

Narcisos, o desejo da imagem e o clubbing

Heterotopia da imagem fotográfica
no contexto do Clubbing.

Como é que a representação narcisista se manifesta através do desejo fotográfico no contexto da cultura clubbing face a um ensaio fotográfico de um evento na noite do porto?

Alexandra Correia Silva Ramos

Orientador: Professor Doutora Susana Lourenço Marques

Co-orientador: Professor Doutor José Manuel da Silva Fernandes de Carvalho Carneiro

Setembro de 2017

U.PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Agradecimentos

À professora e Orientadora Susana Lourenço Marques ao co-orientador José Carneiro pela paciência e compreensão;

À Elisabete Gouveia, mãe e confidente;

À Ana Pinheiro pela sua paciência, detalhe transcendente nas situações mais adversas e pelo o seu amor;

À Filipa Seixas pelo seu encorajamento e ânimo constante;

Ao Nikita Rusnak pela eterna paciência e suporte emocional;

À Tania Felizardo pela sua companhia, suporte informativo e emocional e companheira das Groove Ball;

À Carolina Grilo, Clara Silva, à Benedita Santos, à Sónia Rodrigues, à Inês de Oliveira , ao João Viana e a todos os outros que participaram deste projecto cujos os nomes nunca soube ou até soube eventualmente se perderam no tempo e no espaço;

Aos Maus Hábitos e ao Luís Salgado;

Resumo

Este projeto procura analisar as relações entre a imagem narcisista e os mundos heterotópicos criados pela cena do Clubbing . Ao longo dos capítulos seguintes, define-se primeiro uma busca dos antecedentes históricos e mitológicos da imagem para melhor compreender as suas raízes narcisistas, bem como a postura da sociedade face à fotografia como um agente de mudanças na consciência e na perspectivas humana. Entende-se Fotografia como um meio criador de mundos heterotópicos . A fotografia é assimilada como uma expressão individualista do fotógrafo que procura a sua própria realidade. À medida que analisamos os mundos heterotópicos, o contexto da cena de clubbing é introduzido como uma atividade heterotópica moderna praticada principalmente pela cultura jovem e subculturas para se entregarem não só na busca da individualidade, bem como pela busca de um sentimento mútuo de Belonguing. Estes mundos (imagem, narcisismo e Clubbing) são combinados e explorados através da fotografia, dando origem a este projeto como uma reflexão conceptual sobre os tópicos mencionados acima e como um projeto prático com uma publicação fotográfica sobre as relações humanas e a linguagem simbólica desenvolvida dentro de um espaço localizado na cidade do Porto.

Abstract

This project seeks to analyze the relationships between the narcissistic image and the heterotopic worlds created by the Clubbing scene. Throughout the following chapters, a search of the historical and mythological antecedents of the image is first defined in order to better understand its narcissistic roots, as well as the posture of society towards photography as an agent of changes in human consciousness and perspectives. It is understood Photography as a half-creator of heterotopic worlds. Photography is assimilated as an individualistic expression of the photographer seeking his own reality. As we analyze the heterotopic worlds, the context of the clubbing scene is introduced as a modern heterotopic activity practiced primarily by young culture and subcultures to indulge in not only the pursuit of individuality as well as the pursuit of a mutual Belonging feeling. These worlds (image, narcissism and Clubbing) are combined and explored through photography, giving rise to this project as a conceptual reflection on the topics mentioned above and as a practical project with a photographic publication on human relations and the symbolic language developed within of a space located in the city of Porto.

Índice

Capítulo I

- Introdução 7
- Contexto Imagético Simbólico 9
- 1.1** O mito do Narciso: significação do conhecimento e do reflexo 12
- 1.2** A imagem fotográfica e a sociedade: O impacto social e individual 15
- 1.3** O contexto Heterotópico: Clubbing como heterotopia da cultura jovem 20

Capítulo II

- Contexto Histórico autoral e formas de retratar 27
- 2.1** Larry Clark 28
- 2.2** Nan Goldin 37
- 2.3** David Armstrong 47
- 2.3** Wolfgang Tillmans 55

Capítulo III

- Introdução ao projecto prático Aphrodite by the River:
Contextualização temporal e pessoal 66
- 3.1** O aspecto participante 68
- 3.2** O aspecto analógico 69
- 3.3** O aspecto estratégico 72
- 3.4** Aphrodite by the River — concepção 72

Conclusão 83

Bibliografia 84

Webgrafia 84

Videografia 85

Índice de figuras 86

CAPÍTULO I

Introdução

A presente reflexão será dividida em três partes distintas. Na primeira parte pretende-se compreender melhor as raízes da imagem e a sua evolução social e individual assim como o seu contexto heterotópico. Este capítulo define os três conceitos básicos necessários à construção da génese deste projecto na sua qualidade reflexiva e prática. Os três sub-capítulos seguintes encontram-se portanto sustentados pelas obras literárias de autores que pensaram a imagem nos conceitos acima descritos.

No seu contexto mitológico, aborda-se o mito de Narciso e Eco em profundidade. Através desta análise, será possível aprofundar as raízes psicológicas do narcisismo e da significância do reflexo e do espelho como catalisadores directos do conhecimento próprio pessoal. Através do mito de Narciso será possível explorar a importância do corpo e da *mimesis* no contexto da representação.

Segue-se o contexto histórico em que, após a explicação da dimensão da imagem narcísica, se reflete sobre o percurso histórico da fotografia. Esta secção é avaliada á luz de autores como Gisèle Freund, Marianne Hirsh, Margarida Medeiros e Rosalind Krauss. Neste sub-capítulo analisamos o impacto imagético que a fotografia provocou na sociedade: além da democratização da imagem, a fotografia infiltrou-se no seio das famílias e no quotidiano das mesmas. É também explorada a luta pelo reconhecimento da mesma como uma obra artística á medida que a mesma estimulava portanto, o aparecimento de novos olhares fotográficos dispostos a trabalhar na descrição de novas realidades, quer fossem essas biográficas ou documentais . O surgimento da imagem fotográfica traz consigo imensas considerações acerca da redefinição do conceito de memória e da percepção colectiva face aos eventos do mundo; a fotografia trouxe, acima de tudo uma maior proximidade ao mundo e a um melhor discernimento acerca de realidades convergentes e divergente em relação ao cidadão comum.

No sub-capítulo 1.3, é abordado o tema Clubbing como uma heterotopia moderna que desenvolve uma linguagem individual perante o espaço do Club e os impactos psicológicos que a mesma exercesse sobre as massas que frequentam os mesmo. Através das perspectivas concedidas pelas obras de Michel Foucault, Ben Malbon, Cláudia Rodrigues e Simon During afirmar a importância do Clubbing na formação social e individual da cultura jovem de hoje. A cultura jovem e a subcultura são também interpeladas como os principais consumidores desta actividade nocturna que estimula estas mesmas comunidades a explorar a sua identidade individual e colectiva. Através deste sub-capítulo, é explorado o conceito de Togetherness

No segundo grande capítulo desta reflexão, abordamos fotógrafos e as suas obras que se enquadram no contexto estético e conceptual do projecto. Nos seus sub-capítulos são desenvolvidas e analisadas as linguagens fotográficas e modos de retratar de quatro autores em específico; Larry Clark, Nan Goldin, David Armstrong e Wolfgang Tillmans

A definição destes autores é essencial para o desenvolvimento fotográfico contextual do projecto. O último capítulo é dedicado inteiramente ao processo de desenvolvimento da vertente prática deste projecto. A vertente prática caracteriza-se através de um conjunto de fotografia as quais irão ser simbolicamente organizadas e explicadas. Através dos sub-capítulos remetentes às vertentes técnicas e conceptuais do projecto, assistimos á reunião de todos os conceitos falados anteriormente para a concepção do livro fotográfico produzido.

Contexto imagético Simbólico

For Death must be somewhere in a society; if it is no longer (or less intensely) in religion, it must be elsewhere; perhaps in this image which produces Death while trying to preserve life. Contemporary with the withdrawal of rites, Photography may correspond to the intrusion, in our modern society, of an asymbolic Death, outside of religion, outside of ritual, a kind of abrupt dive into literal Death.

Roland Barthes, Camera Lucida: Reflections on Photography

Neste capítulo, concentramo-nos na relevância da imagem e o seu intrínseco laço à narrativa social e individual humana. O retrato como ponto de partida da representação do eu e do outro, da assimilação e evolução de uma determinada percepção em relação à própria existência em termos filosóficos e da magnitude social face à sua necessidade de se registar. A representação surge num contexto ambivalente do reconhecimento do ser finito e do desejo de o manter infinito, isto é, da consciência da morte e do desvanecimento físico permanente como marca humana que nos identifica — uma fissura inevitável que caracteriza a nossa existência; através da representação procura-se contrariar a fissura e a cristalização. Um gesto de protesto contra o desvanecimento do tempo e a corrosão da memória. Deste protesto, despontam diversas perguntas que se concentram na exploração do sentido cíclico da vida, nos contrastes do nascimento e da morte, acerca da ordem e forma como devemos traçar o percurso da vida. Em vez de esta necessidade de questionar e de representar nascem e conduzem-se ligadas através do tempo e da sociedade, caracterizando os mesmos através de vários signos e narrativas particulares. Justificando a vontade em compreender a existência através dos mitos, da magia, de imagens consideradas sagradas, das várias formas de cultos. Todos eles aspiram à representação e à compreensão do estado cíclico, simbólico e misterioso da vida através de uma diferente descrição imagética e ideológica, uma forte mensagem acerca da sua presença no mundo e da sua capacidade de criar perguntas em relação ao mistério da existência. A capacidade de representar é interpretada como uma capacidade criadora e instigadora de novas percepções transcendentais à nossa condição humana natural. O confronto da morte e do propósito da criação humana (e divina), tornam-se portanto, elementos catalisadores no desejo da representação e petrificação de nós mesmos, do Outro e da memória individual e colectiva.

Representar é sempre revolucionar. É sempre uma forma de protesto contra o desvanecimento do Ser no tempo.

Margarida Medeiros, A Fotografia e o Narcisismo

O retrato do outro, revela-se fundamental na maneira como vivemos e pensamos a representação, o confronto com o outro que vive, morre e desaparece diante do Eu provoca no mesmo questões relacionadas com a seu próprio percurso. Margarida Medeiros, na sua obra *Fotografia e Narcisismo*, para justificar o elo antropológico que a imagem do outro e de nós mesmos segura a nossa abordagem do mundo, refere-se à noção de *Mimesis*, do seu carácter complexo que assenta na imitação e na representação que provoca uma série de reflexões acerca dos limites de ambos os conceitos. A subjectividade assenta no facto de que a imitação e a representação não simbolizam estritamente aquilo que a linguagem dá por adquirido. A imitação imagética nunca se limita à sua qualidade de imitação constante, tendo em conta factores como a idealização ou o excesso; a sua natureza recai sobretudo na vontade de demonstrar um exemplo ao mesmo tempo que se prende na referenciação do real. Assim como a representação se prende a uma origem real, também ela se torna refém da imitação. A imitação não se limita pois, ao seu acto de imitar como também se constitui dos actos de compor e transformar. Ao longo da história de arte, depara-se precisamente com esta questão da imitação da representação e dos seus paralelismos. Desde que foi possível representar, ou

expressar encontramos sempre esta questão. A pintura de retrato depara-se, ao desenrolar dos séculos, como principal objecto de estudo para exploração dos conceitos imitar e representar. Esta questão ganha mais um novo objecto de estudo quando a Fotografia surge, depois de anos de experimentação, o francês Louis Daguerre apresenta o *Daguerreótipo*, que é posteriormente comercializado ao grande público despontando, para além da questão acerca da necessidade de representação através da imitação, perguntas relacionadas com o valor artístico da fotografia, dado o seu uso inicial frequente comercial que procurava apenas resultados económicos favoráveis face aos concorrentes, ao mesmo tempo que procurava acumular grandes números de clientes satisfeitos, prejudicando assim, a natureza da obra de arte fotográfica e a sua reputação. A querela entre a pintura e a fotografia, como meios de representação e imitação, acende-se e muda radicalmente as artes plásticas, criando uma nova percepção da realidade artística e humana que se implementa e alastra rapidamente entre os séculos XIX e XX.

Sobre este assunto, será desenvolvido posteriormente e mais profundamente o seu impacto e desenvolvimento na relação existente entre o fotógrafo e a câmara fotográfica, entre a implementação mais acessível da fotografia no quotidiano e o desenvolvimento da *cultura do individualismo* (Medeiros,2000; p.14).

No capítulo seguinte interessa-nos, ainda, compreender as raízes míticas da imagem, do espelho e da identidade individual e colectiva que nos leva a questionar todas estas perguntas, e a nossa necessidade e fascínio da imagem do Eu e do Outro. Podemos claramente assumir que a criatividade fundamenta todas as formas de expressão da humanidade que recai na vontade de responder assim como fazer perguntas. Fomos adquirindo cada vez mais ferramentas, formas e liberdades para o fazer e posteriormente transformar, e a imagem tornou-se um dos principais meios, até se tornar totalmente dominante nos dias de hoje. Para melhor analisarmos uma sociedade de massas cada vez mais artisticamente individualista e obcecada com a imagem, iremos tentar compreender o fascínio artístico e psicológico da mesma através da mitologia.

O Mito do Narciso:

Significação do Conhecimento e do Reflexo

Agora sei — exclamou — o que tenho feito sofrer; pois estou loucamente apaixonado por mim mesmo — e, no entanto como é que hei-de chegar ao encanto que vejo espelhado nas águas? Entretanto não sou capaz de o abandonar e só a morte me poderá libertar.

Edith Hamilton, A Mitologia

A mitologia apresenta, no seu cerne, epopeias humanas, e paradigmas que caracterizam o pensamento e as estruturas sociais de um passado distante que se continua a encaixar parcialmente nos comportamentos de hoje. No conjunto de textos e prosas\poemas que constituem a Mitologia, existe, um valor simbólico profundo nas descrições do corpo que seja o cabelo, o rosto ou pequenos pormenores físicos, os quais se podem classificar como metáforas que remetem para uma positiva ou negativa perspectiva das mesmas. É destacável uma abordagem à relação do ser humano para consigo mesmo, os outros e sobretudo a relação que tem com o corpo em geral. O corpo toma um papel central nas peripécias sofridas pelas personagens, sendo que toda a história se resolve em torno da representação do corpo e da significação particular mediante o panorama emocional, contextual e temporal do mesmo. A partir do momento em que vemos o corpo como elemento simbólico e central de mediação para com o mundo exterior, ou seja os Outros, a relação entre o eu e o outro torna-se a verdadeira protagonista de mitologia.

No livro *A Mitologia* de Edith Hamilton, a autora salienta o facto de que estes mitos não são, na sua natureza originais, mas sim uma reprodução de ensinamentos e sabedoria antecedentes a estes mitos aliás, podemos confirmar que a própria redacção destes mitos na sua antiguidade, se tratam eles próprios de uma nova perspectiva, uma nova representação de uma porção de conhecimentos previamente adquiridos e posteriormente modificados por esta nova representação de determinados eventos e personagens (Riane Eisler, 1987; p.30), remetendo novamente para esta ideia de *Mimesis* contínua no tempo.

Edith Hamilton começa por definir na sua obra *Deuses, A Criação, e os Heróis Primitivos*, uma metáfora para os comportamentos mais intrínsecos e uma psicologia-base para melhor entendermos o conteúdo ou as razões que fazem eclodir as suas peripécias ao longo do livro.

