

UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes do Porto

Do Digital ao Analógico

Deslocamento e Metamorfose

201507824

Ivan Ferreira da Silva

Relatório final para a obtenção do grau de mestre em Design da Imagem

Orientadora: **Susana Lourenço Marque**

Co-orientador: **José Carneiro**

Porto, setembro de 2019

Agradecimentos

Especial obrigado aos meus orientadores, Susana e José Carneiro, na certeza que nos voltaremos a cruzar.

Obrigado aos amigos que sempre me apoiaram.

Obrigado à família, mesmo a quem não sabe o nome do mestrado.

Resumo

A investigação propõe responder à seguinte questão: Porquê configurar uma materialização do digital em termos de imagem?

O advento do digital transformou o processo fotográfico como o conhecíamos. A mudança do grão para o pixel prolonga-se além do binómio materialidade/ imaterialidade, transformando a matriz que serve de base à imagem, bem como a relação que esta mantém com o seu referente real. A forma como estas imagens circulam em ambiente digital, dotadas de uma fluidez específica do meio, contribuiu para uma abundância de imagens que penetra no nosso quotidiano.

Por utilizarmos a fotografia como meio privilegiado para a representação, desenvolveu-se o projeto #nextluk que questiona os modos de representação contemporâneos, através da reprodução das imagens digitais num processo analógico, resultando em imagens híbridas. O projeto #nextluk reflete sobre a relação entre a fotografia digital e a auto-representação. Através da apropriação de imagens de perfil do Facebook, as imagens são reproduzidas num processo híbrido que confronta a imagem digital com processos analógicos, revelando padrões na representação contemporânea. O resultado é uma exposição de análise formal do modo como nos representamos nas plataformas digitais e trabalhamos uma identidade social, que questiona a construção social do eu.

Abstract

The dissertation purpose answer the following question: Why configure a digital materialization of the image?

The digital turn has transformed the photographic process as we knew it. The shift from grain to pixel goes beyond the materiality/ immateriality polarity, and interferes with the matrix that serves as the basis for the image, and thus with the relationship between it and its referent. The way these images circulate in a digital environment, endowed with a specific fluidity of the environment, contributed to the abundance of images that penetrate our daily lives.

We do photography as a privileged medium for representation, we developed the #nextluk that questions contemporary ways of representation through the reproduction of digital images in an analog process, resulting in hybrid images. The #nextluk question on the relationship between digital photography and self-representation. Through the appropriation of Facebook profile pictures, cyanotypes are reproduced in a hybrid process that confronts the digital image with analog processes, revealing patterns in contemporary representation. The exhibition is a formal analysis of the way we represent ourselves on digital platforms and how we build a social identity that questions the social construction of the self.

Índice

17	1	Deslocamento e metamorfose no retrato fotográfico	
	1.1	O retrato fotográfico como representação social	17
	1.2	A sombra da fotografia	18
	1.3	<i>Digital Turn</i>	18
	1.3.1	Transitoriedade da cópia	19
	1.3.2	Imaterialidade	21
	1.3.3	O que é Real na imagem?	22
25	2	Genealogia da apropriação	
	2.1	O efeito Picture Generation	26
	2.2	O livro <i>Les Artistes Iconographes</i>	27
	2.2.1	Guião para iconógrafos	28
33	3	Projeto #nextluk	
	3.1	Ensaios expositivos preparatórios	35
	3.1.1	Silhueta - Residência Artística da Bienal de Cerveira	35
	3.1.2	#portoluk	36
	3.2	Exposição #nextluk	39
	3.2.1	Iterações da exposição	52
	3.2.1.1	Festival de fotografia Encontros da Imagem	52
	3.2.2	Publicações	55
	3.3	#lukbook	56
59		Conclusão	
61		Bibliografia	
65		Lista imagens	

Introdução

A presente investigação relaciona-se com as alterações na forma como as imagens digitais são produzidas e difundidas, através do desenvolvimento de um projeto expositivo designado #nextluk.

A fotografia assumiu um papel importante na representação social e na construção identitária desde a sua invenção, no século XIX. Nesta investigação a análise do retrato fotográfico iniciou-se no cartão de visita introduzido por André Adolphe Disdéri, que cercava os seus modelos com adereços teatrais e retocava imagens, contribuindo para a construção de uma persona social. Esta encenação da realidade encontra pontos em comum com as imagens que vemos nas redes sociais, de um mundo idealizado à medida de cada um. Perante a câmara, o indivíduo representa uma personagem fictícia que se aproxima daquilo que quer ser, mais do que daquilo que realmente é.

Apesar de a atitude perante a objetiva ter traços em comum desde o século inaugural do *medium*, recentemente este sofreu significativas alterações. A fotografia foi tida como uma impressão direta da realidade, uma sombra de algo que ocorreu através de reações físicas e químicas, mas o *digital turn* trouxe consigo novos paradigmas. Esta possível quebra de transferência da realidade, relaciona-se com o processo de formação da imagem, feito agora através de sensores digitais. As alterações provocadas pela evolução tecnológica prolongam-se para lá das questões formais, que se relacionam agora com a transitoriedade da cópia, a sua imaterialidade e com possíveis vestígios do real. Estes fatores alteram a forma como as imagens circulam no ambiente digital, contribuindo para nova economia visual da WEB. Uma vez que a fotografia é um meio privilegiado para a representação individual, o que altera quando alteramos a sua génese?

O advento do digital trouxe novos paradigmas à imagem fotográfica mas também uma quantidade de imagens crescente que levou os artistas a repensarem a sua produção. No segundo capítulo traço uma genealogia da apropriação no sentido de perceber de que forma os movimentos artísticos respondem à abundância de imagens que habitam o nosso quotidiano. Relaciona-se a reconfiguração de um objeto do quotidiano feita por Marcel Duchamp com a reprodução de imagens icónicas de Andy Warhol, para perceber o efeito provocado pela *Picture Generation* no questionamento das imagens que nos cercam no quotidiano. Este grupo de artistas inaugurou questiona o modo de utilização das imagens e revelam que a sua leitura prolonga-se para além de uma análise formal, questionando a sua anterior utilização. Esta atitude reflexiva sobre o poder das imagens revela-se pela valorização do conteúdo. É necessário continuar a produzir imagens?

A reciclagem de imagens é preconizada pelos artistas iconógrafos, que questionam a forma como a conectividade comanda a circulação das imagens,

revelando conteúdos precários. Em alguns dos casos apresentados, os artistas recuperaram uma atitude inaugurada por Aby Warburg de reorganizar as imagens de diferentes contextos históricos em grupos que nos fazem voltar a olhar para o seu conteúdo.

O questionamento dos modos de produção e circulação das imagens digitais é feito através de um confronto das imagens digitais com um processo analógico, em particular com a cianotipia. Na exploração das imagens produzidas que serviu os ensaios expositivos que deram origem a #nextluk, primeiro com Silhueta e mais tarde com #portoluk, o projeto desenvolvido relaciona os modos de representação contemporâneos com o processo de formação da imagem digital. No caso de Silhueta, foram reproduzidas imagens de perfil dos locais sobre tecidos típicos da região, numa reflexão relacionada com identidade e território. Já #portoluk materializou-se numa intervenção urbana no centro do Porto, que refletia sobre o caráter público das imagens que colocamos na Internet, neste caso para nos representarmos.

Após estes ensaios, o projeto resultou numa exposição que inaugurou em 2018 no Museu da Vila Velha, em Vila Real, que relacionava a mutação técnica dos processos fotográficos com a auto-representação. Através da reprodução e manipulação de imagens de perfil de Facebook de um(a) utilizador(a) anónimo(a), a exposição traçava padrões de representação que refletem as ferramentas das plataformas digitais e as suas consequências na construção identitária atual, sob a forma de cianotipias, instalação ou *site-specific*. O recurso a estas técnicas esperava despoletar no espetador um questionamento dos modos contemporâneos de representação.

1 Deslocamento e metamorfose no retrato fotográfico

1.1 O retrato fotográfico como representação social

O retrato tornou-se na prática mais popular entre os primeiros fotógrafos (Amar, 2001:32), tendo substituído a pintura como dispositivo privilegiado para a representação social do indivíduo. Ora, o retrato fotográfico transfere e associa as condições ontológicas da imagem fotográfica, descritas a seguir, à fotografia dos indivíduos, sendo disso exemplo os retratos de André-Adolphe Disdéri.

Em 1854 Disdéri introduziu um novo formato que ficou conhecido por cartão de visita. Apesar de reduzir o tamanho da imagem, esta alteração tornou os retratos até então reservados à nobreza e à burguesia rica, acessíveis aos menos desafogados (Freund, 1995:69), devido à redução considerável no preço. É também com os cartões de visita que o retrato fotográfico se delinea como artifício, como construção e idealização da realidade, numa mistura de realismo essencial da fotografia e idealização intelectual do modelo (Fabris, 1998:21). Fotografando os seus modelos de corpo inteiro, introduzindo e evidenciando o uso de adereços e encenando as poses, o retrato fotográfico afasta-se do indivíduo e aproxima-se da máscara social, através da utilização de artifícios teatrais que definem o seu status (Fabris, 1998:21). Assim, o retrato fotográfico deixa de se concentrar na representação individual, passando a visar sobretudo a construção da identidade social dos retratados. Com poses simples, mas muito estereotipadas (Amar, 2001:47), os cartões de visita inauguram uma prática de encenação que se irá tornar na nota dominante deste tipo de retrato. A partir da utilização dos cartões de visita, é possível perceber a importância da aparência na construção da identidade individual, aumentada pela possibilidade da fotografia se assumir como meio de representação, longe do indivíduo e perto, neste caso, da máscara social.

Ao traçar uma linha genealógica até à contemporaneidade, percebemos que as máscaras sociais da altura encontram um paralelo com o retrato fotográfico contemporâneo das imagens das redes sociais, em particular do Facebook, tomando como traço de continuidade a função sócio-identitária que ambos cumprem. A Internet permite uma construção identitária num contexto comunicacional diferente da altura, o que me levou a questionar os modos contemporâneos de representação.

1.2 A sombra da fotografia

A fotografia inaugurou, aquando da sua invenção no século XIX, uma relação particular entre uma imagem e o seu referente, descrita por André Bazin como *uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução* (Bazin, 1991: 22). Sob a perspetiva delineada pelo autor, baseada na operação que a fotografia analógica exigia, a imagem fotográfica resultaria de um fenómeno físico-químico, que dispensa *a intervenção criadora do homem* (Bazin, 1991:22), e que não se pode furtar à impressão luminosa dos objetos num suporte fotossensível. Como defende André Bazin, a imagem fotográfica foi entendida ou caracterizada como o resultado de uma impressão direta do objeto fotografado na superfície fotossensibilizada, resultante de uma operação mecânica. Deste modo, *uma determinada fotografia não se distingue nunca do seu referente, ou, pelo menos, não se distingue para toda a gente* (Barthes, 1980: 13). A sua natureza indexical, a sua ligação com o real, faz com que a distinção entre o imaginário e o real seja abolida (Barthes, 1980), conferindo-lhe a capacidade de ilusão e engano.

1.3 Digital Turn

A dificuldade de execução não atesta a qualidade de uma determinada imagem, do mesmo modo que a fraca qualidade ou baixa resolução não impedem uma leitura visual adequada. A fotografia é influenciada pela evolução tecnológica, testemunhada pela revolução industrial e, mais recentemente, pela sua inclusão no ambiente digital, que coincidiu com a chamada revolução tecnológica. A forma como o *médium* viu transformada a sua natureza, do grão para o pixel, encontra inflexões que questionam a sua abordagem ontológica, fenomenológica e social.

O processo fotográfico, como hoje o conhecemos e praticamos, resulta de uma operação algorítmica processada pelo aparelho fotográfico com base nos dados recolhidos pelos seus sensores fotossensíveis. Entre o momento do disparo e o aparecimento, virtualmente instantâneo, da imagem nos ecrãs dos aparelhos fotográficos contemporâneos, toma lugar uma operação totalmente automatizada que organiza a informação luminosa registada pelos foto-sensores. Como sugere Daniel Rubinstein em *On the Verge of Photography*, evidenciando a indeterminação da técnica na fotografia digital, *os mesmos dados recolhidos pelos sensores do aparelho fotográfico poderiam materializar-se num documento de texto, num som, ou numa cadeia numérica* (Rubinstein, 2013: 9).

A transformação da natureza técnica do processo fotográfico, do analógico para o digital, modifica radicalmente a relação da imagem fotográfica com o seu referente: no digital a imagem é (re)construída por algoritmos, enquanto que no analógico, do qual a cianotipia serve como exemplo, há uma

impressão numa superfície fotossensibilizada que transporta e transfere a imagem do objeto. A fotografia seria então o resultado de uma reação físico-química através da qual se registava uma imagem emanada pelo próprio objeto fotografado.

A contínua inclusão da fotografia no ambiente digital alterou a forma como a vemos e, por conseguinte, como nos vemos, devido ao papel que esta detém na nossa representação social e auto-representação. Que repercussões trazem estas alterações, relacionadas com a sua génese e, por conseguinte, de que forma estas imagens circulam? O que altera quando alteramos a sua génese?

