

Índice

Introdução	3
1. A construção da imagem fotográfica	
1.1 Posições teóricas	7
1.2 Paradigmas da crítica fotográfica	22
2. Percursos da fotografia portuguesa	
2.1 Novos olhares. Novas atitudes. O período de 1950-1979	33
2.2 A contemporaneidade da fotografia portuguesa – a década de 1980	46
2.2.1 Uma visão transversal da década de 1980	46
2.2.2 Instituições e Galerias – Fundação Calouste Gulbenkian, SNBA, Cooperativa Árvore; Galerias Diferença, Módulo, Cómicos, Ether, Roma & Pavia, e Nasoni.	52
2.2.3 Os acontecimentos – Encontros de Fotografia de Coimbra, Encontros de Imagem de Braga, Bienal de Cerveira e Bienal de Vila Franca de Xira.	58
2.2.4 Análise de alguns autores mais relevantes da década de 1980	66
2.2.5 O uso do suporte fotográfico no cruzamento com outras disciplinas	84
2.2.6 Olhares inquietos no final da década.	89
Conclusão	92
Bibliografia	95
Anexos	102

Agradecimentos

Antes de mais desejo agradecer ao Prof. Doutor Bernardo Pinto de Almeida, que aceitou orientar o meu trabalho e aconselhar-me sempre que necessário.

À Prof^a. Doutora Lúcia Almeida Matos, pelo seu incentivo, disponibilidade e apoio sempre que preciso.

À Dr^a Fernanda do Vale Costa, pela sua solidariedade, ajuda e paciência.

À Dr^a. Lúcia Rodrigues, pela ajuda nas traduções.

Às minhas amigas Dr^a Ângela Mendes Ferreira e Doutora Isabel Correia, pela amizade e na ajuda da revisão do texto.

A Sr. José Pereira pela sua ajuda nas digitalizações.

Aos funcionários da Biblioteca Pública de Braga e do Centro Português de Fotografia pela sua permanente disponibilidade.

À Joana pela partilha da nossa aproximação.

Ao Diogo por todos os fins de semana roubados.

Às minhas colegas, Andreia, Carla, Cláudia, Raquel Guerra, Raquel Moreira, Teresa e Zita, por este percurso partilhado e pela camaradagem reinante. E a todos os amigos e cúmplices nas aventuras fotográficas.

Procurei com este trabalho contribuir para algumas lacunas existentes na investigação fotográfica em Portugal. A pesquisa realizada incidiu sobre catálogos e livros publicados, bem como na imprensa semanal e da especialidade. O tempo disponível tornou impraticável uma investigação na imprensa diária. Ainda assim, acreditamos ter realizado um inventário abrangente dos acontecimentos essenciais ocorridos e que possibilitam uma visão do estado da fotografia em Portugal, no período em estudo

Acredito que este trabalho, constitui uma ferramenta importante para todos aqueles que praticam e estudam o *medium* fotográfico.

RESUMO

Esta dissertação procura demonstrar que a génese da fotografia portuguesa contemporânea se localiza na década de 1980.

Para o efeito estabelecemos dois grandes capítulos. O primeiro, que procura definir um conjunto de ferramentas operativas da ontologia fotográfica. Sendo que a fotografia encerra uma multiplicidade funcional, limitámos a nossa análise ao documentalismo fotográfico e à proximidade das práticas artísticas. Confrontaram-se as opiniões dos principais teóricos do *medium*, desde Roland Barthes a Douglas Crimp. Importava, igualmente, adoptar uma metodologia de análise crítica da fotografia, para o que seguimos a obra de Terry Barret, complementada com as opiniões de outros autores:

O segundo capítulo atravessa transversalmente as décadas de sessenta e setenta, a fim de melhores compreendermos as cesuras verificadas na década seguinte. A partir de um levantamento da imprensa semanal e especializada, bem como da bibliografia disponível (livros e catálogos) procurou-se demonstrar as novas linguagens e atitudes, que se vão estruturando, e que nas suas certezas e incertezas, concorrem para a edificação de um novo *corpus* fotográfico.

ABSTRACT

This dissertation try to show that contemporary photography genesis is located on the 80's decade.

