

3.2.3 - *Lisibilidade*

O meu trabalho tem aquilo a que Olivier Lugon chama de *lisibilidade*, a propósito das suas reflexões acerca da fotografia documental na sua obra já referida. É lisível porque é indicativo e significativo. Faz constatar alguma coisa, ao mesmo tempo que activa as possíveis significações que pode sugerir. De um lado regista e exhibe as coisas tais como as reconhecemos habitualmente, permitindo identificar imediatamente o que vemos, e do outro permite a extrapolação, a interpretação, a decifração. A minha tese é uma visão directa do mundo, mas é também uma forma de o compreender.

As minhas fotografias apanham fragmentos da realidade comum, habitual. Imagens que exibem, de um modo integral, centrado e quase sempre frontal, alguma coisa situada no espaço real e articulada com a nossa vida de todos os dias. O referente é devolvido de modo a exhibir uma estrutura ou um elemento, por exemplo um prédio, tal como habitualmente é visto por qualquer um de nós – um referente que se possa constatar como sendo claramente um elemento reconhecível, portanto, uma imagem que indique imediatamente a identidade habitual daquilo que é mostrado (um prédio, uma escadaria, um automóvel, um poste, uma parede, etc.) e ao mesmo tempo um referente que funcione como significativo, quer dizer, como um ponto a partir do qual se possa fazer interpretações. Tanto o plano da constatação da imagem, que indica claramente uma estrutura reconhecível dentro do nosso contexto sociocultural quotidiano, como o plano significativo da imagem, que pode fazer deflagrar um potencial interpretativo, em aberto, mostram que o meu tipo de fotografia, de carácter *realista*, devolve as coisas tais como as vemos e entrega-as de modo a podermos pensá-las.

3.2.4 **Reconstrução da realidade**

O meu objecto fotográfico privilegiado, neste projecto, pela sua própria natureza, muito dificilmente poderia ser encenado, manipulado ou intervencionado. O espaço real de grande escala e as estruturas nele implantadas, também de grande escala, não se prestam facilmente a alterações. Resistem à intervenção. Tornam difícil qualquer modificação. Havendo alguma espécie de alteração, esta é fabricada apenas pelo movimento do fotógrafo e da sua perspectiva e não pela alteração, deslocação e movimento do objecto. Este permanece imóvel no seu lugar. É o fotógrafo e a máquina fotográfica, obrigados a rodar em torno do objecto, que modificam a sua posição para conseguir obter o ponto de vista procurado. Na verdade, como refere Olivier Lugon, na obra já referida atrás, e a propósito da paisagem, esta oferece uma ampla acumulação de detalhes não-coordenados, não tem uma unidade

clara, nenhuma exactidão, sendo confusão, desordem e imprecisão. A sua natureza, objectiva, exterior e de grande escala, torna impossível a sua arrumação e ordenação directa e literal pelo fotógrafo. No entanto, a construção da imagem fotográfica pode muito bem concentrar o que é disperso, organizar o que está em desordem, precisar o que é confuso. A fotografia pode reordenar e reagrupar, no plano bidimensional da imagem, aquilo que na profundidade volumosa da terceira dimensão nos aparece com outra arrumação, para não dizer disperso.

Em *Westland*, o foco principal está sempre em algum elemento, ou conjunto de elementos, situado num contexto. Porém, tanto é importante o elemento principal, como o espaço em que está implantado. Ao procurar isolar esse elemento no espaço, evitando registos confusos, sendo esse o meu procedimento habitual, quase como que procurando um palco mínimo, simples, para o objecto que pretendo registar, havendo neste sentido uma espécie de proto-encenação, o que as minhas fotografias fazem é apresentar no plano da imagem, de um modo simples, aquilo que no espaço real não salta à primeira vista ou que à primeira vista nos parece complexo ou mesmo confuso. O isolamento de um elemento, a sua integralidade, frontalidade e centramento na imagem são formas de arrumação das coisas. Sem propriamente descontextualizar os objectos – o corte fotográfico não é suficiente para tal, na maioria dos casos, porque percebe-se sempre que os objectos estão situados no seu lugar de origem – a análise clínica fotográfica arruma de uma certa maneira, no plano, aquilo que no espaço nos aparece, eventualmente, de outras maneiras possíveis.