Alguns dos primeiros ensaios sobre fotografia foram marcados pela sua distinção com a pintura (Baudelaire, Delaborde) aprofundados, como foi dito anteriormente, ao longo do século XIX, mas a viragem para o século em que vivemos reaproximou-as porque agora tudo é retido sob a forma de dados. O digital diminuiu, ou mesmo apagou, diferenças existentes entre tipos de imagens (pintura, fotografia, publicidade), e mesmo entre informação (som, texto, imagem), sendo *todos alojados sob a mesma insígnia digital indiferenciada da reprodução e da transmissão de "sinais"* (Dubois, 2017:41).

A mutação técnica nos processos de formação da imagem, levou-me a questionar os modos pelos quais as memórias pessoais são retratadas e as suas repercussões na construção de álbuns de família (memória), devido ao papel determinante que a imagem fotográfica deteve na construção identitária, desde os retratos de Disdéri até à contemporaneidade. Se esta nos ajudou a construir uma identidade própria do retrato fotográfico, *construída com normas sociais precisas* (Fabris, 2004:55) através da nossa representação, o que se altera quando alteramos as suas formas de produção?

Com a digitalização, o utilizador é submisso às (in)determinações do aparelho fotográfico, cada vez mais programado, cuja imagem representa um resultado de um software específico. As imagens que formam este *admirável mundo novo*, que têm a Internet como a sua *biblioteca de babel*, relacionam-se com novas práticas de distribuição e circulação, pois além da alteração da sua natureza, isto é, dos seus modos de produção, a inclusão no meio digital, em particular a Internet, veio transformar os seus modos de circulação, aumentando o seu alcance e repercussão e contribuindo para uma nova economia visual. A imagem fotográfica enfrenta, deste modo, novos paradigmas que se relacionam com o projecto desenvolvido, em três pontos que Cristina Baldacci (2019) sugeriu como catalisadores de um questionamento relativo à natureza da imagem digital:

1.3.1 Transitoriedade da cópia

O número de visualizações e interações, alimentados pela possibilidade de partilha através de plataformas como o Flickr ou Facebook, conduzem-nos a uma *recirculação de imagens*, termo usado por Cristina Baldacci em *Recirculation* (2019), que pelo seu fluxo contínuo, conduz à vulgarização. As

imagens são rapidamente disseminadas, transpondo a importância do produtor para o receptor – mais do que a sua origem, interessa o seu destino. Há uma quantidade cada vez maior de imagens que circulam de forma acelerada e livre na Internet num movimento contínuo cujo rasto é difícil de traçar. As imagens que habitam esta nuvem formam um conglomerado, que habita o nosso quotidiano, de memórias e também de toda a história registada em fotografia, entretanto parcialmente digitalizada. Como caracteriza Hito Steyerl, estas imagens precárias redefinem os conceitos de *permanência* e *singularidade* e reinventam uma aura própria (Steyerl, 2009). São *imagens pobres que se tornaram acessíveis a apropriação, reutilização ou alteração* (Baldacci, 2019), numa redefinição da sua aura já não baseada na *singularidade* referida por Benjamin, mas na *transitoriedade da cópia* (Steyerl, 2009:8). As mutações nos processos de formação da imagem e da sua materialidade, conferem a estas imagens uma fluidez que permite a sua circulação livre, como foi dito anteriormente, mas também contribuem para a sua abundância redefinindo o conceito de original. A facilidade de acesso a um arquivo maior do que algum alguma vez conhecido, recupera a ideia warburgiana da construção de novas narrativas históricas, visuais ou por contexto, e espoleta nos artistas uma visão crítica sobre esse arquivo.

Para o estudo destas novas imagens é preciso confrontá-las com aquelas que as antecederam, isto é, com as imagens analógicas. A forma como estas servem de base para a construção do mundo digital foi feita através de uma metamorfose baseada na sua genealogia, na tentativa de traçar um perfil próprio da imagem fotográfica. Nesse sentido, foi no retorno da imagem digital ao analógico que se encontrou a matéria de pesquisa da investigação e a base para a construção de #nextluk. Em particular, foi a cianotipia que se entendeu ser o processo analógico mais adequado para a reprodução das imagens, de natureza digital, que serviram a construção do projecto. Pela sua qualidade reprodutível e natureza analógica, foi neste processo que se encontrou a melhor forma de provocar um retorno à génese fotossensível da imagem fotográfica, deslocando o processo de formação da imagem que contrasta com o da digital. O recurso à cianotipia, que era utilizada para copiar plantas ou reproduzir imagens, mantém alguma parte da *reprodutibilidade* associada às imagens digitais, por permitir cópias sucessivas a partir de uma única imagem. Estas cópias encontram um ponto em comum com as imagens digitais, na medida em que permitem a sua reprodução, teoricamente, infinita.

A forma como as imagens digitais circulam na Internet, criou uma economia visual onde até as imagens marginalizadas circulam novamente (Steyerl, 2009). Estas imagens descontextualizadas convidam o espectador a novas leituras e a uma reinterpretação da história, individual ou coletiva. A autora de *Imagens Precárias* defende uma migração das imagens para o mundo *offline* para que se complete a sua dispersão, provocada em #nextluk através do seu deslocamento de uma plataforma *online* (Facebook), para o

museu, onde foram exibidas as imagens impressas em cianotipia. Assim, a sua descontextualização expande o universo, já vasto, destas imagens, pois a sua reprodução e impressão num suporte físico, permite uma migração da plataforma *online* para um espaço museológico (#nextluk). A confrontação prolonga-se além dos modos de produção (do digital para o analógico, do pixel para o grão), passando pelos modos de difusão (do Facebook para o museu). Se por um lado este deslocamento representa um questionamento do estatuto da imagem digital, *precária* (Steyerl – *In Defense of Poor Image*) e de fraca qualidade, que usamos para nos representarmos, por outro atesta a sua qualidade de imagem fotográfica enquanto tal, seja pela sua legitimação através da exposição num espaço museológico, isto é, artístico, seja pelo cruzamento entre processos digitais e analógicos na sua produção, todos eles designados fotográficos. Esta forma de questionar a ontologia da imagem fotográfica, aumenta a incerteza do rasto da imagem digital e expõe as características da mesma, através da sua *fácil apropriação, reutilização e alteração* (*Recirculation*), permitindo que um público maior participe nos seus novos processos de reprodução e *recirculação*.

1.3.2 Imaterialidade

A mudança do grão para o pixel vai para além da sua materialidade, relacionando-se com a matriz que serve de base à imagem digital e com a relação que esta mantém com o mundo. A circulação das imagens e as características do meio digital conduziram-nos a uma nova economia visual da WEB, porque a *fotografia é um tipo de imagem algorítmica, isto é, a imagem é como um programa ou um processo* (Rubinstein, 2013:29), inserida numa lógica específica do meio. Estas *novas imagens não ocupam o mesmo nível ontológico das imagens tradicionais* (Flusser, 2008: 15), isto é, analógicas, pois são formadas por um *gesto que reagrupa pontos para formarem superfícies*. Assente numa visualidade, a sua aparência é por nós percebida, no entanto a sua génese é-nos desconhecida e de difícil manipulação. A informação que permite a produção e circulação das imagens é codificada, conservada em ambiente digital, e difundida numa linguagem entendida de máquina para máquina, através de plataformas *online*. Tal como defende Flusser em *O Universo das Imagens Técnicas* (2008), foi a invenção da máquina que permitiu a visualização da imagem. Isto altera a génese da imagem fotográfica, na medida em que foi sempre a invenção da imagem que antecedeu o aparelho técnico para a sua produção. Desta forma, a imaterialidade das imagens digitais encontra ponto em comum com a zero-dimensionalidade referida por Flusser, resultando numa redefinição das suas características, assentes agora na sua velocidade, intensidade e circulação (Baldacci, 2019:29).

A forma que se encontrou de responder a esta premissa, foi no retorno destas imagens ao mundo material, através da sua impressão num suporte físico. Quando as imagens são retiradas do meio digital, elas retornam à génese da imagem fotográfica e representam um índice, uma sombra, um

vestígio do meio digital. É uma metamorfose provocada que espoleta um questionamento relativo à ontologia da imagem fotográfica que se prolonga, tal como sugere Rubinstein em *Digital Image*, para uma ontologia do meio. Esta reprodução física de imagens provenientes do ambiente digital, em particular do Facebook, questiona o poder das plataformas sobre as imagens que detêm. Se, no início, a Internet nos parecia um campo livre de circulação de imagens, pela facilidade de interação e possibilidade de expansão, hoje aparece cada vez mais moldada pelas plataformas que detêm o poder de decidir o que nos aparece no ecrã, regulam e hierarquizam as imagens pelo número de visualizações ou repercussão social, convertendo a anterior circulação livre num fluxo regulado (Baldacci, 2019).

Este questionamento da ontologia da imagem fotográfica e do meio, expõe a incerteza do rasto da imagem digital e as características da mesma, através da sua *fácil apropriação, reutilização e alteração* (Baldacci, 2019:27), permitindo que um público maior participe nos seus novos processos de produção e circulação e expondo o poder da imagem, para lhe revelar uma *singularidade perene*.

1.3.3 O que é Real na imagem?

As imagens que habitam a Internet e, em particular, as redes sociais, relacionam-se com o mundo numa nova democratização, mais uma vez relativa à sua produção, mas desta vez não só mais próxima e quotidiana, como também mais imediata. O que liga estas imagens com o mundo real?

A fotografia digital já não é uma reação fotoquímica que reflete um determinado objeto, é antes o resultado de um software que traz consigo implicações não apenas relativas ao processo, mas também à forma como representação, memória, tempo e identidade são pensados e refletidos (Dubois, 2017). Isto leva a que a fotografia já não seja entendida apenas como cópia do real, mas detentora de um mundo em si, permanentemente editável e produzido a partir de uma base logarítmica.

O resultado do processo fotográfico digital é uma imagem que se aproxima da analógica, que troca uma base química por uma digital, mas que se liberta do seu referente real, uma vez que já não é uma reflexão, uma sombra, um vestígio como até então. *A partir do momento em que esse princípio genético de ligação orgânica com o real se torna o fundamento da pretendida identidade do médium, uma especificidade "de natureza", fica claro que o digital ameaça diretamente essa ligação entre a imagem e seu "referente real"* (Dubois, 2017:42), alterando a forma como se relaciona com o que representa, na medida em que está assente na visibilidade. Assim, pela facilidade de manipulação que as imagens digitais preconizam e crescentemente sedimentam, as fronteiras entre profissionais e amadores diluem-se e o utilizador comum é constantemente convidado a uma manipulação que completa a semelhança da imagem com o real. Já não é *a emanção do mundo; ela não é "gerada" por ele, ela não beneficia de uma "transferência de realidade", da coisa para a sua representação*

(Dubois, 2017:42), razão pela qual importa questionar a sua ligação com o real através da imagem analógica.

Em #nextluk, o retorno ao mundo físico é feito por um processo analógico, mas através de imagens manipuladas digitalmente. *É uma forma de retorno à imanência, isto é, à imagem digital e à sua natureza manipulável, que permite pôr fim à transcendência da génese na constituição de uma identidade do médium* (Dubois, 2017:44), eminentemente digital. A imagem produzida pelo aparelho converte-se em algo que se parece com aquilo que o utilizador vê ou quer ver. Esta realidade construída altera a noção de referente defendida por Roland Barthes, e questiona as imagens que vemos.

Nesse sentido, as imagens que serviram para a construção de #nextluk foram inseridas num perfil público do Instagram, permitindo ao espectador da exposição a comparação com as imagens manipuladas e reproduzidas, em cianotipia, presentes na exposição. Esta premissa questiona os processos de formação e manipulação da imagem, que foram feitos antes da sua impressão. Quando comparada com o arquivo digital que lhe serviu de base, presente no Instagram numa conta com o mesmo nome da exposição: nextluk, este distanciamento provocado também pela multiplicidade e proliferação das imagens digitais, altera a sua leitura e ligação com o real, na medida em que quebra a relação espaço-tempo que esta mantém com *a realidade externa substituída pela replicação auto-referencial* (Digital Image, 2013:9).



Imagem 01
captura de ecrã da
página de Instagram
nextluk, 2017



2 Genealogia da apropriação

As novas formas de produção e circulação representam um desafio para os artistas contemporâneos pela forma como alteraram a hierarquia e organização das imagens, bem como uma matéria de pesquisa e matéria-prima para a sua reconversão. Frequentemente os artistas encontraram na apropriação uma forma de salvar os objetos para nos fazerem voltar a olhar para eles.

Ao traçar uma linha genealógica da prática fotográfica contemporânea que repensa a noção de arquivo, deparei-me com as origens do apropriação em exposições que respeitam movimentos artísticos que se relacionam com a presente investigação. A *Fountain* (1917) tem em comum o deslocamento de um objeto, já fabricado, do cotidiano para um ambiente museológico, através de uma seleção. Esta ação inaugura uma reconfiguração do sentido, alterando a sua leitura, tendo transformado a potencialidade de qualquer objeto, imagem, ou som. O ato de selecionar é representativo de uma reflexão, evidenciando a capacidade humana de reconfigurar as funções do objeto e das suas realidades múltiplas, subvertendo a sua utilização. Este deslocamento confere ao objeto uma nova categoria, a de obra de arte. É precisamente o ato de selecionar que Marcel Duchamp destacou como fundamental para a criação da obra de arte, deslocando e descontextualizando um objeto pré-fabricado para o interior da galeria, diluindo as fronteiras que separam a arte do cotidiano. Ora, a ato apropriação encontra as suas raízes no deslocamento provocado por Duchamp, pois este envolve, pelos menos, dois tipos de abstração: primeiro, descontextualiza as figuras dos seus contextos e associações originais; segundo, faz com que voltemos a olhar para objetos do cotidiano, na sua qualidade de obra de arte, em museus ou galerias (Joselit, 2003:198).