So far, we established to large chapters. The first one tries to define a set of operative tools of photography's ontology. Once photography is a multifunctional object, we limited our analyses to documentary photography, as wee its artistic practices. We face the opinions of the major critics of the medium, since Roland Barthes till Douglas Crimp. It was also important to adopt a methodology of analysis of the photography criticizing, for what we follow the work of Terry Barret completed with the opinions of other critics.

The second chapter cross the 60's and 70's decades for a better understanding about the cuts observed on the next decade. From a researching through the weekly and specialized press, as well the available bibliography (books and catalogues) we tried to demonstrate the new languages and attitudes, among which their certain and uncertain, help to build a new body work of Portuguese photography.

Introdução

“Fotografar é, antes do mais, domesticar o visível”.

Bernardo Pinto de Almeida

A nossa intenção de realizar um estudo sobre a criação fotográfica portuguesa na década de 1980, prende-se com o facto de estarmos conscientes das mudanças então ocorridas.

O único estudo existente, “História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997”, da autoria de António Sena é, no nosso entender, demasiado restrito. Importava, pois, realizar um levantamento de todas as fontes documentais produzidas na época e demonstrar as mudanças operadas, no sentido de aí localizar um novo *corpus*, novas linguagens e novas experimentações. Não podemos esquecer que é também nesse período que se verifica, no âmbito de outras disciplinas artísticas, o rompimento dos paradigmas da modernidade e que, naturalmente, contamina também o meio fotográfico. Vive-se ainda a ressaca da revolução que devolve a liberdade ao país e que conduz a muitos questionamentos dos caminhos a seguir, quer por parte dos criadores, quer por parte dos críticos.

Quando partimos para a nossa pesquisa, estávamos conscientes que algo se havia escrito e produzido, mas o nosso pressentimento foi ultrapassado pelo número de artigos e obras de autores encontrados, tendo em conta a dimensão do país.

Por servir um campo tão alargado de funcionalidades, a fotografia torna-se um *medium* de complexa análise e teorização. Para além de territórios específicos como a fotografia científica, forense, de lazer e outras, poder-se-á por vezes tornar difícil estabelecer a fronteira entre um mero documento e um documento onde subjaz uma intencionalidade artística.

Como forma organizativa do nosso projecto estabelecemos dois grandes capítulos: o primeiro que versa sobre as questões teóricas e críticas do suporte fotográfico; e o

segundo, que estabelece uma evolução do *medium* no panorama nacional. A fim de facilitar a estrutura, ambos encontram-se divididos em subcapítulos.

Para iniciarmos este trabalho, achámos por conveniente traçar um panorama, ainda que não exaustivo, dos principais teóricos da fotografia, e da metodologia e objectivos da crítica do *medium*.

No que respeita ao modelo teórico, importa encontrar um denominador comum que trace uma espécie de normativo sobre o *corpus* da fotografia de autor e, dentro desta, separar o que possa constituir apenas o estabelecimento de uma linguagem visual daquela que apresenta uma intencionalidade de pesquisa documental (por exemplo, no caso português, Jorge Molder e Luís Pavão).

A fotografia veio criar uma obsessão no sentido de tudo registar numa “tendência para negar o carácter único ou efémero de um dado acontecimento” (BENJAMIN, 1992, p. 116). Procura pois negar a naturalidade da morte, imortalizando o momento.

Estando conscientes que a fotografia representa a transposição dum fragmento da realidade visual para um suporte material, através de uma acção física e química, digital ou combinatória de ambos, importa compreender o que significa essa materialização. E a necessidade dessa compreensão, torna-se tão mais actual num mundo que vive uma torrente de imagens. O turbilhão de fotografias que hoje se produzem, requer, cada vez mais, um grau de eficácia naquelas que se elegem, pois o nosso olhar tende a ser imune.

Se Man Ray afirmava “pinto o que não sei fotografar e fotografo o que não consigo pintar” isso significa, naturalmente, um conjunto de diferenças na representação dos dois suportes.