CONCLUSÃO

A minha tese corresponde a uma prática artística baseada no *medium* fotográfico seguindo um procedimento observacional que lança o seu olhar sobre o espaço real, o lugar e o território. Desenvolve-se cruzando um estilo documental com uma lógica de articulação de imagens, assente em categorias, tipos, que se concretizam em séries. Através de uma estratégia serial e tipológica, compila, estrutura e reconstrói aspectos da realidade. Uma compilação que forma um todo coerente, que se pretende autónomo da realidade que lhe deu origem.

A observação e a descrição fotográfica incidiram, portanto, sobre elementos e estruturas do edificado que compõe a paisagem contemporânea das zonas de confluência entre as áreas urbanas e as áreas rurais, zonas em que não se distingue onde acabam umas e começam as outras. Na minha tese, analiso a função, a forma, o aspecto, a cor e o estado de conservação daqueles elementos e estruturas (prédios de habitação, armazéns, espaços comerciais, equipamentos públicos, etc., etc.), mas sobretudo procuro destacar aquilo que entendo ser o seu carácter problemático, as suas falhas, as suas disfunções, em síntese, o seu estado de crise. Quase como se estivesse a fazer o diagnóstico das enfermidades do espaço e dos lugares.

Deste modo, o que pretendo que o meu corpo fotográfico ponha a descoberto, mediante uma estrutura serial e tipológica, é um conjunto de aspectos do espaço e dos lugares quotidianos, mas a que habitualmente, presumo eu, não se costuma dar importância – aspectos da realidade que estão à vista, mas para os quais não se tem o hábito de olhar como coisas dignas de serem olhadas, como uma empena ou um prédio ao abandono. Portanto, aspectos que estão à vista, mas que de certo modo são invisíveis.

O meu ponto de partida foi o procedimento observacional e documental, que pretende sublinhar a origem real das imagens registadas, acentuada pela sua clareza, nitidez e exactidão, e potenciada pelo uso da cor, fazendo assim, de cada fotografia, um documento, uma evidência de um aspecto do real, pretendendo mostrar que *Westland* tem lugar no espaço real e que existe. Por fim, o meu pon-

to de chegada, o corpo fotográfico *Westland – Terra de toda a gente e de ninguém*, materializado num conjunto de fotografias estruturado segundo uma ordem serial e categorial, pretende mostrar aspectos do real, banal e quotidiano, num todo coerente, do ponto de vista temático, visual e formal.

BIBLIOGRAFIA

Augé, Marc; *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*; 90 Graus Editora; 2005

Baltz, Lewis, *Works/Lewis Baltz*, 1º Vol. – *The Prototype Works*; Steidl; Göttingen; 2010

Chévrier, Jean-François; *Des territoires*; L'Arachnéen; Paris 2011

Evans, Walker; Thompson, Jerry L.; *Walker Evans at work. 747 Photographs together with Documents Selected from Letters, Memoranda, Interviews, Notes / With an Essay by Jerry L. Thompson*; Thames & Hudson; London 1984

Foucault, Michel (1967); *De Outros Espaços*, Moura, Pedro (Trad.) in http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html [acesso em 12 Junho 2014]

Gronert, Stefan; *L'École de photographie de Düsseldorf. Photographies 1961-2008*; Schirmer, Lothar (Dir.); Col. Beaux Arts; Hazan 2009

Klein, William; *Provas de Contacto*; nº 3 – “A fotografia conceptual / Bernd & Hilla Becher”; [DVD]; Krief, Jean Pierre (Realização); França, Arte, CNC 2001-2004

Krauss, Rosalind; *O fotográfico*; Davée, Anne Marie (Trad.); Editorial Gustavo Gili; Barcelona, 2013

Lange, Susanne; *Bernd and Hilla Becher. Life and Work*; MIT Press; Cambridge; Massachusetts; London, cop. 2007

Lange, Susanne; “History of style - Industrial buildings. The photographs of Bernd and Hilla Becher” in Becher, Bernd & Hilla; *Basic forms of industrial buildings*, Thames & Hudson; London 2005

Lugon, Olivier; *Le style documentaire. De August Sander à Walker Evans 1920-1945*; Macula; Paris; 2001