Este deslocamento aproxima-se das reproduções de imagens icônicas de Andy Warhol que, embebido num ambiente de produção industrial intensa marcado por uma comunicação cada vez mais massificada, reproduziu imagens da cultura POP. Através de repetições sucessivas, o artista buscava imagens relativas à publicidade e trazia-as para a galeria. No retrato de Marilyn Monroe, Warhol altera as cores, subvertendo o original a cópias que nos faziam questionar a imagem. Além do seu deslocamento, também na origem destas imagens encontram-se pontos em comum com a *Picture Generation*, onde Richard Prince reproduziu imagens da publicidade da *Malboro* e as trouxe para a exposição que inaugurou a *Picture Generation*. Foi a intensa comunicação visual dos 1980, que levou os artistas a questionarem estas imagens. Se a televisão representava o principal meio de comunicação para massas, a Internet será hoje aquilo que a televisão e as imagens



Imagem 02
Andy Warhol, *Untitled from Marilyn Monroe*, serigrafia, 1967, Nova Iorque

publicitárias eram à época. A enorme quantidade de imagens que a Internet engloba, permitiu, por outro lado, aos artistas uma visão crítica e recuperou esta atitude típica dos anos 1980, tornando-os respigadores de imagens que habitam o meio digital. O projeto desenvolvido, que serviu de base à investigação, encontra um paralelo com esta atitude apropriadista, através da utilização de imagens que habitam uma plataforma online, o Facebook.

2.1 O efeito Picture Generation

A produção de imagens a partir de outras já existentes, esta forma de reciclar objetos, é preconizada por um grupo de artistas que começaram a utilizar *imagens reconhecíveis* (tradução de recognizable pictures: expressão usada por Douglas Crimp no catálogo da exposição Pictures para descrever o grupo de imagens utilizado) do quotidiano, deslocando-as para a galeria, num questionamento da imagem a partir da sua anterior utilização. Nos finais da década de 1970 uma atitude apropriadista torna-se mais explícita, através da exposição Pictures, comissariada por Douglas Crimp, com a inclusão das vanguardas conceptuais na fotografia. Na exposição, Sherrie Levine, Jack Goldstein, Philip Smith, Troy Brauntuch e Robert Longo subvertem o papel do fotógrafo como autor da imagem, e representam não só uma linha da produção de imagem fotográfica a partir do arquivo, mas também a sua comunhão com a arte contemporânea, que conheceu o seu primeiro, ou mais relevante apropriadismo, com a *Fontain (1917)* de Duchamp. O Artists Space, em Nova Iorque, exhibe a exposição que resulta da apropriação de *imagens provenientes dos media num processo de seleção centrado na crítica da representação e na criação de imagens a partir de outras* (Pereira, 2008:17). As imagens recolhidas são provenientes da publicidade, cinema e televisão e proporcionam-lhes outro enquadramento, *ultrapassando uma prática orientada para a criação de uma obra original* (Umbelino, 2012:61). *Pictures reconduziu o debate que já vinha sendo feito com Warhol, sobre o conceito de original e de cópia, pois os artistas reproduzem imagens do quotidiano e questionam a condição do suporte* (Umbelino, 2012:61). *Com esta exposição, Crimp reage ao modernismo vigente na altura através da questionamento do substrato das imagens apresentadas e desmistifica a ideia de criação pura. O conceito de original é defendido pelo romantismo, razão pela qual estes movimentos vanguardistas o atacam vigorosamente, pois este relaciona-se principalmente com a sua anterioridade* (Baldacci, 2019).

Esta estratégia apropriadista não se resumiu a este evento, tendo sido preconizada por Richard Prince ou Cindy Sherman, num grupo de artistas que viria a ser designado pela sua atitude crítica face a um mundo preenchido com um número crescente de imagens – Picture Generation. Se Sherrie Levine se apropriou de imagens icónicas do universo fotográfico (Edward Weston, August Sander), Robert Longo ou Richard Prince utilizaram

imagens de publicidade, acessíveis às massas para as questionar. Numa entrevista de Peter Halley (Evans e Flaubert, 2009:85), Richard Prince afirma que tenta reaproximar as imagens do real, numa *interação genuína, na tentativa de revelar a realidade última destas imagens. Uma ausência de ideologia que se reflete nas suas reproduções como uma evidência de um acontecimento*. Tal como Andy Warhol, Robert Longo ou Jack Goldstein recuperaram imagens com utilizações anteriores, enquanto elementos representativos de uma identidade cultural, de um estilo ou, no caso de Levine, de uma corrente artística. Assim, os artistas da Picture Generation criam imagens híbridas através da sua apropriação e conseqüente descontextualização, numa atitude reflexiva sobre o poder das imagens, que valoriza mais o conteúdo do que a forma.

2.2 O livro *Les Artistes Iconographes*

A constante evolução tecnológica altera a forma como nos relacionamos com as imagens. Como foi visto anteriormente, o apropriadismo é transversal à prática artística contemporânea e uma condição pós-moderna de questionamento dessa evolução. Ao traçar um perfil histórico desta atitude, encontramos na Picture Generation o embrião daquilo que Garance Chabert e Aurélien Mole optaram por nomear de artistas iconógrafos (2009:78). O termo recupera a iconologia dos intervalos de Aby Warburg, de *justapor reproduções de imagens fotográficas como método de análise e forma do conhecimento histórico* (Chabert e Mole, 2018:278). Os iconógrafos questionam a natureza fugaz da temporalidade da Internet, onde o conteúdo é preterido em virtude da conectividade (Zhexi Zhang, 2016), dotando as imagens relativas à história ou *selfies*, de uma fluidez e circulação renovadas. Através de instalações e constelações de imagens, questionam a forma como estas promovem nas redes sociais uma poderosa cultura narcisista. Estes artistas reorganizam



Imagem 03
Dennis Adams,
Patricia Hearst—A
Thru Z, serigrafia,
1979/1990, Chicago

e manipulam imagens, questionam o nosso contexto *histórico e tecnológico*, ressignificando-as num conjunto ausente de hierarquia. Os últimos quarenta anos representam um período *extraordinariamente dinâmico que recentemente testemunhou a invenção e o desenvolvimento de uma nova maneira de disseminar informações e imagens, a Internet* (Chabert e Mole, 2018:223). É nesse aglomerado *imagético que encontram o ponto de partida para traçar as características próprias destas imagens, nomeadamente fluidez e viralidade*. Revestidos pela sua condição pós-moderna, a sua visão varia entre o desencanto e a utopia, fascínio ou indiferença, emancipação ou alienação, numa alternância entre posturas que reposiciona *regularmente os termos do debate moral e filosófico em torno do poder da imagem* (Chabert e Mole, 2018:223).

A exploração das *imagens produzidas por outros e espalhadas pela sociedade por meios industriais* encontra laços estreitos com a metodologia empreendida no projeto desenvolvido, que resulta de uma apropriação de imagens, tipicamente *selfies*, cuja utilização respeitava um fim concreto, no caso do(a) utilizador(a). No entanto, esta nova forma de disseminar informação, e imagens, espolta nos artistas uma atitude de questionamento, por um lado, enquanto por outro lhes fornece as ferramentas e o substrato para a materialização desse questionamento que varia entre o poder da imagem e/ou a forma como estas circulam.

2.2.1 Guião para iconógrafos

Decidi recuperar o guião das entrevistas feitas por Timothée Chaillou no livro *Artists as Iconographers*, para procurar uma definição para o próprio projeto, pois o seu desenvolvimento encontra pontos em comum com a prática dos artistas iconógrafos, seja no recurso ao arquivo através da apropriação de imagens, seja nos métodos expositivos. Assim, foram dadas respostas a perguntas que eram se relacionam com a presente investigação. De seguida transcrevem-se perguntas selecionadas, às quais se ensaiou uma resposta de caráter livre e pessoal:

Nas tuas imagens, o que acontece quando duas delas estão juntas ou justapostas?

Todo o espaço sobre o qual elas assentam é uma imagem. Aquilo que está entre elas é como o que está dentro, como o que está à volta. Todo o espaço é uma imagem, que vai ganhando detalhe com a aproximação.

Tu reciclas, apropriadas, ou roubas?

Roubo a quem? Apropriado. Reciclar só pode vir num segundo momento, é distante. Reciclamos sempre as imagens, dentro de nós quando as observamos. Nalguns casos isso passa para o mundo material.

De quem são as imagens que tu utilizas?

É uma pergunta tão boa que acho que não sei mesmo responder, que continuo a fazer e que provooco no meu trabalho. No caso deste projeto, pertencem ao Facebook.

O que fica do contexto original das imagens que usas? Do conjunto/grupo a que pertencem?

O contexto não é um mito. Ele importa tanto como o objeto em si. Tal como importam os espaços entre as imagens, porque são contextos que definem o objeto. É uma reflexão mútua do qual cada um fica sempre com alguma coisa do outro, como uma osmose. Assim, também do conjunto fica sempre alguma coisa.

Tu referes (ou descreves) a atual (ou passada) circulação de imagens?

As exposições são sempre lidas no presente. Podem tornar-se obsoletas, e aí falam do passado mas espero que não seja o caso.

A utilização da imagem equivale a uma seleção de modo a indexá-la. Será que isso não nos aproxima do céu para mostrar uma transcendência?

Isto aproxima-nos da terra e não é para mostrar nada, se não ia eu tirar fotografias. Revela uma ascendência, no máximo, porque contém um vestígio daquilo que já foi. Agora é outra coisa.

Na tua prática, estás a criar uma memória ou uma reflexão sobre a circulação das imagens?

Parece que não é só a fotografia que fala de memória, também o ato de criar fala. Por isso uma reflexão crio só quando afeto a memória. Quando referimos algo, alteramos esse objeto ou discurso. É um recontar que passa pela subtração.

Elad Lassry diz que há qualquer coisa de irónico na apropriação contemporânea de imagens. Qual é a tua opinião sobre isso?

"Independentemente do significado, não são as coisas, é o lugar que elas ocupam que interessa", disse Roland Barthes. Enquanto que Georges Braque assinalou que "não são as coisas que são importantes, mas as suas conexões". Ao associar imagens, sobreposição e separação, é a posição delas que importa. Como trabalhas esse aspeto?

Como situas o teu trabalho no contexto das chamadas práticas post-internet, relativamente à volatilidade das imagens digitais e dos conteúdos, uma vez que são valorizados?

As tuas imagens são representação de diversidade ou de contágio?

Barbara Kruger disse que o seu trabalho é "mais sobre prazer, desejo só existe quanto à ausência. E eu não estou interessada no desejo da imagem. Basicamente, estou interessada no que sugere que nós não temos necessidade de quebrar diferenças". Qual é a tua situação?

Fernando Pessoa destacava-a do sarcasmo e, desde aí, sempre vi a ironia como um comentário eloquente e divertido.

Ao olhar para a exposição vejo uma constelação, de imagens que mudaram de lugar mas que não perderam as suas conexões, foram reinventadas. Como nos transportes, o lugar influencia as conexões.

Há qualquer coisa no apropriação de salvamento. É um trabalho que reconta a memória e por isso torna estas imagens menos voláteis. Quanto às práticas pos-internet, penso que a definição se adequa, mas o artista não vive de rótulo porque nem sei se é fotografia tão pouco.

Entre as duas falam mais de contágio.

Não quero ter prazer com todas as imagens do mundo, e algumas pelas quais tenho desejo não querem ter prazer comigo. Às vezes podemos querer quebrar diferenças, devemos é ponderar a escala.

3 Projeto #nextluk

#nextluk questiona a mutação identitária atual. Parte da apropriação de imagens de perfil do Facebook, concretizando-se na reprodução e manipulação dessas imagens, recorrendo ao processo fotográfico cianotipia, que, apesar de contribuírem para uma maior e mais constante consciência de si e do meio, levam também a uma uniformização das linguagens populares de representação.

A sociedade tecnológica, resultante da cultura de massa e da crescente evolução tecnológica, tornou-se sedentária, transportando o nomadismo para os seus objetos, a sua mercadoria. A contração temporal, como consequência da aceleração dos meios de comunicação e transporte, contribuiu para a rápida obsolescência dos objetos que nos rodeiam no quotidiano, em particular os tecnológicos. Assim, valorizamos a abundância e a repetição, conduzindo-nos a um caminho efêmero e homogeneizado. Neste contexto, a imagem fotográfica conhece uma expressão popular, e tecnológica, que a torna numa ferramenta privilegiada para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a sociedade. Os novos *gadgets* (telemóveis, *tablets*, entre outros) têm vindo a contribuir para uma banalização da fotografia e consequente uniformização da linguagem e dos modos de representação. Por esta razão, a fotografia assume um papel preponderante na definição da identidade pessoal. É a partir da imagem virtual, máscara social, que surge a imagem como elemento social preponderante.