Inerente à fotografia surge, desde logo, o carácter de reprodutibilidade analisado por Benjamin e a questão do “aqui e agora” referenciado por Solomon-Godeau quando analisa a obra de Sherrie Levine. Roland Barthes aponta a questão do significado e do significante na análise dos conteúdos e sublinha a instantaneidade do *medium* através do “momento decisivo”. A maioria dos teóricos estão de acordo no que respeita ao uso de um conjunto de elementos comuns à fotografia – tempo, luz, técnica, papel social, indexicalidade. As divergências surgem na forma como inscrevem e analisam esses elementos, cujas opiniões confrontamos no capítulo a este assunto dedicado.

No que respeita à crítica e à complexidade que encerra o *medium*, parte-se do pressuposto que o valor de uma fotografia pode apresentar diversas razões, que não se devem excluir entre si. Sendo a fotografia um objecto ligado à cultura de massas, importa identificar a sua essência, para se poder transferir para o campo artístico ou integrá-la num corpo de investigação documental e então aí analisá-la à luz dos paradigmas da crítica. Como matriz de base para essa análise, decidimos seguir a proposta de Terry Barret, que propõe quatro etapas a seguir: descrição, interpretação, avaliação e teorização. Naturalmente que estas etapas não têm de ser sequenciais, podendo verificar-se um cruzamento entre elas.

Relativamente aos percursos da fotografia portuguesa, e embora o nosso estudo pretenda confirmar a sua contemporaneidade nos anos 80, achámos por bem dedicar uma primeira parte a traçar um percurso transversal das décadas anteriores para, de forma mais evidente, se observar a cesura que tem lugar.

Não podemos negar a realidade de que a fotografia portuguesa se encontrava muito dominada pelos salões, onde os amadores procuravam evidenciar as suas habilidades técnicas, em desprimor da construção de uma linguagem visual coerente, ao mesmo tempo que almejavam algumas medalhas para a sua galeria de troféus. Porém, surgem algumas excepções, como é o caso dos pioneiros Vitor Palla e Costa Martins, que concebem um inovador projecto sobre a vida e recantos da capital (Lisboa, Cidade Triste e Alegre), a que sucedem Sena da Silva, Carlos Afonso Dias e Gérard Castello-Lopes, e o interessante projecto do maior fotógrafo surrealista português que foi Fernando Lemos. Ainda na década de 50 teve lugar o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa que, não obstante constituir uma encomenda específica, dá também lugar a um conjunto coerente de imagens que documentam o quotidiano das gentes rurais.

Na década de 60, a obra mais significativa é a de Jorge Guerra, sendo que as principais mutações apenas têm lugar, de forma marcante, após a revolução de Abril de 1974. No Porto tem lugar a criação do grupo IF (1976), cujos membros se manifestam contra a lógica dos salões e que, particularmente alguns deles, passam a traçar um caminho de pesquisa na busca de uma linguagem pessoal (António Drumond, Manuel Magalhães, Ricardo Fonseca). Nos finais da década surgem a público as primeiras obras de Jorge

Molder, embora o reconhecimento da sua obra apenas tenha verdadeira visibilidade na década seguinte.

Será então com os anos de 1980 que eclodem um conjunto crescente de exposições, autores e acontecimentos, que concorrem para a apresentação de novos projectos e experimentações, conducentes a uma nova configuração da fotografia portuguesa. Os novos olhares e experiências nem sempre encontram o melhor acolhimento por parte da opinião crítica. É no entanto curioso verificar que, enquanto os críticos tradicionais da fotografia revelam muito pouca abertura às novas experimentações, será do lado dos críticos das chamadas artes plásticas que se observa uma maior brecha para aceitação de novos trabalhos. Assim, diríamos que da pesquisa formal de Jorge Molder às construções plásticas de Helena Almeida, que elege o suporte fotográfico como base das suas representações, existe um conjunto de autores que, tendo em conta a dimensão do país, constroem o que propomos designar por contemporaneidade da fotografia portuguesa.

A partir do levantamento documental realizado, procurámos apresentar as diversas opiniões e não excluir nenhum autor que apresentasse um trabalho continuado do seu percurso, de forma a permitir uma visão ampla e democrática sobre o tema.

No final desta dissertação incluímos grelhas informativas e notícias, que nos podem confirmar algumas das ideias produzidas.