Nesbit, Molly; "Photography and History - Eugène Atget" in Fizot, Michel; *The new history of photography*; Könemann; Köln; 1998

New Topographics. Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel, Jr. / Allen, Jamie M. (et al.), ed. lit.; Gottingen, Steidl; Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona; George Eastman House International Museum of Photography and Film, Rochester; 2009

Parr, Martin; Badger, Gerry; *The photobook: a history*; Phaidon; London; New York; 2004-2006

Ruff, Thomas; *Thomas Ruff: Fotografias 1979-Hoje. 24 de Janeiro a 20 de Abril de 2003*; Ramos, Maria (Coord.); Fundação de Serralves; Museu de Arte Contemporânea; Porto 2003.

The Genius of Photography: 1918-1945: Documents for Artists (A Arte definitiva); (2º episódio); Lee, Deborah (Realização); [DVD]; London; BBC 2007

Wells, Liz; *Land Matters. Landscape photography, Culture and Identity*; IB Tauris; London; New York 2011

ANEXOS

Anexo 1: Tradução das citações

Nota 1, p. 16

«Um documento tem de ser usado para estudos de uma natureza variada, daí a necessidade de incluir tanto detalhe quanto possível na área do material dado. (...) Nada deve ser desprezado. A beleza da fotografia é de importância secundária; tudo o que é requerido é que a imagem seja clara, rica em detalhe (...)»

in Nesbit, Molly; “Photography and History – Eugène Atget” *in* Frizot, Michel (1998); *The new history of photography*; Könemann; Köln; pp. 401.

Nota 6, p. 22

«Quando dizes “documentário”, tens de ter um ouvido sofisticado para receber tal palavra. Deveria ser estilo documental porque documental é a fotografia policial de uma cena ou assassinio... Isso é um verdadeiro documento. Sabes, a arte é verdadeiramente inútil, um documento é útil. Por conseguinte, a arte nunca é um documento, mas pode-lhe adoptar o estilo. Eu faço isso. Chamo-me um fotógrafo documental. Mas isso pressupõe um completo conhecimento subtil dessa distinção»

in Evans, Walker; Thompson, Jerry L.; *Walker Evans at work. 747 Photographs together with Documents Selected from Letters, Memoranda, Interviews, Notes / With an Essay by Jerry L. Thompson*; Thames & Hudson; London 1984, p. 216

Nota 8, p. 22

«Penso que incorporei o método de Flaubert quase inconscientemente, mas, de qualquer modo, usei-o em dois sentidos; no seu realismo, ou naturalismo, e na sua objectividade de tratamento. O não-aparecimento do autor. A não-subjectividade. Que é literalmente aplicável ao modo pelo qual quero trabalhar e usar uma câmara.»

in Evans, Walker; Thompson, Jerry L.; *Walker Evans at work. 747 Photographs together with Documents Selected from Letters, Memoranda, Interviews, Notes / With an Essay by Jerry L. Thompson*; Thames & Hudson, London 1984, p. 70

Nota 11, p. 24

«Primeiro definimos formas básicas, mas depois, com o tempo, percebemos que essas formas apareciam em diferentes variedades e algumas espécies. Então decidimos colocar uma foto ao lado da outra para criar tipologias, como nós lhe chamámos. E na variedade das formas propriamente dita, classificando as fotografias colocadas num grupo, evidenciámos as diferenças entre cada objecto em grupos de nove, doze e quinze, que resultaram numa espécie de harmonia. Em cada tipologia, cada objecto corresponde a outro (...)»

in Klein, William; *Provas de Contacto; nº 3 – “A fotografia conceptual / Bernd & Hilla Becher”*; [DVD]; Krief, Jean Pierre (Realização); França, Arte, CNC 2001-2004

Nota 12, p. 25

«(...) descrição e classificação científica de um domínio de objectos por grupo de acordo com um complexo uniforme de características.»

in Lange, Susanne; *Bernd and Hilla Becher. Life and Work*; MIT Press; Cambridge; Massachusetts; London, cop. 2007, p. 51

Nota 14, p. 26

«A frase “esculturas anónimas” usada para descrever a arte dos Becher remonta ao ano de 1969, quando apareceu como um título na segunda edição da publicação de arte de Düsseldorf *Kunst-Zeitung*.»