O mito do Narciso e de Eco relaciona-se directamente com a própria imagem e a imagem do outro assim como a imagem do duplo. Filho de Juno, Narciso é assombrado pela profecia que um certo oráculo revela à sua mãe. Profecia essa que ditava que Narciso apenas viveria muito tempo se nunca se conhecesse. Enquanto jovem, Narciso era a desilusão de todas as ninfas, recusava constantemente as suas companhias e destroçava corações, incapaz de corresponder ou agradar às mesmas. Não se deixando, conhecer pelas ninfas sequer, Narciso cria um muro afectivo em seu redor.

A vida de Narciso toma um novo rumo quando Eco tenta interagir e conquistá-lo. A história de Eco é directamente assimétrica à de Narciso, disposta a dar-se a conhecer e dialogante, conheceu a sua limitação pessoal recebendo um castigo injusto de Era, que desconfiava do envolvimento da Ninfa com Zeus. Condenada para sempre a repetir as palavras da pessoa com quem tentasse interagir verbalmente com ela, Eco fica assim limitada à repetição do discurso dos outros, paradoxalmente tendo sempre ela a última palavra na conversação, apesar de repetida. Certo dia, Eco avista Narciso, o mesmo inicia uma conversação e depressa se demonstra hostil em relação à tentativa de envolvimento físico por parte de Eco. Destroçada, Eco apenas pode repetir o discurso descortês de Narciso e retira-se para o centro da floresta, envergonhada e desconformada.

Porém, uma das ninfas ou raparigas rejeitas por Narciso, eventualmente, faz um voto ouvido pela deusa Némesis e Narciso vê-se condenado, já que recusa o amor das pretendentes, a apaixonar-se exclusivamente por ele próprio e a sofrer o mesmo destino de desgosto e não correspondência amorosa. Certo dia, Narciso desloca-se a um lago para beber água e vê o seu reflexo nas águas apaixonando-se imediatamente por si. Nesse momento, Narciso compreende a dor alheia que até então lhe passou despercebida, o desejo não alcançável de se poder ter e ao mesmo tempo incapaz de se abandonar. À medida que se inclinava cada vez mais para a superfície do lago, mais perto estaria do seu amor, como também da morte. Quando a morte chegou, Narciso transformou-se numa flor, também ela reclinada sobre o seu próprio reflexo.

A partir desta História compreendemos, em primeiro lugar a preocupação do oráculo. Ele não se referia ao conhecimento interior reflexivo ou à auto-crítica, referia-se ao conhecimento do corpo à sua imagem é a forte possibilidade de vaidade sem limite, e ,ao amor excessivo em relação ao próprio, que despontaram consequências dramáticas.

Narciso vê-se, literalmente, condenado à solidão amorosa, enquanto que Eco se vê condenada ao mesmo destino através da repetição que lhe foi imposta por outrem. Narciso vê apenas o seu reflexo como único merecedor do seu investimento libidinal, o qual o prende e o ilude, pois na realidade nunca o poderá possuir no mundo. Narciso pode apenas, no entanto, experienciar e colocar-se no lugar do Outro e deixar-se afogar por esses sentimentos uma vez alheios, porque se trata, paradoxalmente, do reflexo de si próprio. Inconsciente do seu próprio reflexo, falha em compreender as fronteiras entre si e os outros e o carácter mimético. O seu veículo de conhecimento (Medeiros, 2000; p.38) tornou-se falacioso a partir do momento em que o carácter mimético da sua imagem é mal interpretado e leva à destruição da identidade do próprio Narciso. Podemos, assumir, portanto, que a percepção de si mesmo se encontra fragmentada derivada da existência de um *narcisismo secundário* que repele e foge de objectos exteriores, retraindo a sua libido e refugiando-se na idealização e satisfação íntima de si próprio (Medeiros, 2000; p. 81-82).

Não podemos deixar de aludir à importância do reflexo, ou seja do espelho. A ambivalência da simbologia do espelho está espalhada por toda a história, sendo que pode representar o alcance do conhecimento como também da destruição do mesmo. Para além de Narciso, também Medusa perece quando se olha a um espelho-escudo usado por Perceu, e após olhar o seu reflexo, é petrificada. A direção que o seu olhar tomou, tal como Narciso, baseou-se no mundo dos sentidos , que condenou ambos à prisão da cópia, e não à liberação da mesma através do conhecimento interior adequado,

Os seus corpos, os seus rostos e a relação consigo mesmos, tomaram um papel protagonista na génese de ambas as histórias. Em particular o rosto, surge como um elemento de mediação entre o interior e o exterior humano, o aspecto físico propõe interrogações directamente relacionadas com a identidade e com as suas fronteiras,. O conceito de reflexo e de identidade toma também ele um lugar de importância na análise da fotografia e uma discussão que se desenvolve desde o primeiro modelo do Daguerreótipo. A questão da mimética e da representação remetem directamente para a questão da identidade do fotógrafo e do fotografado, e o reflexo que cada um criou outro e de si.

A imagem fotográfica e a sociedade:

O impacto social e individual

(...) O efeito artístico assim obtido conduziu Lamartine a uma verdadeira conversão:

“A fotografia, contra a qual eu lanceiam anátema, inspirado pelo charlatanismo que a desonra multiplicando-lhe as cópias, a fotografia, é o fotógrafo (...) é o fenómeno solar em que o artista colabora com o sol.”

Giséle Freund, Fotografia e Sociedade

No contexto histórico da imagem residem respostas importantes para a forma como hoje percebemos o nosso mundo visual, onde reconhecer o passado nos ajuda a melhor integrar o nosso presente no contexto fotográfico deste projecto. Uma vez explorados os Mitos, necessitamos agora de compreender como e que os mesmos resistem e se integram no mundo moderno (Riane Eisler, 1987;p.40). O primórdios da fotografia começaram desde logo envoltos de polémica, conturbação e crise, na sua competição com a pintura e no seu lugar individual no contexto artístico. A crise manifestou-se tanto no sentido económico como artístico. A novidade da fotografia escalou rapidamente e foram muitos os que se viraram para esta nova profissão, mesmo depois de a criticar profundamente, por razões económicas. Face à novidade, a pintura de miniatura, as telas de grande porte e a gravura caíram cada vez mais em desuso e a burguesia média (em ascensão dado as melhorias económicas) teve um grande papel na queda vertiginosa das mesmas.

Como consequência os primeiros fotógrafos não tinham qualquer pretensão artística e a maioria das fotografias produzidas ficavam no ceio íntimo do fotógrafo e ocasionalmente exibidas a um círculo restrito de amigos. Da mesma forma que encontrávamos estes fotógrafos que pretendiam conduzir uma experimentação fotográfica íntima e sem recompensas financeiras, encontra-se também o outro tipo de fotógrafo que contribuiu para a perda do carácter artístico, mascarando a sua mercadoria\produto com a etiqueta de arte, para atrair um público, que se emancipa economicamente e à volta sobre o qual se forma a noção de *massas*, já disposto e completamente eufórico pela novidade da fotografia no início da segunda metade do século, os instrumentos fotográficos, apesar de pesados e pouco práticos, já possuíam uma técnica suficientemente aperfeiçoada para não exigir conhecimentos especiais aos indivíduos que pretendessem trabalhar com a mesma, e a instalação de um estúdio fotográfico começava a tornar-se frequente já, que prometia ser barata face aos retornos financeiros.

Nas múltiplas tentativas de explorar dos rendimentos da fotografia, destacam-se dois fotógrafos franceses Nadar (cujo verdadeiro nome era Gaspard-Félix Tournachon) e André Disdéri, cujos caminhos na percepção fotográfica diferem na forma como lidaram com a nova massa burguesa e com a produção e o retrato fotográfico.

Nadar pseudónimo de Gaspard-Félix Tournachon, move-se para a grande capital parisiense, em crescimento populacional, ligando-se ao grupo da literatura, da caricatura e do ceio boémio da cidade — uma espécie de *subcultura* parisiense que se começa a reunir e formar, colocando Nadar num dos círculos artísticos mais cultos, e vibrantes do século XIX. Apesar de escrever e fazer caricaturas, Nadar encontrava-se financeiramente limitado e praticamente falido, dado que, por proposta de um conhecido do seu ceio boémio, repensa a o seu preconceito fotográfico e abre um estúdio fotográfico no centro de Paris.

O seu estúdio rapidamente ganha fama, tornando-se um dos locais mais frequentados de Paris. Os seus modelos são recrutados de entre o seu ceio de amigos, artistas, intelectuais, sobretudo gentes do círculo da Boémia que de bom grado dão as boas vindas à experiência fotográfica, desprendidos do preconceito e da tradição.

O seu contributo fotográfico na captação do rosto foi preponderante, ligado intimamente praticamente todas as pessoas que pousaram em frente da câmara podemos analisar uma percepção sensível à fisionomia e à expressão do indivíduo fotografado. A sua fisionomia

interior é exposta e concretiza-se como a essência que descreve imagéticamente um homem ou uma mulher. Mas o facto que leva Nadar a adquirir estes resultados é precisamente o facto de conhecer estas pessoas ligando-o a um interesse inteiramente pessoal ao destino artístico de cada um dos fotografados.

Nadar foi o primeiro a descobrir o rosto humano através da câmara fotográfica.

Giséle Freund, Fotografia e Sociedade

O dinheiro e a necessidade de produção ainda não interferiam entre o modelo e o fotógrafo, e a fotografia ainda não era tratada como uma mercadoria. Possuía uma qualidade desinteressada, cultura intelectual e um carácter exploratório que não se disfarçava de falsas pretensões. A identidade do fotógrafo e dos fotografados encontra-se expressa através das características previamente mencionadas e trilhavam um caminho de ascensão fotográfica, mas existiu um preço duro para o desinteresse fotográfico e o gosto sensível, particular e culto de Nadar e do seu círculo de amigos: a falência financeira de Nadar. Dado que a maioria dos retratos não foram pagos, Nadar via-se mais uma vez financeiramente limitado. Para que pudesse continuar o seu ofício fotográfico teria que se dobrar ao gosto das massas e a técnicas de retoque. A sua definitiva derrota tornou-se clara com o aparecimento dos fotógrafos que não hesitavam em fazê-lo, tal como Disdéri.

De entre a massiva concorrência fotográfica, Disdéri destacou-se pela compreensão das massas e do que elas queriam e podiam pagar : Além, vender os seus retratos 5 vezes mais barato devido ao surgimento de um formato mais pequeno e tecnicamente mais rápido. O facto de o retrato se tornar mais barato expande as massas e as possibilidades de aquisição de produtos da mesma. Aos poucos, a fotografia tornava-se um elemento cada vez mais presente no ceio familiar e no quotidiano da família, a fotografia torna-se o principal monumento imagético que retrata a representação da memória. A fotografia tornou-se símbolo de um estatuto social e um símbolo democrático acessível à maioria. Do pequeno círculo de intelectuais e privado para corresponder às necessidades das grandes massas e à fotografia comercial e industrializada, após as revoluções técnicas que levavam lentamente a máquina fotográfica para um formato cada vez mais prático e barato.

Mas este acesso às massas trouxe também a Disdéri as suas consequências: a falta do carácter individual das fotografias, o oposto direto de Nadar. A grande massa a quem os estilos de fotografar se tiveram que dobrar, encontravam-se ainda a largos passos de uma emancipação intelectual equivalente à emancipação económica. Disdéri não só se dobrava economicamente como também intelectualmente procurando produzir fotografias que fosse de encontro a estes dois grandes factores. Seguem-se uma data de fórmulas de como posar que acabam eventualmente por estereotipar, ridicularizar ou homogeneizar, de forma a concretizar estas fórmulas, adereços e acessórios passaram a ser introduzidos nas fotografias, quer fosse para indicar um certo estado social ou contextual. Assim se começam a introduzir elementos teatrais que se traduziam em máscaras de carácter.

Os resultados passeavam-se no limiar de paródias de rostos humanos, contraídos e caracterizados por poses genéricas. No entanto, Disdéri deve ser tomado como um dos

mais importantes pioneiros da fotografia teatralizada e da fotografia industrializada, que propulsionou o fabrico de máquinas fotográficas, que um dia pudessem dar a oportunidade para que milhões de pessoas pudessem desenvolver uma estética e narrativa fotográfica individual. A fotografia como produto do fotógrafo torna-se uma questão cada vez mais válida e individual enquanto que, paralelamente, as massas adquiriam cada vez mais informação técnica e estética de como lidar com as mesmas.

No final do século, já ele se encontrava repleto de constantes mudanças, com a chegada da primeira câmara Kodak que tomou de sobressalto a indústria e a revolucionou com a frase *Carregue no Botão, e nós fazemos o resto* (Freund, 1974 ;p.92). A fotografia amadora, adquire um impulso fortíssimo, e uma importância social na maneira de ver e de se identificar das massas.

Tome-se como exemplo a invenção do postal e o seu impacto psicológico individual nessa visão : para além da sua circulação pelo mundo e do seu operar enquanto uma carta visual e escrita, requer que o indivíduo que a obtém se identifique com a imagem e com o seu criador, exercendo o seu gosto particular. Escolher e enviar um postal com uma determinada cena ou paisagem é uma afirmação da própria possibilidade de viajar, escrevendo notas, porventura pessoais, e direcionada a alguém em particular, o indivíduo está automaticamente a sair do anonimato e a reivindicar o seu gosto pessoal publicado. Exibe-se assim uma vontade da expressão da escolha, a vontade de gritar ao mundo ou pessoa que possam ler aquele postal, aquilo que sente. Com a imensa quantidade fabricada do postal, o mesmo tornou-se um clássico instantâneo, tendo resistido não só como um objecto de coleção mas como também um objecto de memória e recordação. A fotografia cria uma nova noção da mesma memória, uma pós-memória que podemos tocar mas não podemos chegar (Hirsch, 2008; p.106-109), o sentido de um passado presente que se transmite para o futuro através da imagem, geração após geração, fragmentos do tempo cristalizado . O seu formato parece prometer o acesso ao local, ao rosto ou à situação, tornando a sua imagética como um símbolo icónico, aproximando a sua memória e o seu poder de intimidade no processo simbólico de ressuscitação da mesma.

Com a mecanização e o mais fácil acesso e produção da fotografia, veio a introdução da mesma nos jornais e nas publicidades. O Homem vulgar pode agora visualizar eventos, pessoas e objectos directamente das páginas dos jornais e ganhar uma nova percepção do mundo através da fotografia, abrindo-se assim uma janela para o mundo que lança os primeiros *mass medias* visuais . O espectro humano da percepção do mundo e a visão imagética expande-se, e ao mesmo tempo, os acontecimentos e rostos que aparecem nas páginas, tornam-se cada vez mais familiares, mais próximos. Trazem ao homem comum histórias de interesse, mas acima de tudo histórias que reflectem a própria narrativa individual.

A fotografia toma as rédeas como instrumento de crítica social e exploração dos temas da mulher e do homem comum. A fotografia torna-se um instrumento essencial na evolução da consciencialização das massas e na sensibilização das mesmas em relação aos assuntos sociais mais pertinentes da primeira metade do século XX. Reportagens fotográficas sobre as más condições de trabalhos, as guerras e conturbações civis americanas. Tal como Capa

ou Erich Solomon, trouxeram imagens que *caçaram* e obtiveram através de um trabalho de campo que lhes proporcionou imagens únicas que tocaram emotivamente o público.