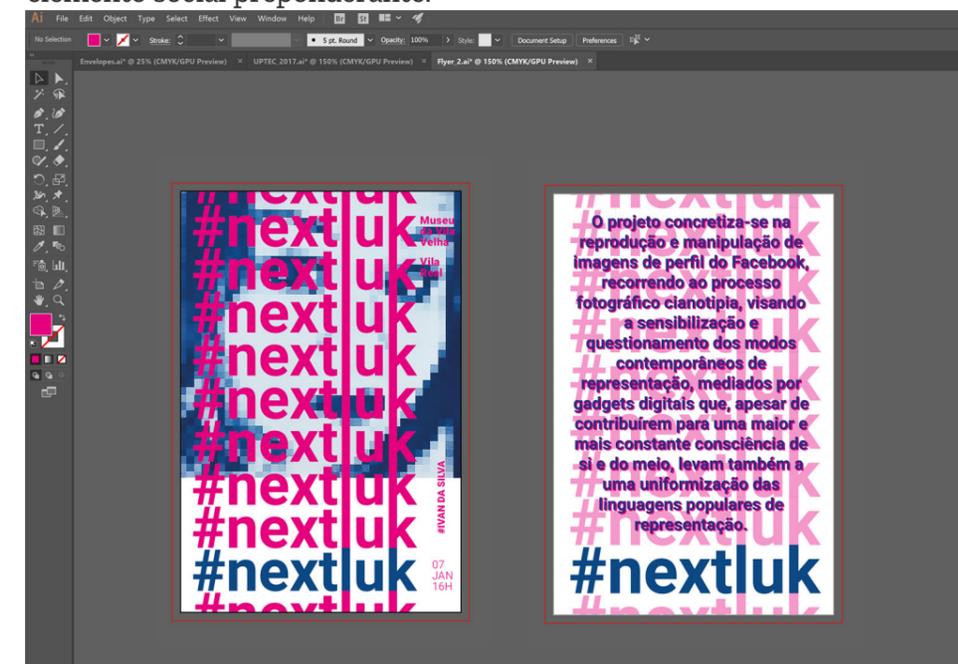


Imagem 04
captura de ecrã do
flyer utilizado para
a comunicação do
evento, 2017, Porto

O advento do digital alterou o paradigma da imagem fotográfica. Uma vez que privilegiamos a fotografia como meio para nos representarmos,

importa perceber o que altera quando alteramos o processo de formação da imagem. A mutação técnica da sua matriz implicou mudanças que vão para além das questões formais, que se relacionam com a imaterialidade associada à imagem digital, permitindo que estas imagens circulem no ambiente digital, num rasto difícil de traçar. A fluidez com que circulam e a sua omnipresença levam-nos a perceber o mundo através de imagens, razão pela qual importa perceber o que há de real nestas imagens. A transferência de realidade que marcou o nascimento do *médium*, mas este vive agora uma sombra diferente das reações químicas que a originaram.

Para entender as novas categorias que vieram aumentar o leque de possibilidades de produção da imagem fotográfica, encontrei no retorno aos processos antigos uma forma de confrontar o meio digital. Antes de ingressar no Mestrado em Design da Imagem, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, recorria a processos antigos como o colódio húmido, papel salgado ou cianotipia, por questões eminentemente formais. Era a diferença e a estranheza que me atraía nestes processos. No entanto, foi através da sua prática quotidiana e dos estudos desenvolvidos na faculdade que encontrei um questionamento que se relacionava com o retrato fotográfico. O paradigma que a mutação técnica introduziu, nomeadamente pelo modo como as imagens circulam e pela alteração da sua materialidade, levou-me a desenvolver um projeto que questiona a forma como nos deixamos ver através destas imagens.

Se, para o artista, a ferramenta fotográfica coloca, primeiro, desafios da ordem do controlo técnico, e, depois, da ordem conceptual, para o utilizador comum coloca questões que respeitam a representação de si mesmo e do meio. Assim, encontrei nos modos de representação contemporâneos a matéria da minha pesquisa, em particular nas imagens de perfil de Facebook. Numa atitude apropriacionista que encontra raízes na *Picture Generation*, recyclei imagens já existentes no espaço virtual e desloquei-as para o contexto museológico. Para tal, utilizei um conjunto de imagens cuja função se relacionava com a representação social do(a) utilizador(a), que serviram de base para a construção de #nextluk.

O foco nos modos de representação contemporâneos centrou-se na tentativa de perceber o que altera em nós quando alteramos a tecnologia com a qual partilhamos a nossa vida. Foi nas imagens de perfil que se encontrou a matéria de pesquisa, por estas representarem um possível traço de continuidade das *personas sociais* de Disdéri até à contemporaneidade. Por outro lado, a natureza da imagem digital alterou a sua matriz, do grão para o pixel, razão pela qual o confronto com o analógico, em particular da imagem digital com a cianotipia, funcionou como um veículo de questionamento do que significa a fotografia atualmente. Que características permanecem desde a sua invenção? Porque continuamos a chamar-lhe fotografia?

Descrevem-se a seguir as etapas que antecederam a exposição no Museu da Vila Velha que deu origem à presente investigação. A ideia de questionar

os modos contemporâneos de representação surgiu no momento da candidatura às Residências Artísticas na Bienal de Cerveira. No entanto, a forma como as imagens de perfil de Facebook serviram para a construção do projeto surgiu a partir de ensaios expositivos que se foram fazendo no desenvolvimento do projecto.

3.1 Ensaios expositivos preparatórios

3.1.1 Silhueta - Residência Artística da Bienal de Cerveira

Este projecto teve um primeiro ensaio, numa exposição realizada em Vila Nova de Cerveira em 2017, a par de uma candidatura no âmbito das Residências Artísticas da Bienal de Cerveira, refletindo sobre a noção de identidade e território, neste caso a própria cidade que o acolhia. Tinha como objetivo a realização de sessões de retratos com os habitantes, que depois seriam impressos em burel ou linho, tecidos típicos da região, de modo a relacionar os modos de representação com a história e identidade da vila.

Perante algumas dificuldades na realização desses registos, recorri ao Facebook de onde retirei as imagens de perfil de alguns dos habitantes da vila, nomeadamente retratos, que serviram para a construção do projeto. Assim, essas imagens foram impressas em cianotipia sobre linho, relacionando os retratos dos seus habitantes com um tipo de tecido, celebrando a cultura têxtil local e aqueles que permaneciam na vila. As imagens que resultaram da residência, foram expostas na Casa do Artista Jaime Isidoro.

Num primeiro momento foi sensibilizado um papel A4 que foi tapado no momento da inauguração, representando a imagem oculta, que não fui autorizado a fazer. Num segundo momento, foi mostrado num rolo o ensaio para a intervenção urbana não autorizada, onde se podia perceber os retratos dos habitantes impressos sobre tecido. Para terminar, mostrei imagens que documentavam uma outra intervenção pública, onde camuflei um arbusto, com uma cianotipia impressa em tecido. Deste modo provocava o espectador (urbano) a olhar para o arbusto pois este era claramente insignificante na paisagem envolvente. Esta intervenção servia para evidenciar a qualidade inútil do gesto artístico naquele contexto, pelas proibições que enfrentou no processo criativo.

A proposta para a residência concentrou-se na análise dos modos de representação, e no carácter público das imagens que circulam nas redes sociais e cujo rasto é indefinido. Apesar do momento expositivo não concretizar a totalidade da proposta inicial nem as que foram desenvolvidas durante a residência, este ensaio expositivo foi relevante porque me despertou para algumas das características da imagem digital, nomeadamente a ausência de direitos de autor e à imagem que os seus utilizadores detêm sobre as imagens que eles próprias incluem nas plataformas digitais. As dificuldades



Imagem 05

Imagem 06

Imagem 07

inauguração da exposição na Casa do Artista Jaime Isidoro, 2017, Vila Nova de Cerveira

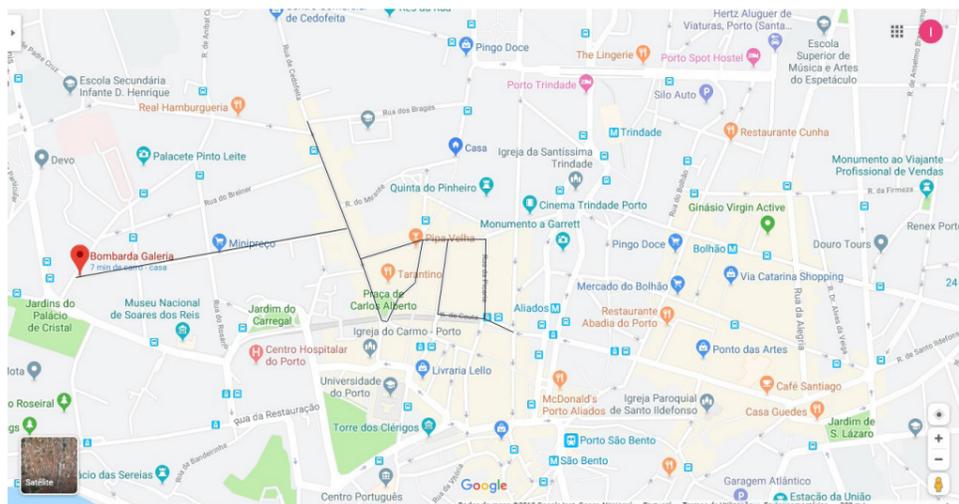
encontradas, desde a proibição para a intervenção no tanque até à dificuldade em fazer retratos dos seus habitantes, resultaram, principalmente no caso da última, numa matéria de pesquisa.

A partir deste ensaio, tornou-se uma prioridade encontrar um local onde fosse possível executar a ideia desenvolvida durante a residência.

3.1.2 #portoluk

Este segundo ensaio foi desenvolvido no Porto, pela possibilidade de lhe dar continuidade num local onde tinha proximidade geográfica, a par da unidade curricular da unidade curricular de Projeto no Mestrado em Design da Imagem da Faculdade de Belas Artes do Porto.

Imagem 08
traçado das ruas
onde foram coladas
as imagens de
#portoluk, 2017



Partindo dos mesmos pressupostos, a impressão das imagens de perfil do Facebook dos habitantes locais através da cianotipia, continuei a desenvolver o projeto de forma a adaptá-lo ao espaço, tendo refletido, principalmente, em questões como a representação social e o caráter público das imagens que habitam as plataformas sociais.

A principal alteração relativamente à ideia anterior, relacionava-se com uma delimitação geográfica individualizada. Para tal, foi realizado um registo do evento no Facebook em que cada utilizador(a) afirmava ir, tendo sido colada uma imagem de cada lado do local (antes e depois), de modo a provocar o confronto. Isto poderia acontecer no espaço delimitado geograficamente, com as imagens impressas em cianotipia, ou na conta do Instagram com o mesmo nome da intervenção. Na página do Instagram portoluk (www.instagram.com/portoluk), onde é possível ver, ainda hoje, as imagens que serviram de base para a construção de #portoluk. Através da busca por hashtag com o mesmo nome, podemos encontrar as imagens dos utilizadores que partilharam as fotografias da intervenção na plataforma, caso tenham utilizado a hashtag que lhe dava nome.

Para a construção do projeto, foram necessárias trinta e uma imagens, que foram posteriormente reproduzidas em cianotipia em papel Canson 1557



para aguarela, gramagem 180 em tamanho A3. A recuperação deste processo relacionava-se com a preparação da exposição de #nextluk. Através de uma intervenção urbana, foram distribuídas da forma descrita acima sessenta e duas imagens (duas de cada perfil), numa extensão que começava na Rua de Miguel Bombarda, passava pela Rua de Cedofeita e se estendia até à Rua de Ceuta, todas localizadas no centro metropolitano do Porto.

As imagens do projeto, então designado por #portoluk, foram coladas em locais abandonados ou que já tinham sido alvo de anterior intervenção urbana (paredes, locais em obras, caixas de eletricidade) em novembro de 2017, na véspera das inaugurações simultâneas de Bombarda.

Pelas características das plataformas digitais, atualmente é ainda possível ver quem partilha a imagem através do rasto deixado por quem utiliza a hashtag #portoluk. Até ao momento registaram-se sete partilhas, no entanto é impossível ter uma ideia precisa porque o Instagram permite a privacidade dos perfis, pelo que a sua utilização só é visível para os utilizadores com perfis públicos.

Após cerca de duas semanas da intervenção, registou-se uma mensagem recebida, através do Instagram (para a página do @portoluk). O utilizador, que correspondia a um dos perfis, questionava a natureza do projeto.