in Lange, Susanne, “History of style - Industrial buildings. The photographs of Bernd and Hilla Becher” *in* Becher, Bernd & Hilla; *Basic forms of industrial buildings*, Thames & Hudson, London, 2005, p. 15

Nota 18, p. 29

«Há qualquer coisa de paradoxal no modo como as fotografias documentais interagem com as nossas noções de realidade. Para funcionar, enfim, como documentos têm primeiro de nos persuadir que descrevem o seu objecto de modo preciso e objectivo; de facto, a sua tarefa primeira é convencer a sua audiência de que são verdadeiramente documentos sobre os quais o fotógrafo investiu totalmente os seus poderes de observação e descrição e colocando de parte as suas fantasias e preconceitos. O documento fotográfico ideal seria aquele que parecesse sem autor ou arte. Ainda que, claro, sejam fotografias, apesar da sua verossimilitude, são abstrações; a sua informação é selectiva e incompleta.»

in Salvesen, Britt; “New Topographics” *in* *New Topographics. Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel, Jr. / Allen, Jamie M. (et al.), ed. lit.;* Gottingen, Steidl; Tucson: Center for Creative Photography, University of Arizona; George Eastman House International Museum of Photography and Film, Rochester; 2009 p. 250

Nota 20, p. 31

«(...) apresentam-nos edifícios, vias de circulação de uma vida urbana cuja realidade, em si mesma, não é mostrada.»

in Gronert, Stefan; *L'École de photographie de Düsseldorf. Photographies 1961-2008*; Lothar Schirmer (Dir.); Col. Beaux Arts; Hazan 2009 p. 36

Nota 21, p 31

«(...) não são disso menos falantes no plano visual.»

in Gronert, Stefan; *L'École de photographie de Düsseldorf. Photographies 1961-2008*; Lothar Schirmer (Dir.); Col. Beaux Arts; Hazan 2009 p. 36

Nota 27, p. 36

«"vivendo o ordinário, enquanto sente o extraordinário"»

in WELLS, Liz (2011), *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*, I.B. Tauris. London New York. p. 262.

Nota 35, p. 42

«(...) um vazio "residual" (...). Conjugando anormalidade e anomia, o terreno vago é o anti-espço público. É uma manifestação entre outras de uma crise da cidade industrial, que é também uma crise da cidade burguesa. (...) Tornou-se mesmo uma figura tipo dos disfuncionamentos da normalização e do controlo que se exerce sobre o espaço urbano.»

in Chévrier, Jean-François; *Des Territoires; Arachnéen*, Paris; 2011, pp. 17 e 20

Nota 36, p. 43

«Não é a realidade que ela procura reconstruir a partir da soma dos seus fragmentos, mas, a partir dos elementos específicos que são as imagens, edifícios estéticos e conceptuais inéditos, conjuntos artificiais autónomos.»

in Lugon, Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945, "Le Champ de l'Image"*, Macula, Paris; p. 250

Nota 45, p. 54

«(...) um grupo de fotografias é reunido entre capas, cada imagem colocada de tal modo que ressoa nas seguintes logo que as páginas são viradas, tornando o significado colectivo mais importante do que o significado individual das imagens. No foto-livro, o todo, por definição, é maior do que as partes, e quanto maiores as partes, maior o potencial do todo.»

in Parr, Martin; Badger, Gerry; *The photobook: a history*; Phaidon; London; New York; 2004-2006; p. 7

Nota 48, p. 58

«Um documento tem de ser usado para estudos de uma natureza variada, daí a necessidade de incluir tanto detalhe quanto possível na área do material dado. (...) Nada deve ser desprezado. A beleza da fotografia é de importância secundária; tudo o que é requerido é que a imagem seja clara, rica em detalhe (...)»

in Nesbit, Molly; "Photography and History – Eugène Atget" in Frizot, Michel (1998); *The new history of photography*; Könemann; Köln; pp. 401.

Nota 49, p. 59

«Um documento tem de ser usado para estudos de uma natureza variada (...)»

in Nesbit, Molly; "Photography and History – Eugène Atget" in Frizot, Michel (1998); *The new history of photography*; Könemann; Köln; pp. 401.

Anexo 2: Portefólio – Paulo Marques

(DVD)