A emoção e a ligação íntima das pessoas para com o mundo toma um lugar prestigioso que os media pretendem agora ditar. A imagem torna-se assim um movimento que permite à liberação e ao conhecimento dos eventos e dos rostos mais próximos e mais longínquos como também se tornou uma instrumento de manipulação das massas.

A manipulação das reportagens e o deslocamento contextual das fotografias toma um rumo mais frequente, tendo certos fotógrafos como Capa, persistido e resistindo à publicação das suas fotografias. Outros vem as suas fotografias ou reportagens inteiras serem editadas. A dimensão que a fotografia ganha após ter sido publicada está fora da dimensão em que o fotógrafo esperou que a mesma fosse interpretada, poderá ser adulterada com meras palavras ou inserindo numa página de jornal que instiga um significado completamente oposto ao que o fotógrafo pretendeu que a mesma obedecesse. O seu significado toma proporções fora do controlo do fotógrafo para as mãos dos editores e mais tarde nas mãos das grandes massas.

Devido a estes avanços, polémicos também como ascendentes, as discussões surgem de uma forma mais benevolente para a consideração da fotografia como uma actividade artística cujo o fotógrafo que aspira a exprimir os próprios sentimentos, a sua identidade e as suas ideias acerca do seu contexto social e de época em que viviam. A fotografia é o fotógrafo (Freund, 1974 ;p.84-85), é a sua identidade, consciente ou inconscientemente, o seu reflexo de narciso. Os seus pontos de vista são pertinentes e modificaram lentamente um geração que se tornou mais absorvente das imagens em sua volta, não só através da fotografia social como a fotografia experimental que caracterizou a Bauhaus, aos fotógrafos que exploravam o auto-retrato. Claude Cahun, como exemplo, debateu-se sobre suas barreiras da identidade de género e sexual, enquanto ela própria se questionava paralelamente como modelo e produtora da imagem fotográfica(Krauss, 1999; p.29-37).

A fotografia expande, recria e transforma as próprias leis, assim como as de quem as experiência, quer seja o fotógrafo ou o público (Freund, 1974 ;p.188-189). As gerações seguintes de fotógrafos a partir dos anos 60 vão, precisamente ,levar o conceito da criação das suas próprias regras a um extremo íntimo, individualista, narcisista e profundo. Estas próximas gerações vão criar novas heterotopias sociais e individuais que irão moldar a expressividade da identidade individual e colectiva no contexto fotográfico do século XX.

O contexto heterotópico:

Clubbing como heterotopia da cultura jovem

This kind of context— this sound and lightscape — must surely significantly change the ways that people interact. I mean, people are just so close to each other; proximately and emotionally. The clubbers were sharing something precious, something personal, something enriching. The intensity of this fusion of motions and emotions was almost overwhelming. How can words—simple, linear words on a page—evoke this delirious maelstrom of movement and elation? Again and again I arrive at this point in ‘The night out’ and I simply cannot describe it any further. How can I convey the deep, thundering bass which is felt more than heard?(...)Words fail me; words become redundant and unnecessary, words become pointless.

Ben Malbon, Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality

No âmbito da cena do *Clubbing* devemos-nos referir obrigatoriamente ao conceito da Heterotopias de Michel Foucault, Heterotopias essas criadas em parte pela nossa sociedade de simultaneidade, pela ambivalência possível entre o longe e o perto, pelo presente que se adorna das inevitáveis raízes e lembranças de um passado, o tempo histórico e o tempo fugaz, o disperso e o aglomerado. Estas oposições, criam, no espaço e na percepção das pessoas, significados por vezes divergentes para com os mesmos. A fotografia contribuiu para a ambivalência do espaço e do tempo, ao cristalizarmos um momento, estamos para sempre a reanimar, simultaneamente, um sentimento interior do próprio íntimo e intrínseco a nós próprios. Tornou-se paralelamente mais ansioso, o nosso espaço tornou-se em sincronia, um espaço físico e mental, tal como o exemplo mitológico do Narciso que se viu reflectido. O espelho determina uma componente física e a componente mental determinada pelo o reflexo o qual subsiste num plano com um significado metafísico. No espelho o indivíduo observa-se mas o seu duplo não existe, e no entanto encontramos favorecida a ideia de *alma dupla* (Medeiros,2000; p.101-105), um duplo livre da sua dimensão física num espaço virtual, apelando mais uma vez para a questão da eternidade e da morte. Para recebermos esta imagem perceptivelmente, a imagem\o reflexo terá que se transmutar primeiro para um espaço virtual e tornar-se um momento real perante os sentidos .

Mas, mais do que o tempo, o que define o espaço deve-se à nossa relação com outros indivíduos e com objectos que nos traçam um determinado comportamento, no caso em questão espaços de *clubbing*, a convivência e uma emergência colectiva durante a noite. As relações, comportamentos e os objectos podem construir um pequeno armazém que alberga vários significados, ou até um micro-cosmos dos mesmos, existindo dentro e fora do tempo tal como uma biblioteca possui livros e artigos publicado em diferentes tempos da história, caracterizando conseqüentemente uma diferente realidade, ou diferentes espaços e tempos.

Estes macro\micro espaços físicos ou mentais oferecem-nos um mapa acerca dos ritmos, motivações, sensações, subculturas, práticas entre todo um universo extenso acerca da identidade colectiva ou individual que, no caso em particular deste projecto, encontramos na cena do *clubbing*. *Clubbing* define-se como uma actividade de lazer, adoptada maioritariamente pelas culturas jovens, e praticada durante o horário nocturno citadino que toma uma definição complexa face à sua crescente importância na vida de certos indivíduos. Neste contexto é particularmente importante falar-se na mencionada cultura jovem ou *Youth Culture* e a sua frequência no contexto *clubbing*. Primeiro de tudo, nem sempre existiu a noção de *Youth Culture*, o termo só se populariza num período pós-guerra de 1945, até então a noção de uma cultura jovem ficava-se pelo o seu sentido literal, não se referindo a um conjunto de costumes, práticas por um grupo de jovens. O interesse académico acerca desta cultura questionou como o espaço, e a nossa evolução económica, social e crescente cultura que remetia para o individualismo, contribuíram para a formação das mesmas.

Ben Malbon, em *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality* começa por analisar o colectivo que se dirige para o ceio do *clubbing* através do que os une. *Clubbing* constitui uma vasta paleta de diferentes experiências que se sucedem entre e à volta da emersão nas multidões

e do mundo psicológico íntimo interior enquanto o acto do *Clubbing* se desenrola. Diferentes experiências centradas no conceito de união. Dirigimo-nos directamente do micro-cosmos para o macro-cosmos, isto é, começamos por perceber a relação entre a identidade e a identificação. Através da exploração do micro-cosmos interior, podemos compreender o conceito de pertença e a busca de experiências, espaços e identificações colectivas.

Com a fragmentação cultural a que assiste-se a partir dos anos 60, foram-se identificando a criação de micro-estruturas (Malbon, 1999; p.12-16), pequenos fragmentos dentro da grande estrutura que constitui a sociedade. Estes fragmentos caracterizam-se pela unidade e identificação de experiências, sentimentos e emoções partilhadas à medida que as décadas avançam, torna-se cada vez mais evidente a formação destes micro-ambientes face à revolução social que se sente naquele contexto histórico.

Uma nova formação da identidade individual e identificação colectiva permite compreender a natureza transfigurativa da dinâmica da sociedade moderna, assim como a identidade se classifica como um processo em si nunca finito ou resolvido, a busca é tanto interior como exterior na procura de um reflexo/experiências semelhantes. O processo de identificação assente no facto de reconhecermos nos outros as mesmas emoções, sentimentos. Sentimentos de união que nos permite experienciar uma noção ambivalente de se sentir dentro e fora, uma compulsão de proximidade.

(...) collective identities 'do not give us the code of identity as...they did in the past' (ibid.: 45-6). New formations of identities and identifications have taken their place; new formations that prompt Hall into making a number of crucial points about the changing nature and role of identities in contemporary society. First, Hall suggests, it is clear from the 'new theoretical spaces' which are opened up by these changes that identities are never completed, never finished— 'identity is always in the process of formation' (ibid.: 47) and our sense of identity 'can never be resolved' .

Ben Malbon, *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*

A proximidade física e mental, como ditam as heterotopias, partilham de um espaço duplo do físico e mental remetem para espelhos de identidade, mas a identidade não é substituída ou ocultada pelo poder da identificação, muito pelo contrário, exalta a anterior. A identificação social e a compreensão da mesma dentro destes círculos pode levar, contrariamente, à emergência de um sentimento maior de partilha estabelecida não pelo que divide mas sim pelo que une todos os indivíduos naquele espaço e tomam um núcleo de pertença da multidão.

As multidões dão origem a um fenómeno social através da cena do *clubbing*, provocando novas consciencializações acerca de novas sensações e percepções da união colectiva. Sobretudo dominadas pela emoção(essencialmente e acima de tudo), é através da partilha

da mesma que se estabelece um indivíduo colectivo que afecta directamente a psicologia dos comportamentos naquele espaço. Nas entrevistas que Malbon executou para melhor compreender este fenómeno, os indivíduos sentem que a actividade do *clubbing*, além de uma expressão cultural individual, uma actividade que lhes proporciona uma sensação espacial e emocional, se trata de um lugar de fuga e de construção de cooperação com o outro lado das suas vidas. *Clubbing* metamorfoseou-se numa actividade semelhante ao Yoga, fonte de prazer interior e exterior, através dos movimentos do corpo e da meditação em uníssono para com o espaço exterior. Muitos dos entrevistados viam o *clubbing* como uma forma obrigatória de convívio benéfico para a sua própria saúde mental, para o mantimento e expansão da vida social e para a experimentação de emoções (provocadas ou não por estupefaciente) sem limites através da dança, da música e da pertença, a completa emergência de se concretizar numa identidade única.

Assim como a emoção e o convívio, elementos como a música e o movimento corporal também adquire um papel central na proximidade que se sente no meio destas multidões. A música e o mundo sónico, além de ser um elemento meditativo, funcionam como a trilha sonora do momento e a intensidade dos seus significados criados pelo(s) indivíduo(s) supera qualquer competição para com religião ou actividade social. A sua presença simbólica constitui um papel central na formação da identidade e das comunidades, revolvendo muitas delas à sua volta. O mundo sónico pode ser utilizado para, principalmente, as culturas mais jovens se situarem dentro da sua identidade, historicamente, culturalmente e até politicamente, de acordo com as mensagens que as músicas carregam e os significados que lhes são atribuídas mais tarde pelo o público, encaixando-se na identidade de cada um de diferentes formas. Da mesma forma que se assiste a estas definições de identidade trabalhadas e influenciadas pela música, assiste-se paralelamente a uma perda de si próprio, e uma extração sensorial através da melodia sónica, intensificando as emoções e as memórias partilhadas das mesmas.

Dançar e o movimento do corpo é, por sua vez, força estimuladora de uma maneira criativa de ouvir e de ensaio sensorial. Dançar sempre se encaixou nos rituais mais antigos de celebração, mesmo nas estruturas sociais mais abrasivas portanto, a dança, além de conotações históricas e políticas, terá também conotações emocionais a cada indivíduo. Acima de tudo, a dança constitui uma linguagem corporal, que, momentaneamente substitui a comunicação verbal e torna-se automaticamente acessível e compreensível a todo um colectivo. Identifica-se como a linguagem universal que junta um colectivo sem palavras ou discursos. O único discurso perceptível é a fisicalidade dos movimentos corporais, a inter comunicabilidade do mundo sónico e o espaço heterotópico emocional. Uma forma de interação social, praticamente acessível a todos os *clubbers*, este elemento em junção com as luzes, o fumo e por vezes a ingestão de certos estupefacientes, transportam momentaneamente os indivíduos para o que parece ser apenas descrito como um mundo irreal propondo um ênfase importante no conceito do momento fugaz e da dilatação do tempo. Este tipo de encontro com um mundo irreal pode-se comparar a uma experiência oceânica (Malbon, 1999; p.110) caracterizadas por momentos de recolha emocional como de intensa explosão, remetendo estas diferenciações para, mais uma vez, um reforço à importância da individualidade de uma forma íntima e multidão. Referindo mais uma vez às entrevistas que foram levadas a cabo por Ben Malbon em *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*, os entrevistados levam esta sucessão de sentimentos como uma actividade que os liberta.

A festa, incluída por natureza na esfera do lazer, é também ruptura com o dia a dia; ela integra o quotidiano e é a ruptura com ele. Pode dizer-se que, para Henri Lefebvre, a fête pode contrariar e inverter a orientação do lazer hegemónico, instalado. A festa contempla como atributos e qualidades a contra hegemonia, ela é um espaço-tempo de excesso e também de partilha. (...) Abordada como edificante de uma cidade heterotópica, a cidade noctívaga, contrária a um tempo diurno, normativo e hegemónico, opera uma espécie de quebra absoluta com o tempo tradicional, criando um contratempo e compreendendo, assim, os atributos heterotopianos apresentados por Michel Foucault. Tempos sociais do trabalho e do descanso, integrantes do quotidiano, são reproduzidos e invertidos quando se sai à noite. A cidade noctívaga pode ser apresentada como um tempo e espaço de diferença, um tempo cíclico, nomeadamente, por comparação com o tempo diurno, lugar do trabalho, tempo linear.

Claúdia Rodrigues, A Cidade Noctívaga

Existe uma libertação, em primeiro lugar, temporal onde se testemunha a uma ruptura do dia e da noite, a criação de uma realidade paralela onde se vive e consome à noite, enquanto o dia é suspenso não só nos espaços que o caracterizam mas também na sua significação. Estas duas realidades não coexistem e a tensão entre as mesmas é palpável. A postura dos indivíduos toma outras manifestações para além da sua postura diurna. Os espaços e a emoção ganham outro significado durante a noite, assim como o clubbing não existiram sem os seus *Clubbers* e o significado que os mesmos lhe dão, a esta questão iremos chamar uma libertação emocional e de identificação individual. Em terceiro, pode-se afirmar uma libertação sócio-estrutural, o confronto entre os costumes diurnos, caracterizada como forma de resistência brandida à *Youth Culture* para com o sistema tipicamente diurno tradicional. Essa resistência começa com a assunção que estes grupos se reúnem e se identificam entre si somente através dos interesses musicais ou de estilo indumentária (During, 1993; p.443) , mas um dos factores que levaram a esta conclusão redutora acerca da formação das subculturas a elementos superficiais, foi o facto de a participação observante ser subjugada face à abordagem que requer um distanciamento. Hebdige apela ao distanciamento e prioridade à representação analítica apesar de admitir que da participação directa, no caso de estudo se reitere informação essencial à compreensão das subculturas. Ben Malbon apesar da sua inicial confusão em traduzir sensações tão abstratas e caóticas, foi bem sucedido na teorização das mesmas, assumindo e explorando a vasta panóplia de razões pelas quais o *Clubbing* e as subculturas se dão no contexto moderno. A indumentária e a música operam, obviamente como grandes factores no papel da sobrevivência das subculturas, mas não tomam papel único nas mesmas, exigindo um lugar de igual importância entre muitos outros factores essenciais, nomeadamente a emoção e a experiência sensorial e espacial-temporal.