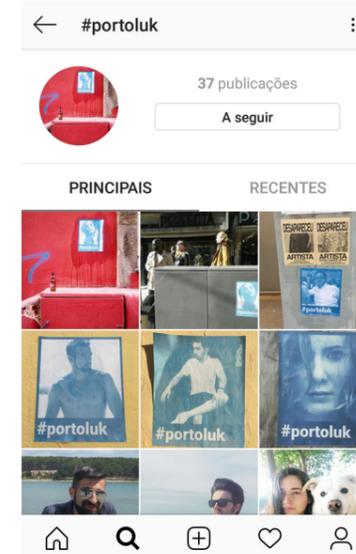


Imagem 09
captura de ecrã da
hashtag portoluk,
2017



Imagem 10
intervenção urbana
#portoluk, 2017,
Porto

Imagem 11
processo criativo de
#nextluk, 2017, Porto



Imagem 12
processo criativo de
#nextluk, 2017, Porto



Imagem 13
processo criativo de
#nextluk, 2017, Porto



3.2 Exposição #nextluk

Foi a par da sedimentação do projeto e da evolução das suas várias vertentes, que se consolidou, em 2017, a proposta ao museu da Vila Velha, em Vila Real, permitindo transportar as imagens para um contexto expositivo, munindo-as de uma produção mais cuidada, bem como de uma análise mais aprofundada.

#nextluk concretiza-se na reprodução e manipulação de imagens de perfil do Facebook de um(a) utilizador(a) anónima, recorrendo ao processo fotográfico cianotipia, visando a sensibilização e questionamento dos modos contemporâneos de representação, mediados por *gadgets* digitais que, apesar de contribuírem par uma maior e mais constante consciência de si e do meio, levam também a uma uniformização das linguagens populares de representação. Neste projeto o recurso a um processo fotográfico antigo recupera a originalidade do objeto fotográfico, e espoleta um questionamento dos modos contemporâneos da identidade, seja pela descoberta do processo de formação de uma imagem, propriamente dito, seja pelo exercício de manipulação desse processo no sentido de uma mutação da representação pessoal e identitária.

A exposição utiliza as novas formas de comunicação (Instagram e Facebook), convidando o espectador a uma análise formal da forma como nos representamos, criamos as nossas memórias e, por fim, como os outros nos vêm. A comunicação com o espectador digitaliza-se através da presença dos *originais* numa plataforma com o mesmo nome da exposição.

Nesta terceira etapa, optou-se por utilizar um único perfil de Facebook de modo a reforçar o questionamento acerca da identidade presente no projeto. A escolha de um museu como dispositivo para a exposição, relacionou-se com o tempo que o espectador poderia dedicar à análise formal das imagens apresentadas. Por outro lado, o espaço urbano utilizado em #portoluk, não se adequava à impressão em cianotipia, devido à gramagem necessária do papel para a correta execução do processo e visualização da imagem.

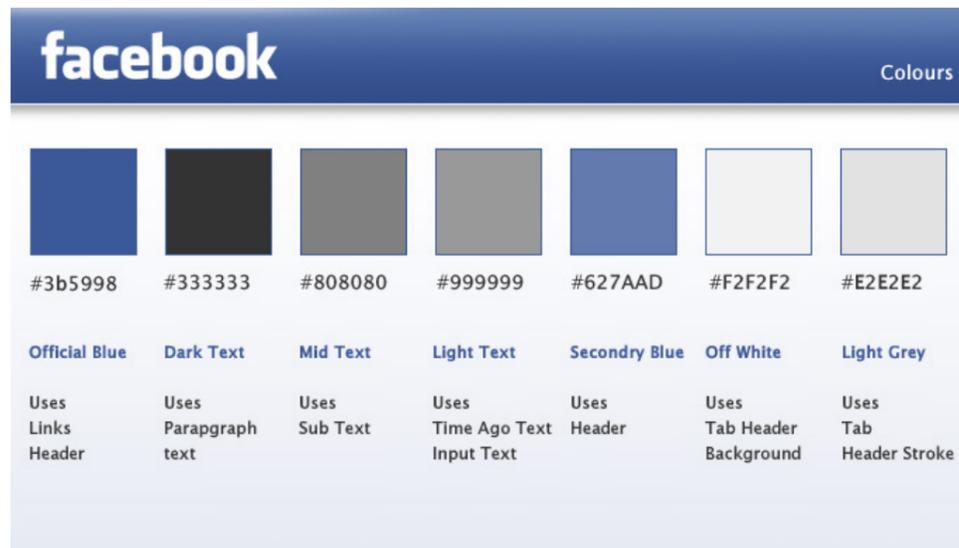
Tal como em #portoluk, optou-se por criar um arquivo digital homónimo de acesso público, que representa as fotografias digitais originais, de modo a prolongar a exposição para além do espaço físico e permitir ao espectador interagir com a exposição, pela comparação com as obras expostas, pela atribuição de gostos ou comentários e, ainda, pela publicação das imagens, com a *hashtag* que dá nome à exposição – www.instagram.com/nextluk. Esta interação provocada através da plataforma escolhida – Instagram, revela uma migração das imagens, que serviram a construção do ensaio, para outra plataforma e reforça o modo como estas circulam no ambiente digital.

A exposição utiliza as novas formas de comunicação (Instagram e Facebook), convidando o espectador a uma análise formal da forma como nos representamos, como criamos as nossas memórias e, por fim, como os outros nos vêm.

Azul mutante – Do Prússia ao Facebook

Quando iniciei o meu percurso na fotografia, esta já era eminentemente digital. Durante o curso no Instituto Português de Fotografia, poucas horas foram dedicadas a outros modos de fotografar além do digital. Após terminar o curso iniciei a prática de processos antigos, cujo processo de formação da imagem é diferente, tendo-me conduzindo a novas imagens e a um entendimento mais aprofundado, e prático, da história da fotografia. Neste projeto o recurso a um processo fotográfico antigo recupera a originalidade do objeto fotográfico, e espoleta um questionamento dos modos contemporâneos da identidade, seja pela descoberta do processo de formação de uma imagem, propriamente dito, seja pelo exercício de manipulação desse processo no sentido questionar a mutação identitária atual, associada aos meios digitais. A resposta a esta premissa é o elo de ligação às etapas que serviram o desenvolvimento da investigação.

Imagem 14
hexadecimal do
Facebook, 2017



A escolha da cianotipia relaciona-se com vários fatores, entre eles o confronto com um processo analógico representou um dos pilares da construção do projeto e da presente investigação. Questionar a natureza da imagem digital é possível através de um processo analógico, cuja base fotoquímica foi trocada por recetores eletrónicos que alteram o processo de formação da imagem. Por outro lado, a cor que deu nome ao processo da cianotipia encontra semelhanças com o azul do Facebook, que vem reforçar este confronto das imagens que serviram para a construção do projeto, provenientes do perfil de um(a) utilizador(a) da plataforma. Esta analogia formal prolonga-se para uma característica pragmática de ambos os tipos de imagens, por estarem associadas a uma reprodutibilidade. Tendo sido utilizada pela arquitetura para copiar plantas, pela botânica para registar as formas e dimensões de espécies de plantas, o carácter científico da cianotipia traz consigo um rigor que entendi adequado à análise visual que se desenvolve, seja pela forma como esta consegue copiar com rigor as imperfeições que a imagem digital pode trazer consigo, seja pela quantidade, teoricamente infinita, de

reproduções que possibilita a partir de um único original, tido como negativo. Assim, a ideia de transitoriedade da cópia fica reforçada pela natureza do processo analógico que estende esta característica abordada na presente investigação. Por último, o cruzamento com um processo antigo, remonta ao século de invenção do processo fotográfico, o que permite colocar em perspetiva as teorias da imagem fotográfica (analógica), nomeadamente o seu carácter de índice, quando esta era uma reação fotoquímica e uma *transferência da realidade*.

As imagens que constituem a exposição funcionam como elo de ligação entre as ferramentas que caracterizam o Facebook e a forma como interagimos com elas. Fatores como o número de gostos, o enquadramento quadrado e o número de imagens (uma centena), reforçam uma tipologia de utilizador(a). As obras apresentadas, variavam entre impressões em cianotipia e laser, *site-specific* e instalação, tendo sido apresentadas a 7 de janeiro de 2018 no Museu da Vila Velha, em Vila Real.



Imagem 15
entrada da exposição
#nextluk no Museu
da Vila Velha, 2018,
Vila Real

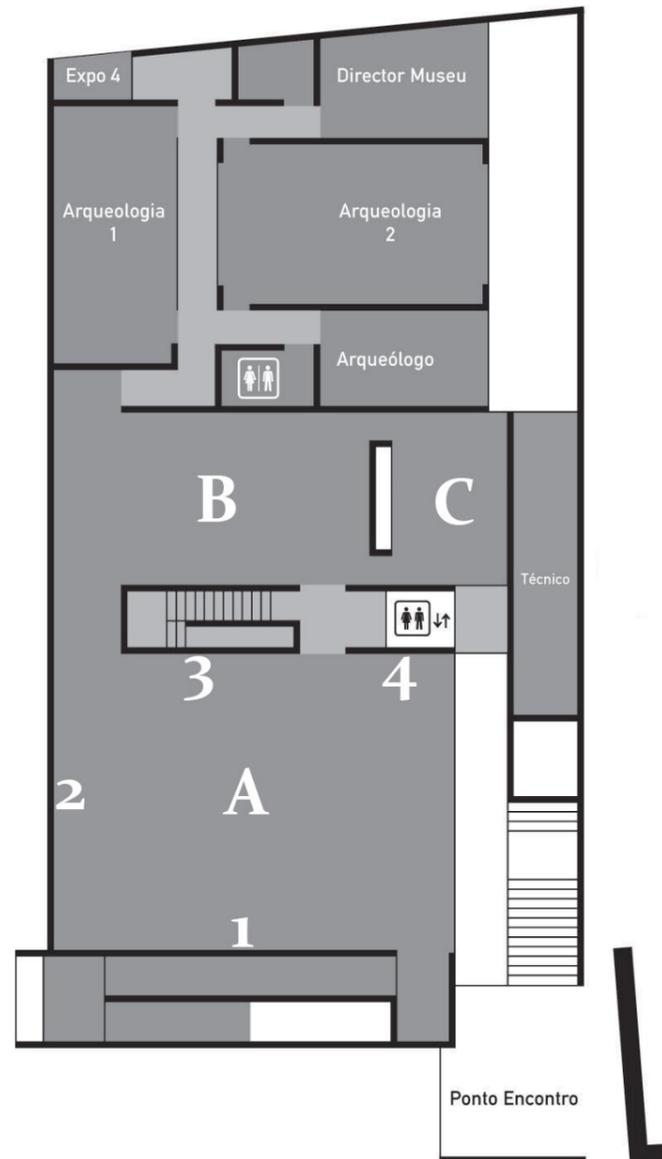


Imagem 16
Sala A da exposição
#nextluk no Museu
da Vila Velha, 2018,
Vila Real



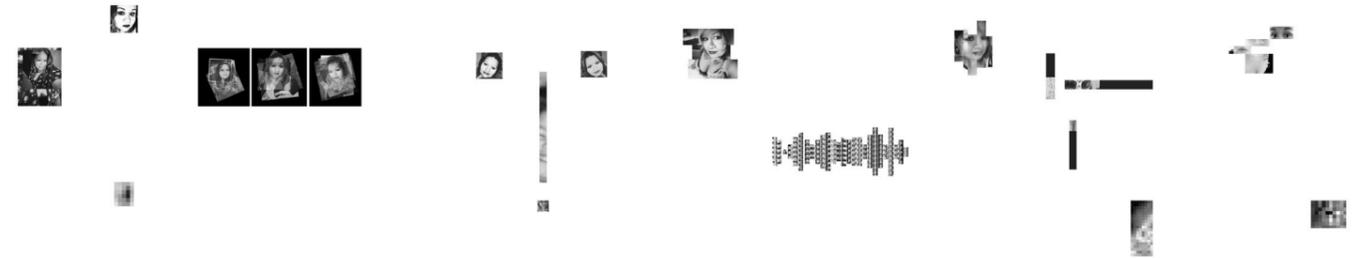
Imagem 17
Sala B da exposição
#nextluk no Museu
da Vila Velha, 2018,
Vila Real

Imagem 18
hexadecimal do
Facebook, 2017



SALA A - Constelação de Imagens

Em astronomia uma constelação é um grupo de estrelas unidas pela forma que elas sugerem. A recuperação deste termo para descrever a atitude dos artistas iconógrafos (Chabert; Mole, 2018), relaciona-se com o processo de seleção do arquivo de #nextluk, cuja manipulação foi seguida de uma reorganização subjetiva no espaço expositivo, formando um conjunto articulado que permitiu amplificar a polissemia de cada imagem, redefinindo a sua leitura. Esta atitude recupera a ferramenta heurística warburguiana de leitura de imagens que, desprovida de qualquer hierarquização, conduziu ao questionamento formal, e de conteúdo, das imagens apresentadas.



Tal como acontece nas plataformas digitais, a espacialização da exposição recupera uma leitura subjetiva das imagens, criando novas narrativas. Assim, o conjunto apresentado reflete diferentes momentos na vida do(a) utilizador(a), dotados de contextos e mensagens diversas, que através do dispositivo utilizado propõe traçar uma linha de continuidade espacial e temporal. Ao longo do processo criativo, foram produzidas mais imagens do que aquelas que serviram de base para a construção do projeto, ampliando as possibilidades de leitura do arquivo. Enumeram-se as ferramentas de análise formal que serviram a construção das imagens apresentadas na sala A:

Imagem 19
planeamento do
design da exposição
da sala A, parede 1

- **MONTAGEM:** para evidenciar a facilidade de alteração proporcionada pelas imagens digitais, utilizou-se o Photoshop para manipular imagens, no sentido de despertar novas leituras do arquivo e revelar a forma como a natureza da imagem digital é transformável. Para o espectador comum perceber a alteração nos arquivos, é necessário consultar as imagens que serviram para a construção do projeto, na página do Instagram referida acima.





Imagem 20
Ivan Da Silva, *sem título*, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto



Imagem 21
Ivan Da Silva, *sem título*, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto



Imagem 22
Ivan Da Silva, *sem título*, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto

- **SOBREPOSIÇÃO:** a sobreposição foi o método utilizado para a análise de três posturas que marcavam as imagens de perfil, com o rosto virado para a esquerda, centro e direita, como se ilustra na imagem 26. Assim, foi possível traçar um padrão de representação típico do(a) utilizador(a), do qual emanam formas que delineiam um rosto diferente em cada uma das imagens, mas reconhecível ao espectador que visita a exposição pela sua repetibilidade. Estas imagens encontram uma referência no trabalho de Richard Prince, em particular na obra *Untitled (The same man looking in different directions)*, de 1978.



Imagem 23
Ivan Da Silva, *sem título*, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto



- **SUBTRAÇÃO:** um dos critérios no processo criativo, passou pela comunicação entre imagens. Assim, assente na subtração provocada nas anteriores, e porque as imagens digitais representam sempre uma parcela de uma história individual e social, uma fatia da representação, optei por fazê-lo através de uma forma que, apesar de figurativa, convidava o espectador a consultar o arquivo fornecido digital (no Instagram), de modo a poder perceber o resto da imagem ocultado.



Imagem 25
Ivan Da Silva, *sem título*, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto



Imagem 24
Ivan Da Silva, *sem título*, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto



- **PADRÃO:** o padrão encontrado de análise visual relaciona-se com uma forma pixelizada, que refletia sobre a efemeridade e a repetição das imagens digitais que enfrentamos no cotidiano.

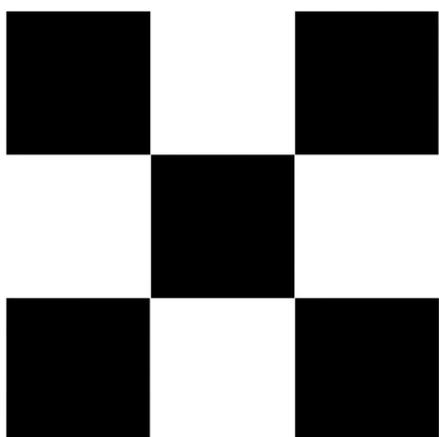


Imagem 26
Padrão de análise visual utilizado para a construção de nexluk

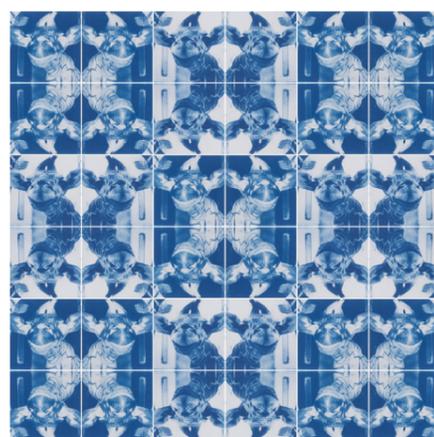


Imagem 27
Ivan Da Silva, sem título, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto



Imagem 28
Ivan Da Silva, sem título, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto

- **REPETIÇÃO:** a repetição das mesmas imagens é algo que acontece às imagens que habitam o nosso cotidiano, sejam elas digitais ou não. No caso desta imagem, a repetição de cada imagem é proporcional ao número de gostos que tiveram no Facebook, revelando a importância que essas interações têm na escolha dos utilizadores por determinadas tipologias de imagens. O resultado assume a forma de um gráfico.

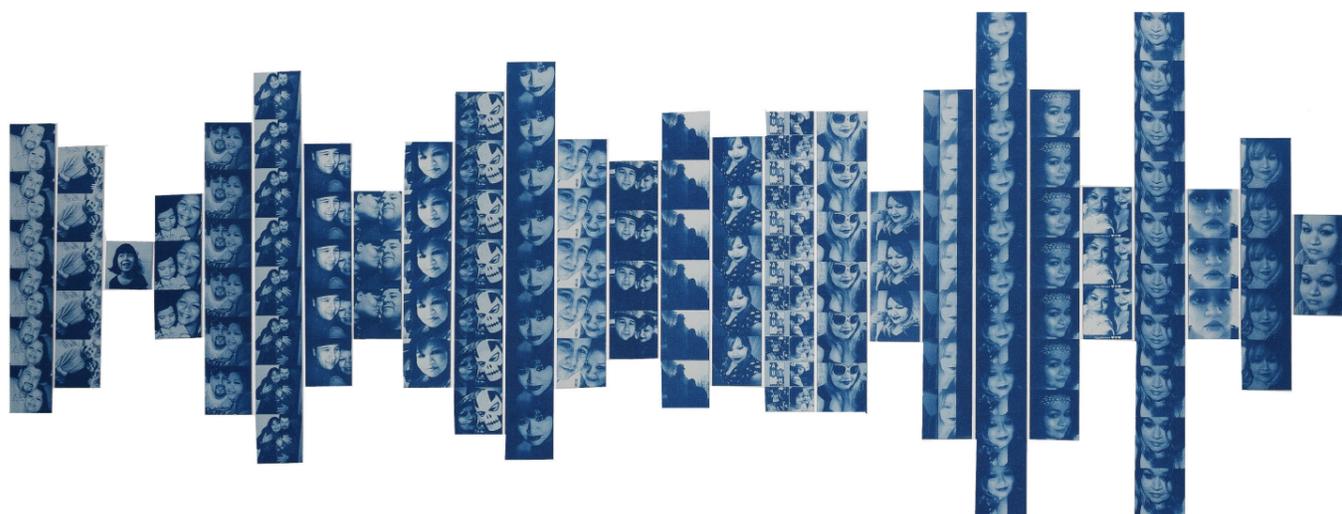


Imagem 29
Ivan Da Silva, sem título, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto

- **GRELHA:** esta disposição relaciona-se com as formas geométricas do pixel que contrastam com a morfologia do grão, elemento constituinte das imagens analógicas.

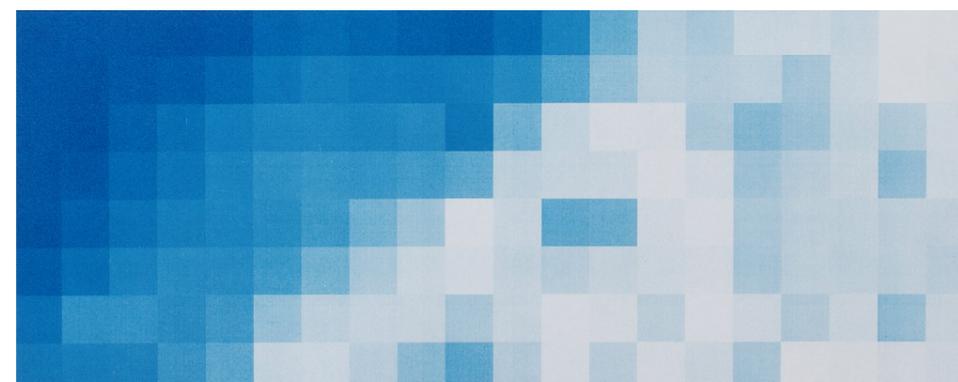


Imagem 30
Ivan Da Silva, sem título, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto

- **AMPLIAÇÃO:** Esta abordagem da natureza da imagem prolonga-se por toda a exposição. O convite à aproximação da imagem é feito por um conjunto de imagens que se segue, onde este consegue vislumbrar a natureza de uma parte das imagens que fazem parte do arquivo. A subtração das imagens expostas, é proporcionada pela ampliação de uma pequena parte do arquivo.



Imagem 31
Ivan Da Silva, sem título, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto



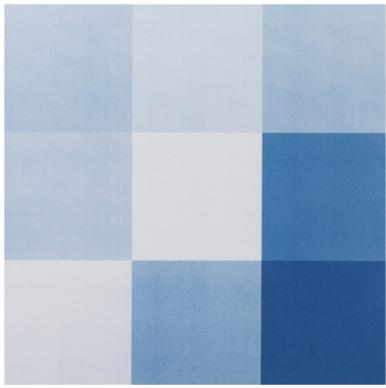


Imagem 32
Ivan Da Silva, *sem título*, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto

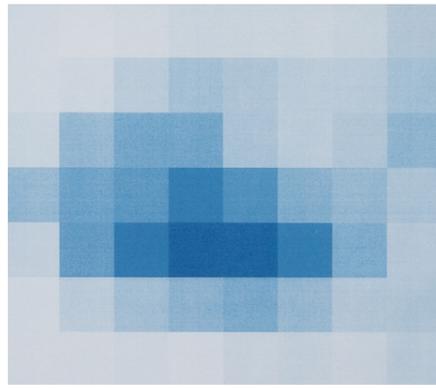


Imagem 33
Ivan Da Silva, *sem título*, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto

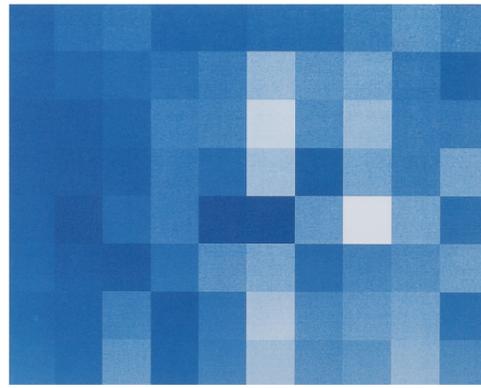


Imagem 34
Ivan Da Silva, *sem título*, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto

- **FILTRO DIGITAL:** neste conjunto de imagens, apresentado também sob a forma de grelha, foram aplicados filtros que servem para adicionar ou retirar níveis de leitura às imagens do mundo digital, evidenciando uma mutação identitária provocada pelo meio, que convida o utilizador comum a alterar a cor da sua pele, os contornos e as texturas.

Imagem 35
Ivan Da Silva, *sem título*, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto



- **DISTORÇÃO:** por último, foi explorado a deformação através da abstração de uma imagem que era substituída por outra, numa referencia a um pose típica de selfie:

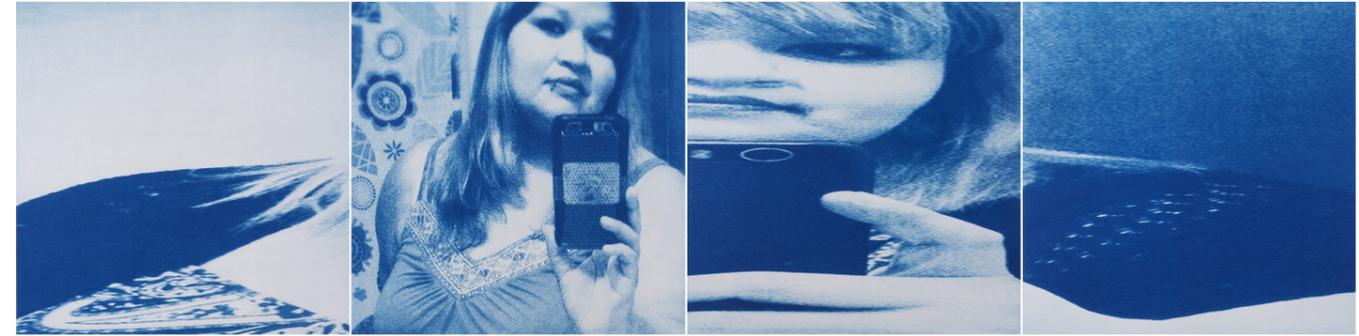


Imagem 36
Ivan Da Silva, *sem título*, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto

- **OCULTAÇÃO:** Este análise formal do pixel prolonga-se ao longo da sala A, pela forma das imagens, seja pela ocultação provocada pela sua alternância naquilo que oculta.