No caso do *clubbing*, o seu entrelace complexo do tempo e das suas práticas torna difícil a compreensão de todos estes elementos que nos levam a identificar a sua importância no contexto íntimo do indivíduo e no colectivo. Mas ao contrário do termo Resistência, é preferível o uso da palavra cooperação. A cooperação o equilíbrio que permite aceitar e integrar o mundo do diurno e do nocturno. A forma de revolução pela a qual o *clubbing* opta é por fornecer experiências importantes de identificação que beneficiam o indivíduo e a sua relação com a sociedade, ajudando-o a cooperar com a mesma. A sua herança concentra-se na tentativa de ver os *clubbers* provocar uma revolução de identidade e de pertença. Por fim, estes espaços-tempo permitem não só o indivíduo encontrar, recriar e explorar a sua identidade, como expressa-la das mais diversas formas, corporalmente, artisticamente emocionalmente e sensorialmente.

The 'different form of revolution' that clubbing can represent for some is constituted through the immanent vitality of the crowd and the strong emphasis upon the 'here and now', through the entwined notions of movement and emotion, and especially upon the imaginative spaces opened out through excessive sensory stimulation.

Ben Malbon, Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality

CAPÍTULO II

O contexto histórico autoral

No âmbito deste projecto, foi importante rever autores que tivessem experienciado e explorado estas temáticas. A linguagem fotográfica própria com que estes fotógrafos trataram a realidade despertou o mundo para uma nova consciência. Muitos destes fotógrafos não fotografaram com o objectivo de alcançar uma dimensão pública, mas sim uma dimensão íntima e narcisista, mas sim uma expressão e procura de si próprios atrás e a através da lente. Sem se aperceberem as suas imagens propulsionaram e apelaram à mudança social e individual. O primeiro exemplo que apresento é Larry Clark permanece fortemente interessado na cultura jovem de hoje. Tudo começa com *Tulsa* e o seu olhar desinteressado e mais tarde treinado, ajudou a compreender melhor as primeiras subculturas pós-guerra dos anos 60, um choque em plena era da propagação do grande sonho americano. A sua linguagem e o seu conteúdo viria a ser tema por muitas gerações. Apesar de Nan Goldin nunca esperar que, do seu seio de amigos saísse a criação da associação *Red Ribbon*, os seus retratos da decadência física com a propagação repentina da SIDA, ajudaram a humanizar e a melhor compreender a condição mas sobretudo a descrever a ambivalência da dor. Goldin presta uma homenagem sentida à sua família de amigos e amantes, criando uma memória irrefutável das suas vivências e das suas emoções. Quando estes retratos foram feitos, instigavam apenas à tentativa de preservar aquelas vidas através do seu olhar tão conhecedor das mesmas. David Armstrong, contemporâneo e amigo de Nan Goldin, concentrou-se, principalmente no olhar e no retrato masculino.. A sua herança fotográfica percorreu também o mundo da moda que procurava acima de tudo uma autenticidade sensível, contrariamente ao que geralmente encontramos nestas áreas. E por fim Wolfgang Tillmans, que apesar de sentir a necessidade de retratar a sua geração de uma forma sensível e séria através de imagens carregadas de confronto político, acabou por ser reconhecido como porta-voz das tribos e das sub-culturas dos anos 90. A dimensão das suas fotografias tomou proporções fora do seu alcance. A sua forma de fotografar está ligada fundamentalmente ao ensaio cénico, esperando não um momento desinteressado mas sim calculando-o ao máximo.

Os trabalhos, concretamente as imagens que são analisadas, são imagens dedicadas à cultura jovem e ao seio da Subcultura em que estes fotógrafos viveram e às afinidades estéticas que através delas se podem estabelecer.

Larry Clark:

A circunscricão biográfica

I always felt that when I was photographing, I had a psychic need to see this, to photograph this. And I think if somebody else had been doing this work, and if I could have seen these pictures anywhere at all, then there would have been no need to make them. I have no need to make pictures that I don't have to make. That's why maybe it takes a long time for my work to come out sometimes, and maybe for the number of years that I've worked maybe the body of work hasn't been large, but that's probably the reason. I probably have a very narrow focus. And it also had to be real. It couldn't be somebody acting or setting stuff up. It had to be real, it to be really happening.

Larry Clark, entrevista para Journal of Contemporary Art

Larry Clark, um fotógrafo nascido em *Tulsa*, no estado do Texas nos Estados Unidos da America foi um dos primeiros fotógrafos a marcar o início da reportagem íntima e um reflexo da vontade de compreender a cultura jovem e de viver entre ela. Ao longo da sua carreira Larry Clark dedicou-se às mais variadas formas de narrativa : fotografia, vídeo, cinema, literatura e produção. A sua herança artística centra-se nos comportamentos da youth culture e da noção de subcultura, que explora em *Tulsa*, *Teenage Lust* ou no filme *Kids*. A forma de conseguir interpretar imagetivamente uma imagem, para Clark, é acima de tudo vivê-la.. Tanto *Tulsa* como *Kids* abriram porta para o debate das subculturas até então mantidas na retaguarda através de uma caracterização superficial lançada pelos *mass media*. *Tulsa* marcou o início da exploração do tema jovem, da sua contínua ligação com o consumo de drogas, assim como o início de uma era onde começavam a aparecer fotógrafos relacionados com a reportagem íntima e com a re-caracterização individual da fotografia.

Após anos turbulentos e envolvidos da dependência e num sentimento de fuga, Clark sai finalmente de *Tulsa* e é quando experiência a aquisição das mais variadas referências artísticas, muitas das quais vindas de cineastas franceses como Godard e John Cassevetes. Através da absorção destas imagens, Clark encontrou validação no seu trabalho e semeou a vontade de exprimir o seu ponto de vista imagético em qualquer médium que escolhesse.

Shadows de John Cassevetes teve um efeito particularmente forte na visão do Larry Clark. A sua estética preto e branco e o enredo acerca de assuntos tabus e da complexidade das relações humanas e jovens, resumem um filme que retratava aspectos da sociedade frequentemente escondidos, marginalizados ou ignorados.

I saw it in the big screen and it changed my life because i watched out and i said " Man, Somebody else sees the way i see", and it validated the way i saw".

Larry Clark, entrevista com Marc Maron para WTF Podcast

O facto de *Shadows* incutir em Clark um sentido de reconhecimento (Malbon, 2000: p.68) fez com que este voltasse a *Tulsa* e se dedicasse exclusivamente a fotografar o seu grupo de amigos e sobre eles desenvolver uma reportagem íntima descrevendo as suas relações e hábitos. Com uma câmara de 50 mm, Clark não se encontrava apenas próximo emocionalmente do seu grupo como também fisicamente,

Tulsa was just this secret place and i started photographing my friends (...) and they were so comfortable that if i didn't have my camera when i would walk in , they would say "Larry, where's your camera?" It was part of me (...) i looked naked without it. So when i started photographing my friends in this secret world of that nobody else could have possibly come in and done except someone from the inside like me, i was just one of the guys.

Larry Clark, entrevista com Marc Maron para WTF Podcast

Quanto ao nome dado ao livro em que Clark explorava e vivia o seu quotidiano com o seu grupo, na secreta e pacata cidade, *Tulsa* adquire neste contexto um sentido irónico. A canção *Twenty Hours from Tulsa* de Gene Pitney descrevia, na sua superficialidade, como uma cidade pacata, exemplar, calma, repleta do sentimento tradicional dos bons valores americanos. *Tulsa*, o livro era sobre vidas reais e imperfeitas que se extasiavam diariamente através de comportamentos relacionais não tradicionais abrindo caminhos para novas interpretações da vida daquela comunidade. *Tulsa* é finalmente editado após oito anos (1963-1971) de fotografia e convivência, em 1971 pela *Lustrum Press*. O conteúdo fotográfico contendo nudez, consumo de drogas, uso de armas e sexo, num contexto colectivo jovem quotidiano, gerou interrogações acerca do jovem sonho americano e da utilização da fotografia na reportagem autobiográfica e íntima.

O seu desejo de contar histórias e de as melhor compreender começou com *Tulsa* e com os sentimentos partilhados por todos os que viviam debaixo do mesmo tecto. É obvia a sua influência cinematográfica e o cuidado com a luz e enquadramento, a tentativa de criar um filme *noir* acerca de um grupo do qual fazia parte. As suas imagens, a preto e branco

pintam uma realidade complexa onde podemos assistir a momentos de êxtase assim como de sofrimento profundo. Acima de tudo o que presenciamos nestas fotografias é o conforto entre todos, convertido numa espécie de álbum de família quebra todas as convenções de postura, convenção e evento.

Well, i am an artist, It just happened to me that a camera was put in my hands and it was the only tool i had. I wanted to be a writer, and i am a story teller. (...) Photography is about light, shadow and feeling, that's all you've got to know to be a photographer.

Larry Clark, entrevista com Olivia Salazar-Winspear para *France24*

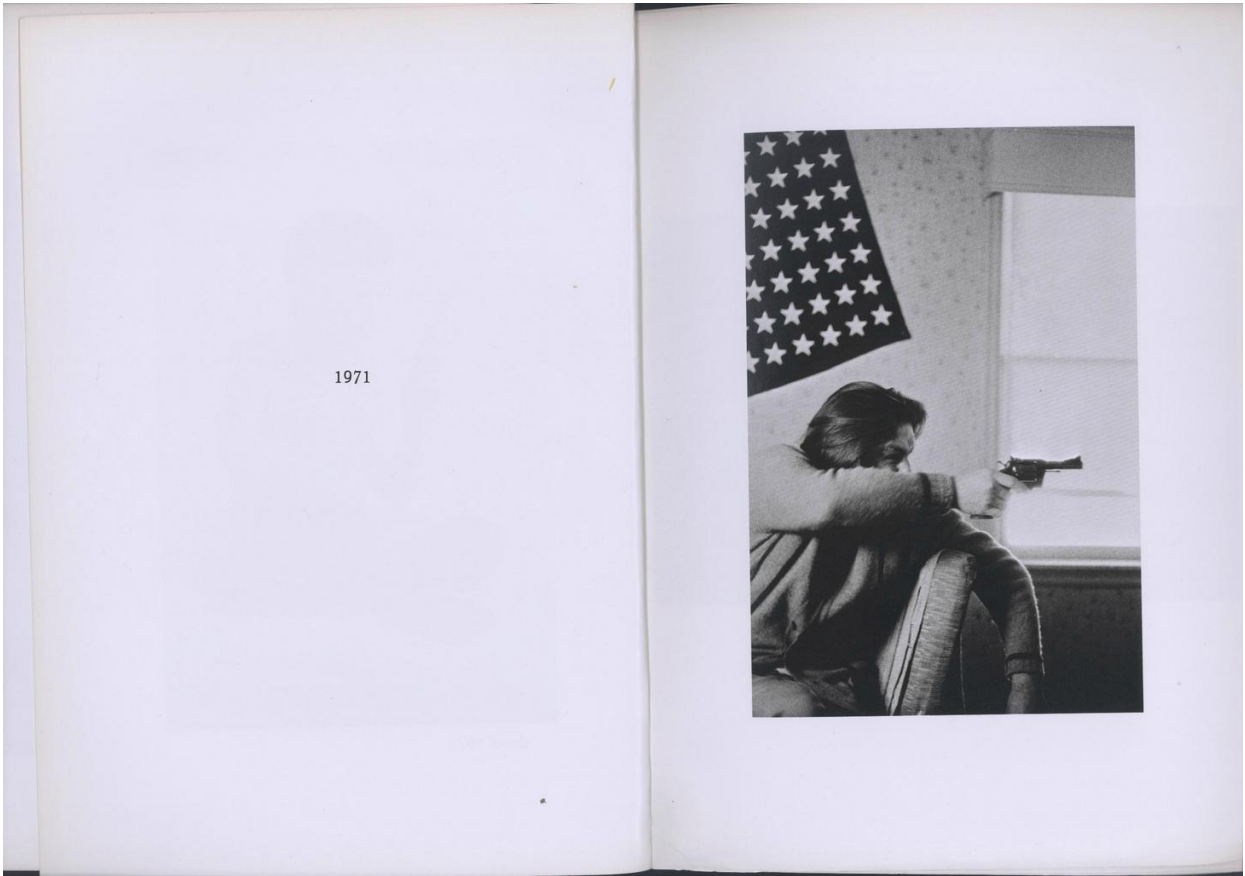


Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5

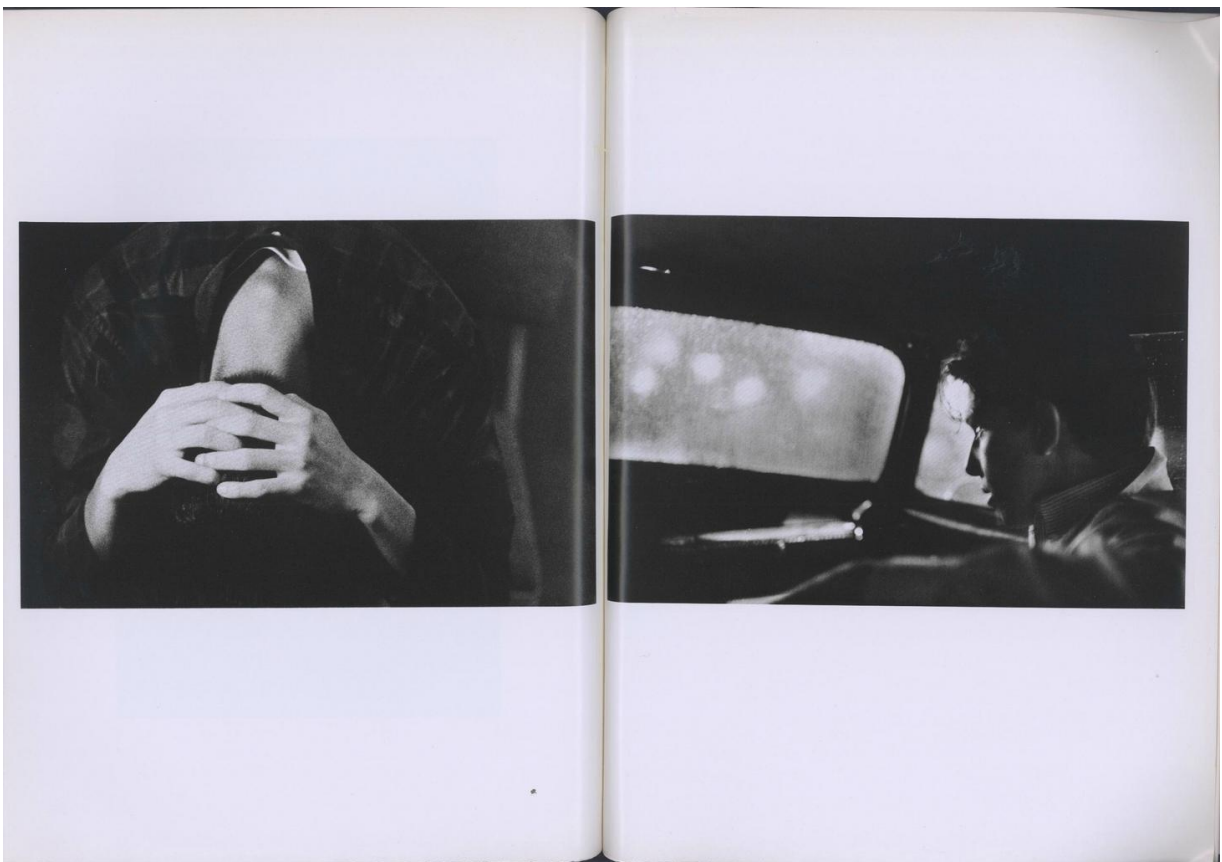


Fig.6



Fig.7



Fig.8



Fig.9



Fig.10

Nan Goldin:

A Memória Real

*I don't select people in order to photograph them. I photograph directly from my life.(...)My desire is to preserve the sense of peoples' lives, to endow them with strength and beauty i see in them. I want the people in my pictures to stare back. I want to show exactly what my world looks like, without glamorization, without glorification.(...)We all tell the stories which are versions os history memorized, encapsulates, repeatable and safe. Real memory allows an endless flow of connections. Stories can be rewritten, memory can't.(...)
This is the history of a re-created family, without the tradicional roles.*

Nan Goldin, Ballad of Sexual Dependency

Nancy Goldin marcou o mundo da fotografia profundamente. Ao longo de 20 trabalhos publicados, a autora re-definiu a noção de memória fotográfica e o contexto autobiográfico. Influenciada por Larry Clark, o seu extenso trabalho debruça-se sobre a memória e a necessidade de autenticidade do que viveu. As suas fotografias eram a prova irrevogável, não editada e pura do seu ponto de vista presencial e participativo, na sua história e nas histórias dos seus mais próximos. Goldin fotografou, freneticamente a sua família de amigos, as suas vidas, os seus encontros, a sua dor, a sua alegria e a sua morte. Os seus grandes temas gravitam à volta da natureza complexa das relações, de sexo e, sobretudo, de identidade sexual e de género, questionando directamente os padrões tradicionais implementados fortemente numa sociedade que não permitia interrogações nem dúvidas sobre questões de género e identidade sexual, ou questões relacionadas com a dependência. Para a fotografa o desmantelamento destes padrões através da fotografia tornou-se um estilo de vida e uma forma de libertação individual — a fotografia foi o instrumento essencial à perpetuação da mesma. A sua família era constituída por pessoas com quem Goldin partilhava as mesmas intenções, emoções e ideologias principalmente com membros de LGBTQ+. Muitos críticos encaram o seu trabalho como essencialmente social, mas mais uma vez trata-se de um caso em que a fotografia amplia na sua recepção pública. Nan Goldin não tinha qualquer interesse em retratar a sua família como um grupo marginal da grande cultura, a sua ligação emotiva e convivência colectiva visava retratar o seu grupo íntimo através da sua esfera auto-biográfica, o seu mundo individual e

o seu sentimento de pertença (Malbon, 1997; p.51) através de fotografias elaboradas de si para si. O seu mundo como o único mundo pelo qual Goldin se interessava.

We were the world!

Nan Goldin, entrevista para MOCATV

Numa espiral de abuso de substâncias e de um estilo de vida pouco convencional, Nan Goldin fotografou todas as pessoas que passaram pela sua vida na tentativa de nunca as perder. Em 1963 a sua irmã comete suicídio e marca Goldin para sempre, na busca de reanimar a memória de um ente querido. A aura de mistério e de repressão com que o assunto do suicídio foi encarado, levou Goldin a questionar a veracidade e transparência da realidade em que vivia, para si, todos os assuntos errados eram mantidos em segredo e reprimidos. Goldin tomou como missão pessoal e definidora da sua identidade, a procura de uma imagem absolvida de revisionismo e inalterável da sua veracidade.

I used to think that i could never lose anyone if i photographed them enough. In fact, my pictures show me how much i've lost.

Nan Goldin, do livro *Couples and Loneliness*

Introduzida à câmara em 1968, com 13 anos, Goldin tomou-a como elemento essencial da sua vida, fotografando diariamente, compulsivamente. A captação de imagens tornou-se o seu diário e uma forma de cooperar com o mundo real, com a perda, com a dor e com o desejo. A fotografia foi um instrumento para melhor compreender o seu reflexo, o outro atrás da câmara a sua identidade (Medeiros, 1991). A câmara era um mediador directo e primário na apreensão da sua identidade e da identidade dos outros.

De entre as primeiras pessoas a serem fotografadas por Goldin encontra-se o fotógrafo, David Armstrong o qual foi responsável por introduzir Goldin ao mundo das Drag Queens tornando-se musas fotográficas e alvo do seu afecto. Goldin explorou o seu mundo complexo e belo, as vulnerabilidades, a criatividade e a força que se encontrava nos olhos destes indivíduos. A sua postura, mais uma vez, não se pode considerar mais longínqua do que a pose de voyeur, o seu interesse genuíno não se caracterizou através de um distanciamento mas através de um desejo e de uma intimidade profunda para com estas pessoas. O seu trabalho define-se, acima de tudo, pela memória emotiva que procura assegurar do desejo do momento, capturando não só a beleza que encontrava nas suas relações como também os momentos mais trágicos, um registo inabalável acerca da realidade que a mesma se comprometeu a nunca adular mas sim a dignificar.

I never moved anything, to me it was a sin to move a beer bottle out of the way because it had to be exactly what it was and that's really the bottom line about photography for me, was to show exactly what it was.

Nan Goldin, entrevista para MOCATV

Nan percorreu inicialmente bares nocturnos, em NY, onde fotografou todas as noites os seus companheiros de vida. Viviam essencialmente de noite (Cláudia Rodrigues, 2016: p. 39), onde se sentiam livres de percorrer a rua e os bares escapando ao dia e ao quotidiano tradicional diurno. A fotografia de Goldin refletiu este facto muito bem, especialmente no seus primeiros trabalho caracterizados por uma paleta de cores fortes e um flash fulminante. A estética em si, para Goldin, não tem a menor importância, já que para a fotografa, o elemento essencial da fotografia, é o conteúdo.

No entanto, não podemos deixar de ponderar o paralelismo forte entre o desejo intenso e ligação emocional para com as pessoas nas fotografias e as cores igualmente intensas assim como uma luz que parece vir, essencialmente dessas mesmas personagens

I didn't care about good photography, i cared about complete honesty.

Nan Goldin, entrevista para MOCATV

A obra que melhor define as temáticas de Goldin, é dúvida a primeira, *Ballad of Sexual Dependency*. O seu conteúdo paira em torno das relações humanas, na complexidade, na dificuldade e na gratificação das mesmas sob um espectro auto-biográfico. Por isso, em *Ballad of Sexual dependency*, existe com uma grande quantidade de imagens dedicadas às relações amorosas e à sua dimensão dependente da mesma. Através de auto-retratos Goldin descreve em pormenor a sua experiência de uma relação guiada pela dependência e pelas diferenças de género. A questão da identidade é uma constante afirmação e procura (Malbon, 1999 : p.50) para Goldin através da fotografia e dos momentos nela embutidos, os acontecimentos e a veracidade fotografia dos mesmos permite uma definição concreta do seu passado, e um suporte para o futuro. Na obra podemos observar o seu amor por *Drag Queens*, a sensibilidade e autenticidade com que são fotografadas, os seus olhares simultaneamente ferozes e vulneráveis e as suas posturas extravagantes e veementes e os trajes coloridos e distintos. Podemos observar também os seus contemporâneos e família, não só no seu espaço íntimo e pessoal onde pensam, comem, dormem, tem relações sexuais, consomem drogas, como também no seu espaço quotidiano, da sua rotina nos seus espaços nocturnos, *Clubs* onde Goldin trabalhava e acompanhava este ritmo através do seu diário fotográfico. Todas as pessoas que Goldin tomou como importantes no seu espectro biográfico, estão aqui retratadas e petrificadas fotograficamente, a sua memória, através deste seu livro e Slide show,

Ballad of Sexual Dependency começou ,inicialmente, como um Slide how com o intuito de partilhar com a família protagonista do seu olhar fotográfico. Este grande espólio de fotografias foi recolhido entre 1979 e 1986 em Nova Iorque, quase uma década de vivências que assistiu à formação desta família, as dificuldade relacionais, ao sentimento de pertença e à morte de mais de metade das pessoas nele retratado devido à epidemia da SIDA. O Slideshow, que surgiu primeiro que o livro, foi exibido em 1987 no *Whitney Museum of American Art*, em Nova Iorque. O slide show era acompanhado de uma banda sonora escolhida por Goldin. Um ano mais tarde é publicado o livro, em 1986 pela Editora Aperture em formato Snapshot em Nova Iorque.



Fig.11



Fig.12



Fig.13



Fig.14



Fig.15



Fig.16



Fig.17



Fig.18



Fig.19



Fig.20



Fig.21



Fig.22

David Armstrong:

O retrato emotivo

He has a specific style and owns it. It's almost like Vermeer, using only sunlight to illuminate unidirectionally. (...) His photographs are about desire and despair. These are qualities he looks for in the boys' eyes.

Ryan McGinley, 615 Jefferson Avenue.

David Armstrong destacou-se acima de tudo pelos seus retratos tocantes e pela intimidade estabelecida entre o fotógrafo e o indivíduo fotografado. Não só o seu interesse na exploração do *Gaze* masculino, como a importância da juventude masculina tomaram o conceito das suas fotografias que se manteve até aos últimos trabalhos. O seu interesse fotográfico pela dimensão biográfica e intimista nasce sincronicamente com Goldin, quando se conhecem ambos aos 14 anos de idade e tomam o gosto pelo meio fotográfico. Ao longo da sua vida, Goldin e Armstrong editaram trabalhos juntos e continuaram a trocar ideias fotográficas até à morte de Armstrong em 2014. Para além do trabalho conjunto *A Double Life Scalo*, 1994, Armstrong viria a ajudar Goldin inclusive na sua primeira retrospectiva no *Whitney Museum of American Art*.

É visível, em Armstrong, a grande influência da pintura nos seus retratos e a forma como decide concentrar todo o foco de atenção no rosto do indivíduo apelando à especulação sobre o mundo interior (Medeiros, 2000 : P.73-75) da pessoa fotografada. O seu *gaze* coloca mais questões do que respostas e isso suga-nos para o retrato, tentando decifrar o olhar, a pose e as condições em que foi fotografado. Um acto de sedução, seduzindo e absorvendo o olhar, e logo de seguida, petrificá-lo

I'm always scared before a portrait shoot the way you might be before an assassination. So much has to do with putting the person at ease, enough so they might open themselves to you in some small way.

David Armstrong, entrevista para Huffpost por Jane Harris

A sua primeira obra, distingue-se sobretudo devido a um carácter fotográfico mais próximo de Goldin, biográfico e em busca da captação do momento. Uma diferença crucial entre Armstrong e Goldin é a luz. Nas suas obras, a partir de *Night and Day*, podemos observar o uso da luz natural abundante e a ausência de flash. Enquanto Goldin se centra numa imagética mais concentrada e carregada pelo flash e as cores vibrantes—

o fotógrafo explora o lado mais suave dos indivíduos por ele fotografados. Armstrong dedicou-se posteriormente à fotografia de moda, evitando o uso de luz de estúdio e preferiu sempre que possível fotografar sozinho com o modelo, sem interferência de mais nenhuma pessoa no local fotográfico. Para Armstrong a ligação emocional que estabelecia com o modelo podia determinar a qualidade da foto face à sua emotividade e à sua envolvente atmosfera fotográfica.

But when all's said and done, any good work of art needs to be judged on the amount of felt life it contains, painting or photo, mine or Nan's, restrained or in your face, emotion is what it's about.

David Armstrong, entrevista para Huffpost por Jane Harris

Em *615 Jefferson Ave* editado em 2011 pela Editora *Damiani*, com fotografias captadas em sua casa no período de tempo que cobre o virar do século (1990-2000), podemos observar que a maioria das fotografias foram registadas num espaço íntimo de entre quatro paredes, rodeados de objectos domésticos. Os indivíduos fotografados são todos do sexo masculino, explorando a sua postura e olhar jovem perante o seu género. A exploração destas expressões acompanhadas de objectos de cores suaves visam apelar á senilidade da imagem e ao momento vulnerável e privado em que estas personagens se encontram confiando no fotógrafo a ponto de absorver tal momento.

Em *Silver Cord*, uma obra desenvolvida em parceria mais uma vez com Nan Goldin, editada em 1997 pela Scalo, encontramos retratos a preto e branco em que a maioria enfrenta o olhar da câmara e a luz designa os seus traços e as suas sombras. Neste livro, um dos mais biográficos da sua carreira, a pergunta constante centra-se na opacidade do rosto e na exaltação pela pose frontal



Fig.23



Fig.24



Fig.25



Fig.26



Fig.27



Fig.28



Fig.29

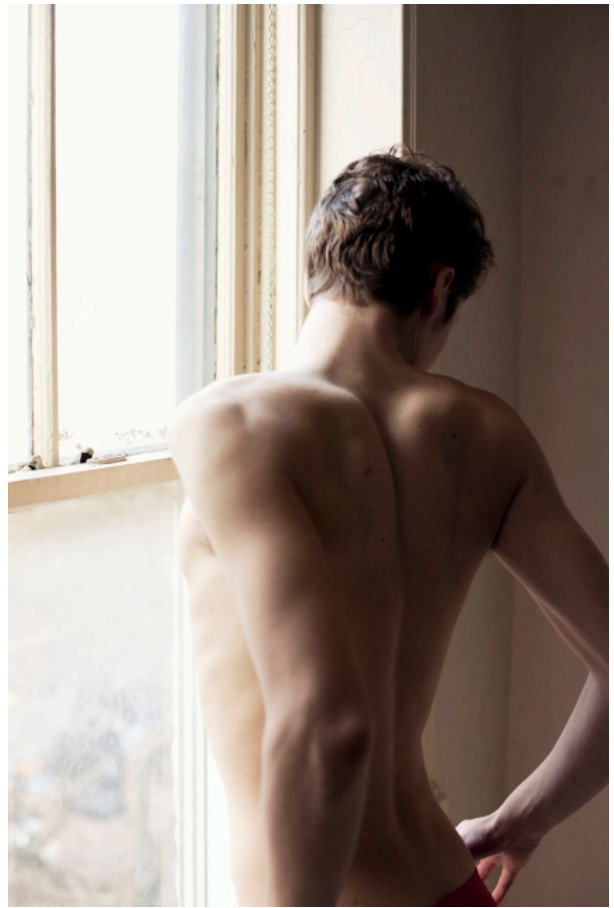


Fig.30



Fig.31



Fig.32



Fig.33



Fig.34



Fig.35



Fig.36



Fig.37

Wolfgang Tillmans:

A encenação representativa

The early work has to do with identity and i felt at the time that myself and my generation weren't really represented in photography in the media and i mean, that's what i want to bring to your attention, the sense that the visual era we are in now is dramatically different from what it was twenty years ago.(...) I saw my contemporaries as complex, serious human beings and i wanted to portray them as such.

Wolfgang Tillmanns, palestra para International Center of Photography

Wolfgang Tillmans, destaca-se enquanto fotógrafo, pela vasta diversidade conceptual da sua obra e pelas suas exposições fotográficas, cuidadosamente planeadas no seu estúdio em termos de planta e na escolha da dimensão e da composição espacial das suas fotografias. O seu trabalho tomou, por vezes, dimensões políticas como por exemplo, a campanha *anti-brexit* que consistia num conjunto de posters fotográficos que apelavam à consciência europeia sobre a possível saída da Inglaterra da União Europeia. A sua forma de perceber e orquestrar uma realidade fazem parte do seu método fundamental de observar o mundo a partir de um ponto individualista que visa expressar os seus próprios pensamentos e ideias. Tillmans cria imagens para se compreender e para se dar a compreender.

I take pictures, in order to see the world.

Wolfgang Tillmanns, palestra para International Center of Photography

Tillmans irrompe na subcultura da *Acid House* e no sentimento de pertença que encontrou reflectido na cena do *Clubbing* dos anos 90 (Malbon, 1999:p.70). Ao contrário de Goldin, este autor não procurou registar a realidade de um pequeno grupo de pessoas próximas mas encontrou na cena do clubbing a oportunidade de narrar a sua própria versão individual dos acontecimentos (Malbon, 1999; p.154) através do sentimento que era partilhado com o colectivo que frequentava este eventos.