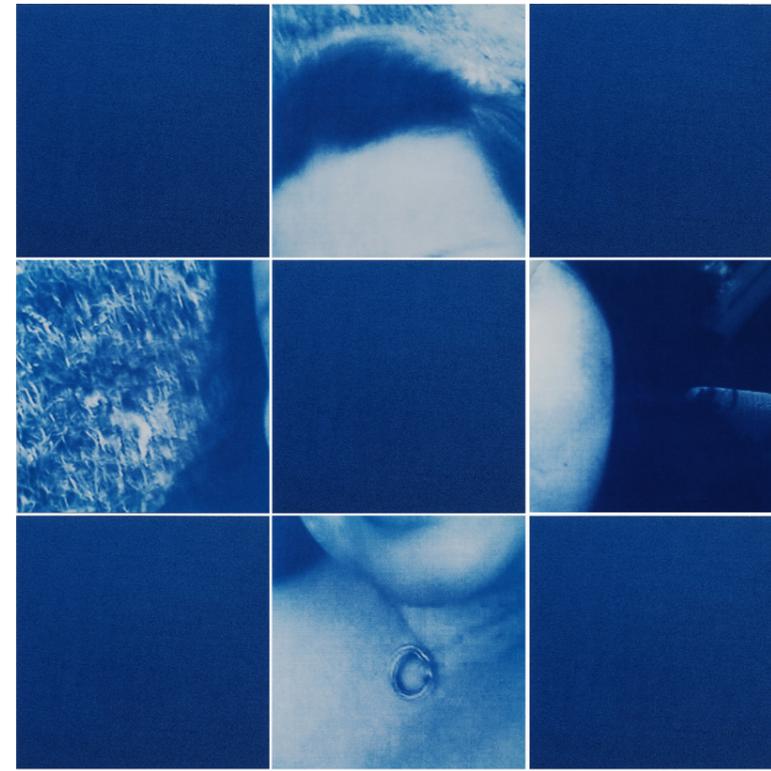


Imagem 37
Ivan Da Silva, *sem título*, cianotipia sobre papel 180gsm, 2017, Porto



Imagem 38
Ivan Da Silva, *sem título*, impressão a laser, 2017, Porto

- **IMPRESSÃO DIGITAL:** foram impressas duas imagens convertidas digitalmente em cianótipo (através das aplicações Uber Iris Photo Efect e BeFunky Photo Editor), para evidenciar a comunicação existente entre a exposição e o ambiente digital. A cianotipia é um processo antigo no entanto conhece novas ferramentas digitais que a imitam, como ilustram as imagens apresentadas. Foram impressas através de uma máquina da empresa Foto Notas, cuja finalidade é imprimir imagens do Instagram e Facebook, fazendo lembrar as antigas *photomaton*.

SALA B

Instalaram-se nove quadrados que refletiam um padrão de análise de imagem que foram desenvolvidos ao longo do processo criativo, tendo sido utilizados para criar as imagens da A. Assim, esta peça resultou em nove espelhos justapostos, como representados na imagem a seguir, onde a tonalidade mais escura de alguns resultava da sua sensibilização com emulsão de cianotipia.

Apenas uma das cianotipias não foi contra-colada em PVC, tendo sido instalada no momento da inauguração. Esta representava a última fotografia de perfil do(a) utilizador(a) e ia-se revelando ao longo da exposição, porque no processo de formação da imagem fotográfica, não a fixei. Esta opção reforça o carácter efémero das imagens que utilizamos para nos representarmos nas redes sociais, na medida em que a sua substituição é sugerida pelas características das plataforma. Uma fotografia por fixar que representa a efemeridade das imagens digitais.



Imagem 39
Ivan Da Silva, *sem título*, impressão a laser, 2017, Porto

Imagem 40
momento da inauguração com instalação de imagem em parede da sala B, 2018, Vila Real

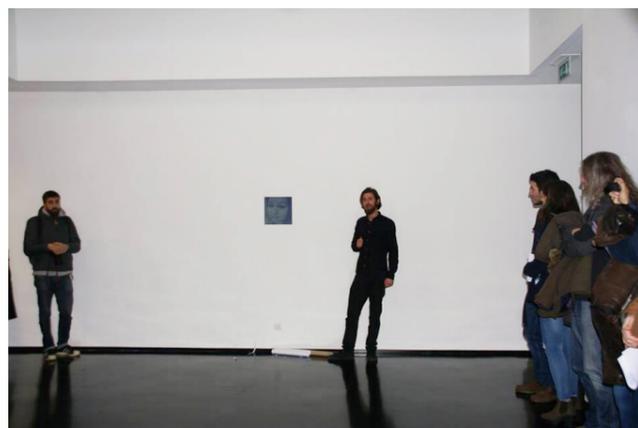
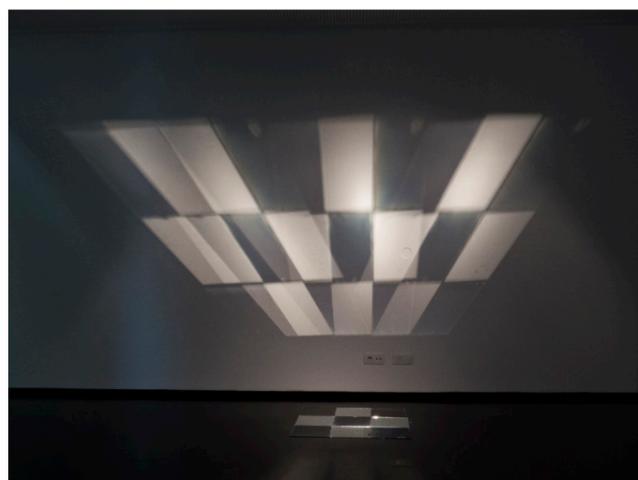


Imagem 41
Ivan Da Silva, *sem título*, site-specific, 2018, Vila Real



SALA C

Na última divisão da exposição, o espetador via uma projeção de uma câmara de vigilância instalada na sala A. Esta reflexão propunha fechar a exposição porque representava o momento em que este entrava na obra, depois de ter sido vigilante do perfil do Facebook de um(a) utilizador(a) nas duas salas anteriores. Na imagem a seguir mostra-se o momento da inauguração, onde é possível ver alguns dos espetadores cuja vigilância e inclusão na obra desconhecem, pois a imagem de si próprio era espacialmente impossível para eles.

Imagem 42
Ivan Da Silva, instalação, 2018, Vila Real



3.2.1 Iterações da exposição

3.2.1.1 FESTIVAL DE FOTOGRAFIA ENCONTROS DA IMAGEM

Imagem 43
planeamento do
design da exposição



Após a apresentação do projeto no Museu da Vila Velha, o projeto desenvolvido foi convidado a participar no festival de fotografia internacional Encontros da Imagem, que decorre anualmente em Braga. O tema do festival em 2018 foi *Beauty and Consolation*, que relacionava o deleite estético como possibilidade para a consolação. Foi possível expor o projecto quase completo, exceto a instalação da câmara de vigilância. Relativamente ao design da exposição, a direção do festival deu liberdade total. A exposição inaugurou a 14 de setembro de 2018, na Nova Galeria. Não foi possível apurar o número de visitantes.

Imagem 44
Ivan Da Silva, *sem título*, site-specific, 2018, Braga

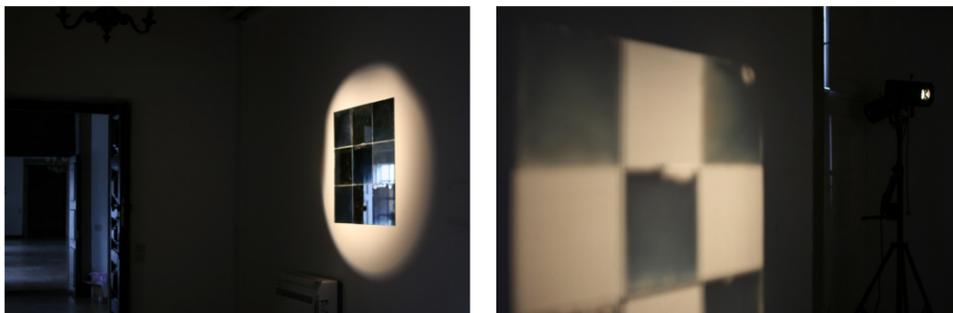


Imagem 46
Ivan Da Silva, *sem título*, site-specific, 2018, Braga

TEXTO DA EXPOSIÇÃO

Em #nextluk, Ivan Da Silva aborda o fenómeno da massificação da auto-representação na cultura popular contemporânea, evidente, a título de exemplo, na vulgarização da partilha de selfies nas redes sociais. Da Silva selecionou uma conta de Facebook, apropriando-se das imagens de perfil do utilizador, cujo número atingiu a centena no momento de finalização da recolha. São estes cem auto-retratos a matéria-prima de #nextluk que o autor submete a uma técnica de impressão datada dos primórdios da fotografia, a cianotipia, destituindo-os da sua volatilidade aparente no ambiente digital e cristalizando-as enquanto objetos de direito próprio.

A materialização das imagens digitais combinada com um dispositivo expositivo tendencialmente cénico, lembrando algumas das primeiras mostras dos minimalistas dos anos 1960, resulta num ensaio visual no qual são evocadas algumas das questões e receios inerentes à disseminação desregulada, mas, surpreendentemente, consensual

de fotografias de natureza privada. O confronto físico com a impressão em grande formato desse olhar que se avalia a si próprio, tal como um circuito fechado de vigilância, sublinha o processo de auto-representação e a sua inevitável ligação com a construção da auto-imagem e do próprio eu. Em #nextluk a padronização que regula o gesto da auto-representação é clara e amplificada pela repetição e pela monocromia. Se todas as épocas possuíram os seus códigos visuais para a representação do eu, Da Silva propõe que no século XXI nos representamos sob o signo de narciso: cada imagem é fruto da contemplação dos ecrãs que nos devolvem o nosso melhor sorriso. A exposição prolonga-se para lá do espaço físico através de um perfil homónimo no Instagram, onde podemos visualizar as imagens originais. Contudo, esta reaproximação ao ecossistema natural das fotografias está longe de nos devolver o sentido do real abalado pela reflexão espoletada em #nextluk. Pelo contrário, o olhar de narciso questiona agora a sua própria pertinência e com ele a pertinência das práticas fotográficas quotidianas e a sua possibilidade enquanto documento ou simples ficção. (Vera Carmo)

Imagem 47
Ivan Da Silva, *sem título*, cianotipia sobre papel 180gsm, 2018, Braga



CIRCULATION(S)

Após a apresentação do projeto em Portugal, o projeto desenvolvido foi convidado a participar no festival de jovens fotógrafos Circulation(s), que decorre em Paris anualmente. O projeto desenvolvido foi inserido na secção "O destino Pós-humano das Imagens", que se relacionava com a utilização do arquivo como resposta encontrada pelos artistas para as contradições do presente e os impactos do futuro. Relativamente ao design da exposição, ficou a cargo do grupo Red Eye, que assumiu a direção artística do evento. O local escolhida para a exposição foi o Centquatre, em Paris. A inauguração decorreu no dia 19 de abril de 2019, tendo estado em exposição aberta ao público até 22 de julho do mesmo ano. A mostra coletiva contou com mais de quarenta mil visitantes.

TEXTO DA EXPOSIÇÃO

The #nextluk project illustrates today's identity mutations. Reproducing Facebook profile pictures with manipulated cyanotypes, Ivan Da Silva questions the current means of representation, individuals' self-perceptions, the way popular language evolves and the place that social media have. Although humans are mostly non-nomadic, social media have turned them into digital nomads and lead to an ephemeral representation. These profile photos are a key tool to establish a social profile and display a personal reality, unique to each user. (Red Eye)

Imagem 48
exposição #nextluk
no festival
Circulation(s)



3.2.2 Publicações

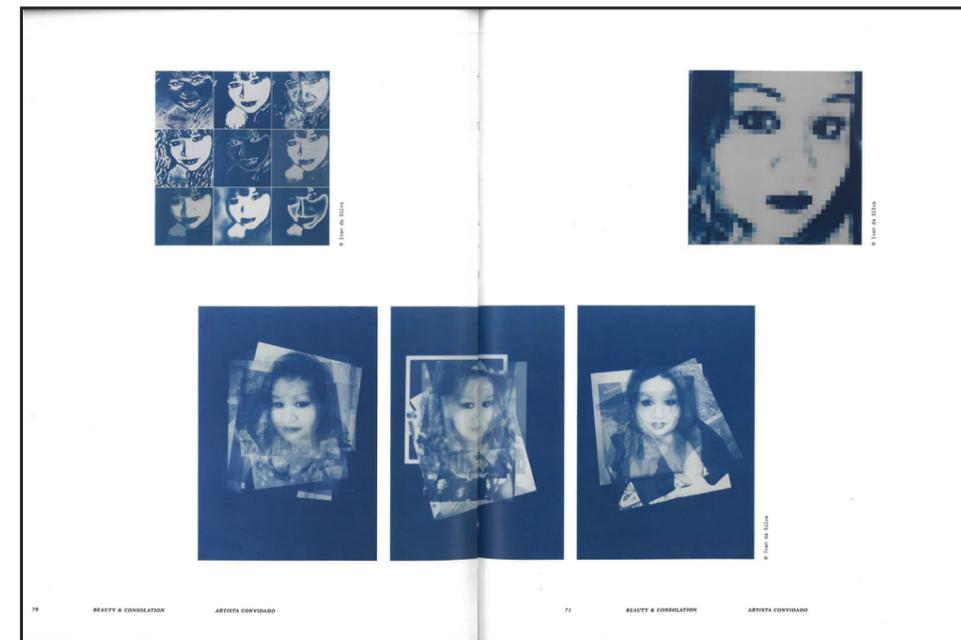


Imagem 49
Catálogo do festival
de fotografia
Encontros da
Imagem, 2018

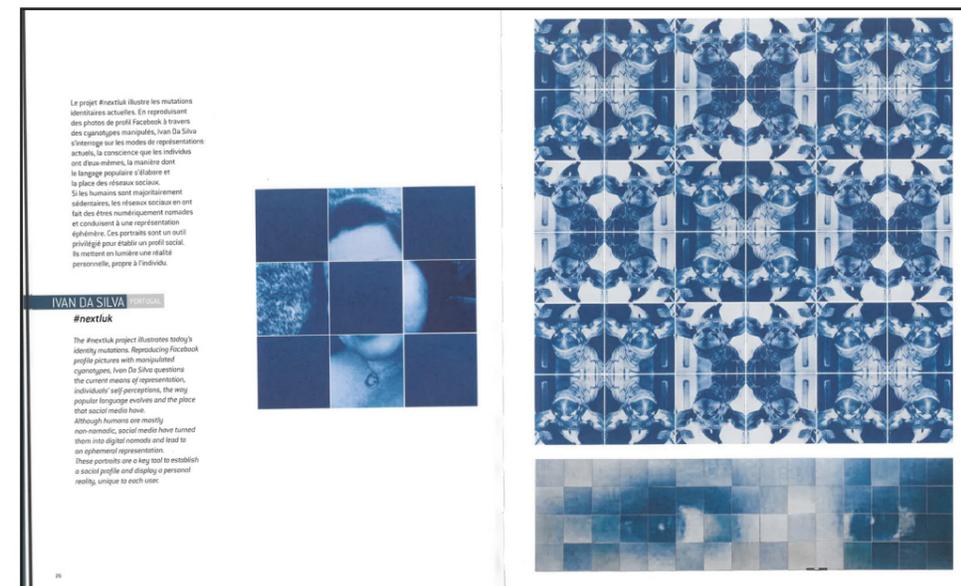


Imagem 50
Catálogo do festival
de fotografia
Circulation(s), 2019

3.3 #lukbook

A partir das questões relativas à construção identitária que surgiram em #nextluk, dei continuidade ao projeto através da criação de um livro com ausência de identidade. Este questionamento é feito através de objetivas impossíveis (2mm), bem como de um rosto desprovido de gênero e identidade. É uma opacidade induzida como contraponto para os meios cada vez menos opacos de vigilância que vão preenchendo o nosso quotidiano (câmaras de vigilância, dados biométricos, localizadores geoespaciais). Assim, a equipa foi constituída por um antigo mestrando da Faculdade de Belas Artes do Porto, Miguel Ângelo, que esculpiu digitalmente um rosto com as proporções médias. Para a conceptualização do projeto bem como para o design do livro, a parceria completou-se com outro mestrando da mesma faculdade, Nelson Luís.

A continuidade do tema não é apenas temática, sabendo que o livro foi impresso em cianotipia de modo a relaciona-lo com os projetos anteriores, bem como libertar esta investigação da imagem dos outros. Não quis em nenhum momento ser mais um agente vigilante, antes propor uma reflexão sobre como a nossa imagem circula livremente pela Internet. Esta abordagem, também ela pós-fotográfica, representa um mundo possível de um ser humanoide e a quimera da representação. A fotografia, com o seu caráter mutável, representa aqui um agente de mudança mas também em mutação.

Imagem 51
Spread do livro
lukbook



CONCLUSÃO

A presente investigação questionou a imagem digital, nos seus processos de formação e circulação através da sua reprodução em cianotipia. Se a imagem analógica contém em si uma *transferência da realidade*, então as reproduções das imagens digitais, que serviram o projeto desenvolvido, validam estes objetos do quotidiano. A materialização provoca o confronto entre a produção manual e automatizada, entre o cianótipo e um conjunto de imagens digitais acessíveis a partir da Internet, resultando numa confluência temporal entre o passado, o presente e o futuro, donde resultam imagens híbridas que servem para criticar as alterações provocadas pelo advento da imagem digital.

É através da apropriação que se estimula a possibilidade de estabelecermos diálogos diversos entre imagens, proporcionado pelo deslocamento dessas imagens do seu contexto para analisá-las através das relações que elas mantêm entre elas, bem como com outras imagens e processos. Iniciou-se a investigação no *Fountain* de Duchamp, por se entender que o artista inaugurou uma descontextualização do objeto da sua funcionalidade, que se recuperou neste projeto, e que continua a ser uma das ferramentas utilizadas pelos artistas para questionar não só objetos, como também imagens. Por este motivo a referência ao primeiro movimento conhecido com imagens (*Picture Generation*, 1977), mas aquele que maior sintonia tem com o projeto desenvolvido relaciona-se com os artistas iconógrafos. Nestes, há uma reciclagem de imagens de arquivo, que só se distancia do projeto desenvolvido porque busca justapor imagens com contextos históricos diferentes.

Disdéri, revela pontos em comum entre os adereços teatrais utilizados pelo fotógrafo e as imagens presentes nas redes sociais. As últimas revelam um apuramento da representação social, revestido de um positivismo frágil que se esconde entre maquilhagens exuberantes, sorrisos rasgados ou fundos paradisíacos. Isto resulta numa cultura pós-moderna que constrói uma realidade assente numa máscara social, que através das plataformas digitais busca na validação social a melhor forma de se representar.

Relativamente às questões mais pragmáticas que se relacionam com os projetos desenvolvidos, no caso de *#portoluk*, verificou-se que em próximas intervenções será necessário fazer impressões de maiores dimensões e a cores. A visualização das imagens não estava adequada à paisagem urbana, seja por questões de escala (insuficiente), seja por questões cromáticas. Quanto ao projeto que serviu de base à investigação, *#nextluk*, as várias iterações da exposição foram permeáveis a alterações que se relacionaram com o número de imagens e escala.

Bibliografia

- Amar, P. J. (2001), *História da fotografia*. Lisboa, Edições 70
- Baldacci, Cristina (2019), «Recirculation: The Wandering of Digital Images in Post-Internet Art», in *Re-: An Errant Glossary*, p. 25–33
- Barthes, Roland (1980), *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70
- Baudrillard, Jean (1981), *Simulacros e Simulação*, Relógio d'Água, Lisboa
- Bazin, Andre (1991), *O Cinema*. Rio de Janeiro, Editora brasiliense
- Benjamin, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa
- Carreira, Lia (2013), «A apropriação como gesto na fotografia de Michael Wolf e Jon Rafman», Rio de Janeiro
- Chabert, Garance; Mole, Aurélien (2009) «Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe», in *Les espaces de l'image, Le Mois de la Photo à Montréal*
- Chabert, Garance; Mole, Aurélien (2018), *Les Artistes iconographes*, Paris, Empire Books
- Crimp, Douglas (1979), *Pictures*. October, The MIT Press, October 8, p. 15-88, Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778227>>. Acesso a: 12 de maio de 2019
- Dubois, Philippe (2017), «Trace-Image to Fiction-Image: The unfolding of Theories of Photography from the '80s to the Present», in *October* 158
- Evans, David; Flaubert, Gustave (2009), *Appropriation* (Whitechapel: Documents of Contemporary Art), Massachusetts, The MIT Press
- Fabris, Annateresa (1998). *Fotografia: usos e funções do séc. XIX*. São Paulo, EDUSP
- Fernandes, Carlos; Almeida, Carlos (2014), *Lápis Mágico. Uma História da Construção da Fotografia*, Lisboa, IST Press
- Flusser, Vilém (2008), *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, São Paulo, Annablume
- Freund, Gisèle (1995), *Fotografia e Sociedade*. Mafra, Assírio Bacelar
- Joselit, David (2003), *American Art Since 1945*, Londres, Thames&Hudson

Krauss, Rosalind (1984), «A Note on Photography and the Simulacral», The MIT Press, in October 31 Krauss, Rosalind (1977), «Notes on the Index: Seventies Art in America», in October 3

Mitchell, Milliam (1992), *The Reconfigured Eye*, Massachusetts, The MIT Press

Morin, Edgar (1967), *Cultura de Massas no século XX*, Rio de Janeiro Companhia, Editora Forense

Pastor, Leonardo (2017), «Prática do selfie: experiência e intimidade no cotidiano fotográfico», in *Contracampo 2*

Paula, Silas; Araújo, Camila (2010), «Cultura Visual e Imagens do Cotidiano», Universidade Federal do Ceará, in *Passagens 1*

Pereira, José (2008), «Apropriação e Representação», FBAUP

Richtin, Fred (2006), *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, Nova Iorque, Aperture Writers & Artists on Photography

Rubinstein, Daniel; Golding, Johnny; Fisher, Andy (2013), *On the Verge of Photography: Imaging Beyond Representation*, Birmingham, ARTicle Press

Rubinstein, Daniel (2013), *The Digital Image*

Rubinstein, Daniel; Sluis, Katrina (2013), *The Digital Image in Photographic Culture; Algorithmic Photography and the Crisis of Representation*. in *The Photographic Image in Digital Culture*, Londres, Routledge

Schaefer, Jean-Marie (1990), *La Imagen Precaria*, Madrid, Catedra

Sontag, Susan (1977), *Sobre a Fotografia*, Lisboa, Dom Quixote

Steyerl, Hito (2009), «In Defense of Poor Image» in *e-flux Journal 10*

Steyerl, Hito (2013), «Too Much Worl: Is Internet Dead», in *e-flux journal 49*. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/> . Acesso a: 12 de julho de 2019

Umbelino, Ana (2012). «Publicidade e Pós-modernismo», FBAUL

Zambon, Michele; Lopes, Dirce (2007), *A fotografia como modo de representação da identidade: dos cartões de visita de Disdéri ao ciberespaço*, in *Discursos Fotográficos*

Artist's Space Exposição Pictures, disponível em 10 de agosto de 2019: <http://artistspace.org/exhibitions/pictur>

Lista imagens

- Imagem 01
captura de ecrã da página
de Instagram nextluk, 2017
23
- Imagem 02
Andy Warhol, *Untitled from
Marilyn Monroe*, serigrafia,
1967, Nova Iorque **25**
- Imagem 03
Dennis Adams, *Patricia
Hearst—A Thru Z*, serigrafia,
1979/1990, Chicago **27**
- Imagem 04
captura de ecrã do
flyer utilizado para a
comunicação do evento,
2017, Porto **33**
- Imagem 05
inauguração da exposição
na Casa do Artista Jaime
Isidoro, 2017, Vila Nova de
Cerveira **35**
- Imagem 06
inauguração da exposição
na Casa do Artista Jaime
Isidoro, 2017, Vila Nova de
Cerveira **35**
- Imagem 07
inauguração da exposição
na Casa do Artista Jaime
Isidoro, 2017, Vila Nova de
Cerveira **35**
- Imagem 08
traçado das ruas onde
foram coladas as imagens
de #portluk, 2017 **36**
- Imagem 09
captura de ecrã da *hashtag*
portoluk, 2017 **37**
- Imagem 10
intervenção urbana
#portoluk, 2017, Porto **37**
- Imagem 11
processo criativo de
#nextluk, 2017, Porto **38**
- Imagem 12
processo criativo de
#nextluk, 2017, Porto **38**
- Imagem 13
processo criativo de
#nextluk, 2017, Porto **38**
- Imagem 14
hexadecimal do Facebook,
2017 **40**
- Imagem 15
entrada da exposição
#nextluk no Museu da Vila
Velha, 2018, Vila Real **41**
- Imagem 16
Sala A da exposição
#nextluk no Museu da Vila
Velha, 2018, Vila Real **41**
- Imagem 17
Sala B da exposição
#nextluk no Museu da Vila
Velha, 2018, Vila Real **41**
- Imagem 18
hexadecimal do Facebook,
2017 **42**

Imagem 19
planeamento do design da
exposição da sala A, parede
1 43

Imagem 20
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 44

Imagem 21
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 44

Imagem 22
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 44

Imagem 23
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 44

Imagem 24
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 45

Imagem 25
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 45

Imagem 26
Padrão de análise visual
utilizado para a construção
de nexluk 46

Imagem 27
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 46

Imagem 28
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 46

Imagem 29
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 46

Imagem 30
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 47

Imagem 31
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 47

Imagem 32
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 48

Imagem 33
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 48

Imagem 34
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 48

Imagem 35
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 48

Imagem 36
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 49

Imagem 37
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2017, Porto 49

Imagem 38
Ivan Da Silva, *sem título*,
impressão a laser, 2017,
Porto 50

Imagem 39
Ivan Da Silva, *sem título*,
impressão a laser, 2017,
Porto 50

Imagem 40
momento da inauguração
com instalação de imagem
em parede da sala B, 2018,
Vila Real 50

Imagem 41
Ivan Da Silva, *sem título*,
site-specific, 2018, Vila Real
50

Imagem 42
Ivan Da Silva, instalação,
2018, Vila Real 51

Imagem 43
planeamento do design da
exposição 52

Imagem 44
Ivan Da Silva, *sem título*,
site-specific, 2018, Braga
52

Imagem 46
Ivan Da Silva, *sem título*,
site-specific, 2018, Braga
52

Imagem 45
Ivan Da Silva, *sem título*,
site-specific, 2018, Braga
52

Imagem 47
Ivan Da Silva, *sem título*,
cianotipia sobre papel
180gsm, 2018, Braga 53

Imagem 48
exposição #nextluk no
festival Circulation(s) 54

Imagem 49
Catálogo do festival de
fotografia Encontros da
Imagem, 2018 55

Imagem 50
Catálogo do festival de
fotografia Circulation(s),
2019 55

Imagem 51
Spread do livro lukbook
56