I didn't have a strong generational sense, i thought "i am here, this is my life and my take on it and it wasn't about portraying a picture about my generation".

Wolfgang Tillmanns, palestra para International Center of Photography

Fotografias acerca da cena do clubbing na área londrina e fotografias de moda que Tillmanns elaborava para *I-D Magazine* ou na *Spex*, foram considerados documentos essenciais para a compreensão do movimento jovem europeu. Na verdade Tillmanns, não tinha interesse acerca uma imagética relacionada com a autenticidade ou com a espontaneidade do momento e sim na sua propriedade cénica e ficcional. Enquanto que os dois autores anteriores se debruçaram sobre o valor emocional, obtido através da câmara, Tillmanns procurou orquestrar as suas cenas fotográficas ao pormenor. para redefinir a percepção da subcultura, questionando os papéis de género e identidade sexual. O seu trabalho consistia em redefinir, não em documentar.

It was never my intention to be seen as diaristic or autobiographical. I was not recording the world around me or my tribe or whatever. There is a big misunderstanding there that still persists to this day.(...) No, I'm actually not very interested in finding, in collecting these moments. I'm looking for the one definitive picture of a person or a situation.

Wolfgang Tillmanns, para The Guardian por Sean O'Hagan

Tillmanns procurou representar um mundo da subcultura jovem que se descrevia acima de tudo, através das atitudes e das identificações individuais que fossem além da indumentária e da partilha de gostos (Malbon, 1999; p.180-182) e descreve indivíduos jovens como seres complexos, criativos com capacidade de questionar a sua identidade e papel individual na sociedade. Não procura moldar-se à visão que os *mass media* lhe ditam à cerca da sua subcultura, mas precisamente o contrário, pretende ditar a encenação de acordo com os seus objectivos a atingir: a recriação da imagem da subcultura.

I have idealistic intentions with my work. And I want to put some image of my vision of humanity into the medium. And I find that basically is a political kind of work.

Wolfgang Tillmanns, entrevista por Peter Halley and Bob Nickas para Index Magazine

O seu livro fotográfico intitulado *Wolfgang Tillmans*, lançado em 1995, em Cologne, pela *Taschen* e mais tarde reeditado em 2002 pela mesma editora, contém múltiplas fotografias que visavam caracterizar o seu ponto de vista singular relativamente à subcultura jovem. Podemos ver fotografias tiradas em espaços interiores onde as pessoas se sentem absorvidas pelo reflexo nocturno e pela heterótopia (Rodrigues,2016; p.205) em paralelo com outras que revelam o mesmo tipo de público, fora da condição imersiva do contexto clubbing.



Fig.38



Fig.39



Fig.40



Fig.41



Fig.42



Fig.43



Fig.44



Fig.45



Fig.46



Fig.47



Fig.48

CAPÍTULO III

Introdução ao projecto prático

Aphrodite by the River :

Contextualização temporal e pessoal

Nos capítulos anteriores, analisámos o percurso da imagem no seu contexto mitológico, histórico e heterotópico. É explícito que, a imagem acompanhou a história humana e radicalizou, segundo vários *mediums* e formatos, a forma como percebemos o mundo, e como a humanidade se olha ao espelho. Por outras palavras, a necessidade da representação reflecte sempre uma vontade maior do conhecimento interno e externo de si. A fotografia, como um dos *mediums* que revolucionou o olhar e a memória, teve um profundo impacto na civilização, democratizou a imagem e potencializou o arranque da revolução individual como também da grande manipulação das massas. O seu impacto destilou toda uma nova malha complexa acerca da herança fotográfica obrigando a uma nova exploração sobre o conceito da memória e da pós-memória. A liberdade imagética que se fez sentir no início do século, e a possibilidade de adquirir uma máquina fotográfica concedeu a todas a possibilidade de narrar ou representar uma história. A dimensão heterotópica e narcisista da fotografia consolidam as suas raízes, uma vez que a cultura do individualismo se começa a expandir. Os quatro fotógrafos discutidos anteriormente são exemplos da expansão desta cultura do individualismo, da perspectiva biografia e narcisista que procura captar e incutir nas imagens as suas vontades individualistas de representação. O fotógrafo persegue e explora a sua realidade a partir do exterior através da sua câmara, na representação do outro através do eu. Cada ponto de vista descreveu uma linguagem que re-definiu o mundo de uma forma diferente. Existe nestes autores, grande ênfase da família da subcultura e da necessidade de as retratar através de um olhar conhecedor das mesmas, um olhar que compreendesse e simultaneamente vivesse aquelas realidades. O contexto clubbing remete para este sentimento de pertença da massa jovem e das subculturas. Através do contexto clubbing, é possível vislumbrar a diversidade de razões pelas quais este sentimento de Togetherness (Malbon, 1999: p.73) une estas massas e desenvolve nelas mudanças psicológicas que afetam toda a sociedade e o seu espaço. (Cláudia Rodrigues, 2016:p. 205-208) A representação da imagem narcisista e colectiva num espaço como o Clubbing, adquire portanto total pertinência. Imagem e clubbing, ambos se podem caracterizar como espaços heterotópicos que se exprimem no seu plano físico e simbólico, que no contexto sugerido, permitem o desenvolvimento emotivo e expressivo da identidade colectiva e individual.

A imagem manifesta-se assim no sentido heterotópico do espelho e da memória, transportando não só o indivíduo como o colectivo, para um plano de emotividade que se exprime através da físico, da manifestação do sentimento de pertença, do momento fugaz cristalizado, da identificação para com um colectivo que potencia o desdobramento e a exploração do eu enquanto objecto de representação fotográfica e de reminiscência. Nos seguintes capítulos, aborda-se a vertente prática do projecto que originou a busca destes autores. Neste projecto prático, incorporei e reflectir sobre o florescimento do Processos fotográfico

individualismo imagético assim como sobre uma subcultura que encontra a sua individualidade colectiva no contexto do clubbing, na noite do porto. O seguinte projecto

consiste na captação da imagem e representação do indivíduo no seu contexto narcisista simultaneamente para com a representação da imagem de um indivíduo colectivo enquanto se aborda as heterotopias simbólicas que ambos reproduzem, num determinado espaço. O espaço em questão é, como disse, na Cidade do porto, em particular no espaço Maus Hábitos - Espaço de Intervenção Cultural, que nas suas diferentes vertentes de entretenimento, se estabelece como um espaço que recebe exposições, concertos, intervenções artísticas e o movimento clubbing. A festa em particular que foi frequentada para a reprodução do projecto entre 2016 e 2017, acontece, ainda hoje bimestralmente. A particularidade que torna este evento especial para fotografar é a ligação já anteriormente estabelecida para com as pessoas que organizaram o evento anteriormente sob as diferentes formas, isto é, quando oficialmente ainda não se declarava como uma festa. Os primórdios deste evento datam 4 anos atrás, tendo o seu início rondado a data de 2013, e desenvolve-se á volta do meu grupo pessoal de amigos que mais tarde desenvolveram, por iniciativa própria o seu palco cultural e expressivo através da organização de uma festa temática que se funda no potencial das músicas pop do virar do século como forma de clubbing. Entre 2013 e 2017, a popularidade cresceu radicalmente, e o grupo pessoal a que me refiro, criador do evento, encontrava-se agora num macro-cosmos de indivíduos colectivos que se reúnem com o mesmo intuito de lazer, libertação e expansão social. O vibrante ambiente de pertença face às linguagens subjacentes da música, da dança e do consumo foi construída pela massa de Clubbers, nos últimos anos se começaram a identificar com a subcultura criada a volta da atmosfera de culto pop dos anos 2000 para a frente. O evento transportava a multidão, portanto, de volta à nostalgia da primeira década do século XXI, voltando a recriar o mesmo cenário através da heterotopia espacial carregada de simbologia através de encenações, objectos característicos, referencias icónicas de personagens e comportamentos semelhantes ao da época. A festa destaca-se portanto, pelo o seu contexto re-criativo de uma nova perspectiva da primeira década do milénio, no espaço e tempo entre 2013-2017. A reanimação desta nostalgia, edita e transforma a memória da mesma. Esta festa coloca-se portanto, numa posição interessante e cativante para a exploração do tema que remete para o produto heterotópico da recriação da memória fugaz simultaneamente explorando as possibilidades da fotografia enquanto representação narcisista através das circunstâncias complexas do clubbing face ao sujeito colectivo e individual.

Para melhor compreendermos a sua génese e o seu entrelaçamento conceptual, será necessário abordar os aspectos estratégicos e técnicos que permitiram a resolução e a qualidade final do projecto. A vertente pessoal do projecto necessitou de uma estrutura mais sólida para o desenvolvimento do mesmo no âmbito académico, apesar de, nos capítulos seguintes se explorar fotograficamente ainda uma época que antecede à realização do projecto e validarmos a sua importância enquanto espólio primário do projecto, as características técnicas e estratégicas aqui implementadas foram capazes de melhor organizar imagética e ideologicamente o objectivo do projecto recente.

O aspecto participante

Como mencionado em capítulos anteriores, percebemos através da experiência dos autores aqui referenciados a importância de um aspecto participante e conhecedor da realidade que se fotografa. Através do conhecimento profundo das suas subculturas, os fotógrafos exprimiam, como parte da mesma subcultura, o seu ponto de vista fotográfico acerca da realidade que experienciaram. Nan Goldin insiste no seu método de fotografar a partir de um espectro biográfico como uma homenagem factual, e concreta acerca da realidade. Como defende, apenas um elemento da tribo poderá compreender intrinsecamente o conjunto de costumes, signos, comportamentos simbólicos e emoções partilhadas de entre um grupo próximo e íntimo. De facto, o sentimento de pertença é um importante elemento à representação das mesmas tribos. Uma vez que estas tribos são caracterizadas através de um ponto de vista externo, que não se encontra inteirado de todas as particularidades simbólicas ali existentes, a tribo encontra-se apenas caracterizada e ditada pelo o ponto de vista exterior provavelmente dominado por uma outra subcultura. Como analisa Medeiros, a jovem Eco ficou reduzida à sua voz enquanto o Narciso se vê (Medeiros, 2000, p.61-62) que se viu definida pelas palavras de outrem, enquanto que narciso se vê definido apenas pelo seu próprio reflexo e incapacidade relacional com outrem. A sua perspectiva apenas se torna completa a partir do momento em que as particularidades da tribo são experienciadas e compreendidas no seu ceio e apenas, posteriormente, sujeitas a um distanciamento reflexivo. É com esta postura de cooperação a que assistimos quando analisamos *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*, através da experimentação e da compreensão dos comportamentos e das simbologias subjacentes ao *Clubbing*. Através dos seus diários pessoais e entrevistas a membros (desconhecidos, amigos, recentemente conhecidos) assíduos da cena clubbing (Malbon, 1999, :p.191-196), e da sua própria participação constante das experiências que acarretavam o clubbing, preconizadas pelo movimento. De facto, só foi possível investigar o tema a partir de uma participação activa na cena clubbing. Tendo com ponto de partida um posicionamento de *insider*, conseguimos analisar de perto as razões de um fenómeno se ter tornado uma actividade de culto.

A ligação emotiva e de correspondência individual que se estabeleceu com o colectivo que se reunia nos *clubs*, produziu muitos mais frutos do que a simples observação não participante. Malbon pode assim teorizar sobre uma experiência que se tornou intimamente próxima para mais tarde analisar sob um espectro académico a importância do clubbing no impacto individual no jovem londrino de 1997 a 1999.

A experiência pessoal antecedente este ensaio fotográfico identifica portanto, uma ligação emocional e cultural ao grupo que é aqui apresentado como objecto de exploração fotográfica. O ponto de vista fotográfico representa a tentativa individual de representar um grupo cuja as interacções simbólicas são entendidas e retratadas pela fotografa. As fotografias são, respectivamente, o trabalho de campo e o produto final. A fotografa visa compreender através da representação o que une este colectivo e explorar o seu contributo individual expressivo do movimento, que começou por um grupo restrito composto por sete pessoas até alcançar um número que ultrapassava os setecentos elementos envolvidos no evento. A fotografia foi a matéria que adoptámos para captar a união que caracteriza estas festas. Em todo caso, o gosto estético e as referências musicais

da cultura Pop, do virar do milénio, servirem de constante motivação ao entendimento do contexto heterotopiano que assistimos neste particular evento promovido pelos Maus Hábitos.. Acima do gosto cultural que estas festas promovem, reúnem-se muitas outros com gostos e grupos diversos, que se interessam pelo o evento sobretudo pela sua aura contagiante emotiva. A própria fotógrafa, como testemunho pessoal, assume a frequente comparência nestes eventos, não pelo gosto cultural comum mas pelas suas sensações oceânicas que se fazem sentir de acordo com os elementos espaciais.

No desenvolvimento deste ensaio fotográfico, a perspectiva participante e observadora da fotógrafa tornou-se essencial para o tipo de fotografia que foi possível de captar. Através desta postura, foi possível retratar — além da perspectiva biográfica próxima e íntima — um contexto colectivo acerca das personagens, e beneficiar do "à vontade" e da relação próxima que permitiu imagens tão íntimas, num contexto colectivo tão movimentado e frenético. Por outro lado, o conforto sentido pela fotógrafa no evento contribuiu para o seu sentimento de pertença e bem estar perante não só entre a tribo, como também do espaço em si.

O aspecto analógico

No processo de escolha dos aspectos técnicos, optou-se por captar imagens através da fotografia analógica. Entre os autores analisados no âmbito fotográfico do projecto, exibem, no contexto das suas obras escolhidas, um conjunto de fotografias obtidas através de câmaras fotográficas analógicas. Nan Goldin destaca-se deste grupo como uma feroz defensora do filme. Apesar da autora não tivesse possibilidade de escolher entre o analógico e o digital, já que o digital só se distribuiria ao público décadas mais tarde, Goldin defende até hoje a sua preferencia absoluta pelo método analógico.

No projecto aqui apresentado, o aspecto analógico tornou-se um elemento também importante da realidade que não se encontra disponível para revisão. Encontrou-se disponível para a encenação da imagem, para o momento espontâneo e para a criação de laços emotivos através da lente. A sua indisponibilidade para a revisão fotográfica quebrou-se apenas na escolha e seleção fotográfica e na construção fiel da sua narrativa, mas não no seu processo de captura e acção fotográfica. O aspecto analógico contribui igualmente para a criação de um espaço imagético fotográfico onde o olhar da fotógrafa se compromete a explorar o contexto individual e colectivo deste projecto.

Para este projecto foram utilizadas várias câmaras analógicas de médio formato. Uma Canon analógica PRIMA BF-80e uma Ricoh KR-10 Super com uma lente SMC Pentax-M 1:2.8 35mm. Além do máquina descrita, foram também utilizadas duas máquinas analógicas compactas Canon BF-80 PRIMA e uma Olympus, ambas de 35 mm.

Quando existe uma câmara analógica a fotografar numa festa, a única acção de seguimento possível é procurar outro momento no interior da multidão, uma vez que depois da captação permanece o mistério do resultado até à sua revelação.. Existe ansiedade e desejo á volta daquela memória e concede-se contrariamente à pós-memória, que corresponde a uma reflexão da imagem já observada (Hirsh, 2012 p.106), uma ânsia e uma idealização prévia acerca da fotografia antes de exposta.

O filme, o método analógico, distingue-se por captar a técnica e uma imagem com um valor mais forte. Existe uma reflexão a cada negativo, produto de um treino intensivo do olho fotográfico, filme após filme. A máquina fotográfica analógica em específico, celebra e reinventa a memória petrificada, e até ao momento da revelação, a memória permanece um mistério num lugar simbólico. O tempo encontra-se limitado assim como os negativos estão contados, e apenas a prática e o instinto fotográfico podem contribuir para um momento bem registado e único. Com a capacidade de revermos o que acabou de ser captado, caímos numa espiral de análise imediata perante o momento que passou. Os momentos seguintes são dedicados à revisão do momento e à possível encenação e reconstrução.

As câmaras digitais acabam por ofuscar o conteúdo face à panóplia interminável de definições que possibilitam. Ganhou-se uma obsessão pelo contexto técnico digital fotográfico. Goldin refere, na sua entrevista a MOCAtv, a importância do conteúdo fotografado face ao material fotográfico. O fotógrafo define a sua fotografia através do momento e da forma como escolhe retratar o assunto (Freund, 1989 :p.84). No caso de Goldin, exigindo a honestidade individual do seu ponto de perspectiva único, o material define-se apenas como um instrumento técnico de captação e não de escolhas conscientes que tornam a fotografia boa ou má.

O processo de captação fotográfico fica intrinsecamente inflamado por questões adjacentes às questões técnicas. A quantidade de fotografias que podemos tirar a um só objecto ou cena, fez com que nenhuma das imensas fotografias se situasse como uma imagem verdadeiramente especial, na medida em que a atenção fotográfica não se concentra no objecto de reprodução, mas num sentido disperso e desconcentrado face à possibilidade infinita de repetir a mesma. A quantidade acabou por se sobrepor à qualidade e à concentração que exige da captura de uma só imagem, que insiste num processo muito mais rigoroso em campo, num treino muito mais acentuado e um conhecimento muito mais complexo das questões técnicas, simultaneamente lidando com a pressão do momento. A película permite captar uma realidade acerca da qual necessitamos de pensar. O nosso gosto e consciência fotográfica são, através das questões técnicas do filme, exercitadas e lapidadas.

Além do seu aspecto técnico, que reforça o desenvolvimento de uma visão cuidada, a profundidade e clareza da cor analógica permite explorar muitos outros aspectos fotográficos que seriam difíceis de atingir no sistema digital, relacionado com a película e ao processo de revelação da imagem. O filme preserva a sua profundidade dada a sensibilidade da película, mais tarde passando por um processo químico de revelação.

O equipamento analógico — em especial as câmaras compactas — foi escolhido por razões de comodidade: as compactas são mais leves e práticas e num evento movimentado do género o uso da máquina é relevante. Tudo no fotógrafo é obrigado a colaborar, tanto o seu sentido de desprevenção como a capacidade de um rápido cálculo sobre a fotografia que vai tirar no segundo a seguir. A fotografia analógica obriga o utilizador a pensar na imagem devido à captação finita, limitada pelo número de fotografias contidas num rolo. A presença analógica neste projecto contribuiu portanto, para uma melhor reprodução técnica e acima de tudo enquadrar melhor o tema do ponto de vista conceptual, que estimula o desenvolvimento do olhar do fotógrafo individual.

O aspecto estratégico fotográfico

A forma de retratar de um fotógrafo representa, conseqüentemente, a realidade com que a sua visão fotográfica se identifica e procura encontrar noutros assuntos. Neste capítulo a fotógrafa procurou, acima de tudo, compreender e homenagear a expressão individual\colectiva e diversificada que encontrou ao longo de seis meses de trabalho fotográfico, inserido no contexto académico referido. No processo de captura de imagens foram adquiridas e exploradas várias formas de retratar, baseando estas tentativas no conhecimento prévio dos autores estudados. Estes tipos de captura fotográfica contribuíram para um melhor desenvolvimento imagético dos indivíduos e do colectivo que permitiu aprofundar com mais pormenor a representação nas diferentes situações que estes surgiam. Estas estratégias implementadas constantemente no momento fotográfico, ofereceram uma melhor assimilação acerca não só da atmosfera emergente do *clubbing* como de cada indivíduo fotografado, algo que se pode a semelhar a um *Character development* no contexto cinematográfico. Várias imagens, sequências e gestos vão completando e acrescentando importantes informações acerca da psicologia da personagem e do seu contexto exterior, ajudando o espectador a criar uma ligação a melhor compreender o seu espaço pessoal heterotópico em que se encontra. Portanto, e à medida que o conteúdo foi explorado, o projecto foi tomando várias perspectivas em relação à forma de retratar os indivíduos e os seus comportamentos. As abordagens a adquirir para captar um determinado modo de retrato funcionam como uma adaptação por parte da fotógrafa, para melhor caracterizar e expressar o seu olhar individual acerca das mesmas personagens.

O primeiro ponto a referir na representação dos indivíduos e da atmosfera em que se enquadram, compete à constante tentativa de capturar um momento espontâneo e de capturar imagens que sustentem uma realidade autêntica dessa experiência. Utiliza-se, portanto um método semelhante ao de Goldin, que visa retratar a realidade na sua autenticidade e na sua qualidade espontânea. Com esta vertente, pretende-se uma memória imortalize o espírito livre e criativo da atmosfera sentida neste evento.

Mas além da sua qualidade autêntica é também utilizada a vertente cénica, em que a fotógrafa e o indivíduo colaboram para atingir uma imagem em particular, idealizando a sua construção. Tillmans na sua obra optou por, acima de tudo, impor a sua perspectiva fotográfica organizada num contexto cénico. Na qualidade deste projecto, a fotógrafa pretende redigir uma fotografia de acordo com as suas idealizações e a ligação emotiva que partilha com o indivíduo sendo que o objectivo desta técnica pretende retratar, o membro individual e constituinte da cena *clubbing*.

O equilíbrio entre o elemento autêntico e cénico assinalam assim, os grandes temas de registo do projeto: a sua qualidade imagética narcisista que pretende representar uma heterotopia social conseqüente da expressão e da identificação individual.

Mas de forma a poder captar as imagens sob os conceitos de autenticidade e teatralidade, foi necessário elaborar técnicas que melhor permitissem a abordagem às situações que representavam ambos os conceitos, isto é, elaboraram-se métodos de abordagem prévia para fotografar as cenas que a fotógrafa considerou de interesse para o projecto.

Na primeira abordagem adoptada, o indivíduo está consciente ou demasiado imerso nas multidões e a fotógrafa tem a possibilidade de contemplar o verdadeiro comportamento do indivíduo sem direcções cénicas ou aviso prévio. Esta é uma estratégia que permite à fotógrafa ser surpreendida enquanto indivíduo está indiferente ou absorto nas suas ações. Aqui, a fotógrafa contempla apenas o momento enquanto extrai o produto imagético, capturando a individualidade absorvente da pessoa ou colectivo que ali se apresenta. E por último, uma técnica muito mais evasiva e principalmente destinada a indivíduos com o qual o contacto é escasso, apesar do seu mútuo sentimento de pertença provocado pela grande massa de pessoas em êxtase. Muitos indivíduos encaram bem este tipo de interpelação como mais um modo de socialização, mas outras pessoas não se comportam de uma forma tão aberta. Quando uma situação se apresenta e se enquadra no projecto e não é conhecida a possível reacção do outro, a atitude que foi desenvolvida por parte da fotógrafa, foi capturar a imagens e desaparecer perante a multidão. Esta reacção justifica-se com "à vontade" de justificar e fotografar um momento autêntico que teve lugar no evento.

Aphrodite by the River

Concepção

Para começarmos este último capítulo de descrição do projecto fotográfico *Aphrodite by the River*, teremos que primeiro entender as raízes precedentes á sua realização. O conjunto de fotografias coleccionadas anteriormente e realizadas, determinam-se como essenciais para o desenvolvimento do projecto presente, transportando ideias e temáticas, a fim de as aprimorar em outros parâmetros e contextos estabelecidos.

No período de tempo que antecedeu a este projecto, as fotografias eram captadas de uma forma estritamente desinteressada, o seu único objectivo começou por ser a exploração artística da fotografia analógica como um novo registo de realidade face ao registo já experienciado da fotografia digital. No âmbito dessa exploração, as máquinas compactas analógicas seguiram o pequeno grupo onde a fotógrafa se inseria. A máquina analógica compacta, permitia uma portabilidade propícia aos constantes movimentos nocturnos e o seu custo que permitia uma sustentabilidade económica, face à possibilidade de perder uma câmara digital dispendiosa. A câmara analógica compacta cumpriu todos os requisitos e adaptabilidade para se identificar como o instrumento fotográfico que testemunhou as noites do grupo. As imagens captadas pela câmara fotográfica durante aquele período atendiam apenas à pressa de reproduzir imagens do e para o grupo, para mais tarde serem revistas e reanimados os momentos captados. O entusiasmo de ver uma representação analógica do grupo e de cada elemento isolado prende-se com o facto de o grupo procurar novas representações de si mesmo através deste *medium* analógico. Devido a estes factores, as fotografias são extremamente íntimas e possuem um carácter simbólico entre perceptível membros do grupo e da fotógrafa.



Fig.49



Fig.50



Fig.51



Fig.52



Fig.53



Fig.54



Fig.55



Fig.56



Fig.57



Fig.58



Fig.59



Fig.60



Fig.61



Fig.62



Fig.63

Podemos compreender as primeiras imagens captadas anteriormente ao projecto em questão e análises se encontram um mundo muito mais pequeno, feito maioritariamente de personagens principais ou centrais e simultaneamente de momentos interessantes de pessoas completamente estranhas ao contexto das mesmas personagens. Estas primeiras tentativas são circunscritas á dimensão biográfica e as relações estritamente próximas da fotografa, a abordagem fotográfica aqui utilizada é muito semelhante á abordagem de Goldin, existia um envolvimento mais intenso dos indivíduo. A herança que estas imagens deixaram como a memória e a representação de um grupo ou de uma tribo a partir do seu ceio não se desvaneceu perante o projecto Aphrodite By the River, pelo o contrário, incutiu no mesmo a mesma obrigatoriedade de retratar a tribo e o crescimento dela no contexto heterotópico criado por membros do mesmo grupo que desenvolveram o evento e transformara-no num marco subcultural da noite portuense . Com a prosperidade e o crescimento do evento, a Dupla Shugga Lickurs, (membros do pequeno grupo fotografado durante os anos antecedentes á produção deste projecto como também no Aphrodite by The river) criou um espaço-tempo propício para a experimentação individual e para a reunião de diversas tribos através da linguagem da música, do corpo e do espaço.

O projecto apresentado ao abrigo destas experiências e referencias teve lugar em 4 eventos, e de acordo com a natureza e o enquadramento académico optei por me centrar num publico maior, e frequentar estes 4 eventos com o grupo raiz com os quais o material mais antigo foi captado. Era um grupo intimo no meio de um mar de gente desconhecido.

Como se disse, as festas eram muito mais concentradas e um colectivo muito mais vasto, numa sala fixa, festa após festa num local que dava pelo o nome de maus hábitos. Duas pessoas do grupo mais próximo a mim tinha como função designar e controlar o DJ Set e com o passar do tempo, o evento ganhava cada vez mais afluência e popularidade.

Os indivíduos que passavam por ali, ou a maioria deles procuravam de forma muito clara expor a sua individualidade num contexto social, outros tantos vinha pela primeira vez explorar o local ou então já eram frequentes e ja faziam daquele evento uma pequena reunião familiar.

Ou sem conhecer, a simples captação já tornava mais próxima, encontrou-se intimidade entre pessoas que nunca se conheceram a não ser ser através a pertença emotiva, O resultado destas quatro experiências foi um portfólio fotográfico incrivelmente vasto e extremamente difícil de seleccionar, cada momento era irrefutavelmente único, não havia cópias exactas, a fotografia fluía como momento após momento.

Em 4 eventos foram tiradas á volta de 470 fotografias, sendo que cada festa obteve uma média de 118 fotos por evento. A maioria das fotografias foi realizada através de máquinas compactas e rolos entre 200 ASA e 800 ASA. Apenas 118 fotografias por evento requereu, por parte da fotografa, controlo e disciplina técnica face ao número limite de fotografias por rolo (36, de acordo com cada rolo utilizado), também os momentos foram curtos, portanto a rapidez e a capacidade de decisão foi algo que este projecto e o médium levaram fotografa a controlar e eventualmente dominar as estratégias fotográficas.

A seleção das imagens tornou-se difícil pois cada fotografia tinha um valor único, e ao mesmo tempo valor simbólico. Para melhor compreender o potencial de cada imagem, foi necessário dividir as imagens em cinco grupos distintos e começar a seleccionar as mais interessantes e coerentes para com o tema, de cada grupo como também as que fariam

mais sentido numa publicação impressa e comum onde as fotografias teriam que encontrar um equilíbrio estético que favorecesse e realçasse o poder fotográfico de cada uma. Foram divididas consequentemente em cinco grupos espenicados à natureza de casa imagem: personagens, colectivo, desejo, ambiente e escondido. No primeiro inseriam-se retratos das personagens individuais, no colectivo alguns indivíduos em situações que remetiam para um sentimento colectivo de pertença. No terceiro, o desejo, era toda a demonstração de afecto e qualquer tipo de emoção entre dois ou mais indivíduos. No ambiente, fotografias remetentes ao espaço e à atmosfera. E finalmente o escondido, uma secção de imagens que capturava ações ou indivíduos incapazes de serem reconhecidos como individuais e que, no entanto, remetiam para um comportamento comum a muitos outros indivíduos presentes. O primeiro corte foi em relação às imagens do ambiente, decidindo-me focar inteiramente, na dimensão humana, no *clubbers* que só por si e pelos seus comportamentos, criavam a atmosfera do *clubbing*, tomando assim o projecto um rumo heterotópico que se baseia nos signos e comportamentos da multidão.

O processo fotográfico de seleção só começou quando as fotografias foram distribuídas pelas páginas das publicações e foi possível identificar finalmente, as fotografias que melhor descreviam a aura de Togetherness e individualidade que se fazia sentir nos eventos. A distribuição e posicionamento das fotografias visavam recriar, na sua publicação, o ambiente e a emotividade. A disposição não linear da publicação foi-se tornando cada vez mais evidente. Como no evento, a ligação entre as imagens não poderia ser linear, os acontecimentos iam sucedendo sem uma ordem clara, e as atitudes e situações imprevisíveis. Organizar linearmente as imagens numa publicação seria distorcer a realidade com que a fotografa presenciou as mesmas. A publicação iria perder precisamente o seu elemento reflexivo sobre a espontaneidade e a aleatoriedade emocional humana. Após a seleção e a composição fotográfica começarem a tornar-se mais claras na sua ordem, tornou-se evidente que o fabrico de não uma, mas duas publicações, poderiam melhor explorar ambos os conceitos da imagem narcisista e da experiência colectiva.

As metáforas, contrastes e comparações imagéticas obtidas através da divisão da publicação em duas partes, foram o fio condutor para melhor poderem representar a natureza das captações. Assim como na sua ordem, mesmo a escolha do papel e formato estavam obrigados a obedecer à realidade irrefutável daquelas imagens.

O projecto *Aphrodite by the River* toma o seu formato físico sob a forma de duas publicações: *The Aphrodites* e *The Rivers*. Ambos abordam o contexto das multidões imersas num mundo oceânico sob a perspectiva da imagem narcisista, envolvido pela heterotopia do espaço do evento, mas cada uma das publicações explora estes temas de forma diferente. *The Aphrodites* explora os conteúdos abordados através da manifestação individual e que as fotografias gravitam á volta de um só indivíduo por foto, explorando as particularidades emotivas, estilísticas e comportamentais como uma expressão individual única e mutável utilizando o evento com palco da sua experimentação pessoal.

The Rivers explora os conteúdos de teor colectivo e a sua importância para a criação da heterotopia do espaço e o seu sentimento de pertença adjacente. O desejo e a necessidade do outro é reflectido através das imagens de comunhão e da expressão afectiva relacional para com um grupo ou outro indivíduo.

A identificação colectiva toma uma postura essencial na cena do clubbing criando a heterotopia no preciso espaço. O sentimento de uma pertença consequentemente atribuindo ao espaço heterotópico uma simbologia caseira e a um ceio íntimo comum. Ambas as publicações estão envolvidas por papel de seda cor de rosa, a heterotopia envolvente de ambas as principais temáticas, o individualismo narcisista e o colectivo de pertença. Este papel heterotópico juntamente com as publicações que o mesmo envolve, estão, por sua vez resguardadas dentro de uma capa, o espaço que permite o desenrolar heterotópico através das experiências individuais e colectivas e transforma, consequentemente o espaço simbolicamente .

Conclusão

Anteriormente foi analisado percurso da imagem no seu contexto mitológico, histórico e heterotópico. É explícito que, a imagem acompanhou a história humana e radicalizou, segundo vários *mediums* e formatos, a forma como percebemos o mundo, e como a humanidade se olha ao espelho. Por outras palavras, a necessidade da representação reflectiu sempre uma vontade maior do conhecimento interno e externo de si.

Ao longo do desenvolvimento deste projecto procurou-se encontrar respostas e estabelecer relações sobre os vários temas e vertentes que culminam na reprodução de uma publicação fotográfica física. Para compreender o percurso que leva à junção do tema fotográfico, com a heterotopia, o narcisismo e o *clubbing*, foi necessário percorrer e aprofundar cada um, no meu mérito individual para mais tarde unir os conceitos e os voltar a reencontrar no trabalho autoral fotográfico dos quatro autores as respectivas obras, especificados. O projecto final é, portanto fruto da dimensão fotográfica adquirida pelo convívio com os indivíduos e colectivos fotografados, como também se designa fruto de todos estes conceitos, estruturas sociais e exemplos fotográficos.

A representação narcisista foi captada portanto, através da expressão individualista pessoal propulsionada pela heterotopia criada pela multidão. Essas heterotopias criadas, no contexto do projecto situado num determinado evento nocturno, estabeleceram uma linguagem emotiva e corporal intrínseca aos clubbers. Essa linguagem universal entre *clubbers* provocou um sentimento *togetherness* e *belonging*, termos ambos utilizados por Malbon aquando de descrever o elemento unificador acima de todos os outros. A partilha de emotiva dá-se assim, como o principal unificador da massa jovem e das subculturas. A partilha emotiva ao longo deste projecto deu-se não só pelas linguagens heterotópicas descritas, como também pela fotografia. A fotografa encontrou tanto nos seus conhecidos de longa data como em estranhos, esta característica emotiva.

Em relação ao futuro do projecto, pretende-se a execução de uma exposição que explore a exibição das fotografias e da publicação através da apropriação de um espaço de intervenção artística. A utilização do espaço irá, através da exposição, ele próprio adquirir um valor heterotópico face ao tema retratado na publicação. A exploração literal de uma vertente heterotópica num espaço de exposição está, portanto, a ser considerada como uma outra exploração dos temas retratados ao longo deste projecto. Com a exposição o projecto estará realmente potencializado em todas as suas dimensões possíveis.

Bibliografia

ARMSTRONG, David; VOLGESON, Nick; APARTIN, Anton (2011), *David Armstrong: 615 jefferson AVE*. Nova York, Artbook.

ARMSTRONG, David; GOLDIN, Nan (1997), *David Armstrong: Silver Cord*. Nova York, Scalo.

CLARK, Larry (1971), *Tulsa*. Nova York, Lustrum Press.

DURING, Simon (1993), *The cultural studies reader*. Londres, Routledge.

EISLER, Riane (1987), *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. New York, Harper One.

FREUND, Gisèle (1989), *Fotografia e Sociedade*. Lisboa, Comunicação e linguagens.

GOLDIN, Nan (1986), *Ballad of sexual dependency*. New, York, Aperture.

GOLDIN, Nan (1998), *Couples and Loneliness*. Japão, Korinsha Press.

HAMILTON, Edith (1942), *A Mitologia*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.

HEBDIGE, Dick (1979), *The meaning of style*. Londres, Routledge.

MALBON, Ben (1999), *Clubbing: dancing, ecstasy and vitality*. Londres, Routledge.

MEDEIROS, Margarida (2000), *Fotografia e Narcisismo*. Lisboa, Assírio e Alvim.

RODRIGUES, Cláudia Maria Barbosa (2016), "A Cidade Noctívaga: Ritmografia Urbana de um Party District na Cidade do Porto." Tese de Doutoramento em Sociologia Cidades e Culturas Urbanas, para obtenção do grau de Doutor - Faculdade de Economia - Universidade de Coimbra, Coimbra 2016

TILLMAN, Wolfgang (1995), *Wolfgang Tillman*. Cologne, Taschen.

Webgrafia

ARMSTRONG, David (2011), "Home-Work: Photographer David Armstrong Talks About His Latest Monograph, 615 Jefferson Avenue" in Huffpost, Published online: http://www.huffingtonpost.com/jane-harris/homework-photographer-dav_b_1142479.html

FOUCAULT, Michel (1967), "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". Published online: <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>

HIRSCH, Marianne (2012), "The Generation of Postmemory". Published online: http://historiaeaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/hirsch_postmemory.pdf

MOORE, Karenza (2004), "A commitment to clubbing". Published online: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1040265042000318699?journalCode=cper20>

TILLMANS, Wolfgang (1997), "Wolfgang Tillmans, 1997", in Index Magazine, Published online: http://www.indexmagazine.com/interviews/wolfgang_tillmans.shtml

TILLMANS, Wolfgang (2017), "Wolfgang Tillmans: I was hit by a realisation – all I believe in was threatened", in The Guardian, Published online: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/feb/13/wolfgang-tillmans-photographer-interview-tate-modern>

Videografia

CLARK, Larry (2016), "WTF Podcast - LARRY CLARK", in <https://www.youtube.com/watch?v=NS0QDfYNf-4>

CLARK, Larry (2017), "Larry Clark: 'I wanted to be a writer but I had a camera in my hand'", in France 24 - <https://www.youtube.com/watch?v=KllqvoldS6I>

GOLDIN, Nan (2013), "Nan Goldin - The Ballad of Sexual Dependency", in <https://www.youtube.com/watch?v=2B6nMlajUqU>

TILLMANS, Wolfgang (2010), "An Evening with Wolfgang Tillmans (palestra 07. 10. 2017)", in <https://www.icp.org/browse/archive/media/wolfgang-tillmans-0>

Índice de Figuras

1. Larry Clark

— Tulsa

Fig. 1 (*sem título*), Larry Clark, Tulsa. 1971, disponível em: <https://imgur.com/gallery/N5AKP>

Fig. 2 (*imagens sem título*), Larry Clark, Tulsa. 1971, disponível em: <https://imgur.com/gallery/N5AKP>

Fig. 3 (*sem título*), Larry Clark, Tulsa. 1971, disponível em: <https://imgur.com/gallery/N5AKP>

Fig. 4 (*imagens sem título*), Larry Clark, Tulsa. 1971, disponível em: <https://imgur.com/gallery/N5AKP>

Fig. 5 (*imagens sem título*), Larry Clark, Tulsa. 1971, disponível em: <https://imgur.com/gallery/N5AKP>

Fig. 6 (*imagens sem título*), Larry Clark, Tulsa. 1971, disponível em: <https://imgur.com/gallery/N5AKP>

Fig. 7 (*imagens sem título*), Larry Clark, Tulsa. 1971, disponível em: <https://imgur.com/gallery/N5AKP>

Fig. 8 (*imagens sem título*), Larry Clark, Tulsa. 1971, disponível em: <https://imgur.com/gallery/N5AKP>

Fig. 9 (*imagens sem título*), Larry Clark, Tulsa. 1971, disponível em: <https://imgur.com/gallery/N5AKP>

Fig. 10 (*sem título*), Larry Clark, Tulsa. 1971, disponível em: <https://imgur.com/gallery/N5AKP>

2. Nan Goldin

— *Ballad of Sexual Dependency*

Fig. 11 *Misty, Taboo and Jimmy Paulette, Nova York*, Nan Goldin (1991), disponível em: <http://www.cnu.cc/works/99708>

Fig. 12 *Misty, Taboo and Jimmy Paulette, Nova York*, Nan Goldin (1991), [69,5 x 101,5 cm] disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-misty-and-jimmy-paulette-in-a-taxi-nyc-p78046>

Fig. 13 *Nan One Month After Being Battered*, Nan Goldin (1984), [39.4 x 58.7 cm] disponível em: <https://artblart.com/tag/nan-goldin-self-portrait-in-blue-bathroom/>

Fig. 14 *Nan and Brian in Bed*, Nova York, Nan Goldin (1983), [39.4 x 58.9 cm] disponível em:

<https://artblart.com/tag/nan-goldin-self-portrait-in-blue-bathroom/>

Fig. 15 *Heart-Shaped Bruise*, Nova York, Nan Goldin (1980), [50.8 x 61 cm] disponível em: <https://artblart.com/tag/nan-goldin-self-portrait-in-blue-bathroom/>

Fig. 16 *Siobhan in My Mirror*, Berlim, Nan Goldin (1992), [41,0 x 61,0 cm] disponível em: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/siobhan-in-my-mirror>

Fig. 17 *Cookie at Tin Pan Alley*, Nova York, Nan Goldin (1983), [65.4 x 97.49 cm] disponível em: [em:https://www.artnet.com/auctions/artists/nan-goldin/cookie-at-tin-pan-alley-new-york-city](https://www.artnet.com/auctions/artists/nan-goldin/cookie-at-tin-pan-alley-new-york-city)

Fig. 18 *Cookie and Vittorio's wedding* , Nova York, Nan Goldin (1986), disponível em: [em:https://hyperallergic.com/264354/30-years-on-nan-goldins-unflinching-ballad-is-just-as-powerful/](https://hyperallergic.com/264354/30-years-on-nan-goldins-unflinching-ballad-is-just-as-powerful/)

Fig. 19 *Philippe H. and Suzanne Kissing at Euthanasia*, Nova York, Nan Goldin (1981), [39.4 x 58.7 cm] disponível em: <https://artblart.com/tag/nan-goldin-self-portrait-in-blue-bathroom/>

Fig. 20 *Rise and Monty Kissing* , Nova York, Nan Goldin (1980), [39.4 x 58.7 cm] disponível em: <https://artblart.com/tag/nan-goldin-self-portrait-in-blue-bathroom/>

Fig. 21 *Picnic on the Esplanade*, Boston, Nan Goldin (1973), [76 x 101,5 cm], disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/picnic-esplanade-boston>

Fig. 22 *Monopoly game* , Nova York, Nan Goldin (1980), [40.5 x 50.5 cm], disponível em: <http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/monopoly-game-new-york-oMpsnJqSCcdQYsfVyU1hNQ2>

3. David Armstrong

— *614 Jefferson Ave*

Fig. 23 (*sem título*), David Armstrong, 615 Jefferson AVE, 2011, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/615-jefferson-ave#/i/91>

Fig. 24 (*sem título*), David Armstrong, 615 Jefferson AVE, 2011, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/615-jefferson-ave#/i/46>

Fig. 25 (*sem título*), David Armstrong, 615 Jefferson AVE, 2011, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/615-jefferson-ave#/i/44>

Fig. 26 (*sem título*), David Armstrong, 615 Jefferson AVE, 2011, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/615-jefferson-ave#/i/57>

Fig. 27 (*sem título*), David Armstrong, 615 Jefferson AVE, 2011, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/615-jefferson-ave#/i/3>

Fig. 28 (*sem título*), David Armstrong, 615 Jefferson AVE, 2011, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/615-jefferson-ave#/i/3>

Fig. 29 (*sem título*), David Armstrong, 615 Jefferson AVE, 2011, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/615-jefferson-ave#/i/3>

Fig. 30 (*sem título*), David Armstrong, 615 Jefferson AVE, 2011, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/615-jefferson-ave#/i/3>

Fig. 31 (*sem título*), David Armstrong, 615 Jefferson AVE, 2011, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/615-jefferson-ave#/i/3>

— *Silver Cord*

Fig. 32 (*sem título*), David Armstrong, The Silver Cord, 1997, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/the-silver-cord-new>

Fig. 33 (*sem título*), David Armstrong, The Silver Cord, 1997, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/the-silver-cord-new>

Fig. 34 (*sem título*), David Armstrong, The Silver Cord, 1997, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/the-silver-cord-new>

Fig. 35 (*sem título*), David Armstrong, The Silver Cord, 1997, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/the-silver-cord-new>

Fig. 36 (*sem título*), David Armstrong, The Silver Cord, 1997, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/the-silver-cord-new>

Fig. 37 (*sem título*), David Armstrong, The Silver Cord, 1997, disponível em: <http://davidarmstrongphotographs.com/the-silver-cord-new#/i/38>

4. Wolfgang Tillmans

—Wolfgang Tillmans

Fig. 38 Arkadia_1, Wolfgang Tillmans, 1996, disponível em: <http://www.sleek-mag.com/2017/03/01/wolfgang-tillmans/>

Fig. 39 London Club, retrato, Wolfgang Tillmans, 2001, disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/4925880818836619/>

Fig. 40 Rain, Wolfgang Tillmans, 2006, disponível em: <http://www.dazeddigital.com/photography/gallery/21878/4/wolfgang-tillmans-in-dazed>

Fig. 41 Me in the shower, Wolfgang Tillmans, 1992, disponível em: <http://www.artnet.com/artists/wolfgang-tillmans/me-in-the-shower-EOjTxyEVUtxOxBGydlFyxQ2>

Fig. 42 Dancer, OperaHouse, Wolfgang Tillmans, 1989, disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/wolfgang-tillmans-dancer-operahouse>

Fig. 43 Love (Hands in Air), Wolfgang Tillmans, 1989, disponível em: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p020rw3x/p020rt48>

Fig. 44 The Cock's Kiss, Wolfgang Tillmans, 2002, disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tillmans-the-cock-kiss-p79302>

Fig. 45 Susane and Lutz, Wolfgang Tillmans, 1993, disponível em: <http://www.utata.org/sundaysalon/wolfgang-tillmans/>

Fig. 46 Alex and Lutz, holding cock Wolfgang Tillmans, 1992, [40.6 x 30.5 cm], disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/9647>

Fig. 47 Alex and Lutz in the Trees, Wolfgang Tillmans, 1992, disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/164451>

Fig. 48 Alex and Lutz, Wolfgang Tillmans, 1992, disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/4925880818836619/>

5. Alexandra Ramos

Fig. 49 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 50 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 51 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 52 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 53 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 54 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 54 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 55 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 56 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 57 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 58 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 59 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 60 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 61 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 62 (*Sem título*) Alexandra Ramos

Fig. 63 (*Sem título*) Alexandra Ramos