1. A construção da imagem fotográfica

1.1 Posições teóricas

Ao pretendermos inscrever a génese do corpo fotográfico contemporâneo português na década de 1980, importa estabelecer as bases que nos permitam observar as rupturas/continuidades existentes. Igualmente importante, é estabelecer um conceito operativo relativamente ao objecto fotográfico e às teorias que o envolvem.

Não é pretensão deste capítulo reflectir exaustivamente sobre a ontologia da fotografia ou mapear as múltiplas teorias da fotografia, mas apresentar as principais teorias geradas em torno do *medium*, a fim de se poder arquitectar um conjunto de ferramentas passíveis de estabelecer um código de análise às obras fotográficas realizadas em Portugal, na década de 1980. De todos os trabalhos produzidos e dados a conhecer na referida década, o nosso estudo terá por principal enfoque aqueles que se inscrevem no domínio da denominada fotografia de autor e documental.

Para nos ajudar a contextualizar o que se entende por fotografia de autor citamos Bernardo Pinto de Almeida que afirma: “O fotógrafo-autor credita a fotografia de uma espécie de nobreza que a eleva da *doxa* em que ela paira para lhe restituir um espaço e um tempo por assim dizer aristocrático que a fotografia, por si mesma, não consegue auferir. (...) O fotógrafo-autor torna-se artista justamente na medida em que separa a fotografia da fotografia. Ou melhor, a fotografia da imagem. Esse procedimento de *coisificação* (Perniola) é aquele que dá à fotografia a possibilidade de existir como imagem que, idealmente, não teria necessidade da técnica para se manifestar. (...) O olhar de autor traz à fotografia um suplemento que é aquilo em que consiste a sua marca enquanto marca de uma singularidade. (...) O autor/artista, ao contrário do que acontece na pintura em que se trata de desprogramar mecanismos instituídos da visão, é justamente aquele que normaliza, que traz uma norma para o campo de um agenciamento em permanente deriva. (...) Aquilo a que o autor/artista procede é justamente, e de cada vez, à desconstrução desse impensado «selvagem» para, em seu lugar, fazer emergir uma zona de subjectividade controlada que

domestica a fotografia (aquilo que, nela é da ordem da *techné*) obrigando-a a dar a ver a imagem de alguma coisa que nela não se pensara antes como objectivo.

O autor/artista, «armado» com a sua subjectividade, objectiva a subjectividade «selvagem» da fotografia. Por isso se pode dizer que reconduz à norma. À sua norma” (ALMEIDA, 1995, p. 34-39).

Procuraremos, em atenção ao citado, identificar no campo da produção nacional da época, os autores que “separam a fotografia da fotografia”, que lhe conferem uma individualidade e respondem à sua subjectividade com a ordem própria do autor.

Assim, o fotojornalismo, a fotografia amadora, a científica e a judicial são exteriores ao âmbito desta apreciação.

Devido à sua multifuncionalidade a fotografia é, com toda a probabilidade, uma das formas de representação visual mais complexa. Afinal, do que falamos quando falamos de fotografia? O que nos faz distinguir um retrato de Thomas Ruff daquele obtido numa loja comercial?

Como é possível definir esta disciplina, que abarca suportes que vão do daguerreótipo, calótipo, película 35mm e outros formatos, Polaroids até à fotografia digital? Nenhum outro suporte visual abrange um leque tão vasto de funcionalidades como a fotografia: fotografia forense, científica, álbum de família, registo de viagens de lazer, reproduções de obras de arte, até à intencionalidade do fazer artístico.

Walter Benjamin diz-nos que “A necessidade de trazer as coisas para mais «próximo», espacial e humanamente, é quase uma obsessão hoje em dia, tal como a tendência para negar o carácter único ou efémero de um dado acontecimento reproduzindo-o fotograficamente. Há uma compulsão cada vez mais intensa para reproduzir o objecto fotograficamente, em grande plano ...” (BENJAMIN; Walter – cit. por SONTAG, 1986, p.165).

Esta afirmação de Benjamin, proferida nos finais da década de 1930, adquire hoje uma maior actualidade com o advento, popularização e massificação da captação digital, em que se observa uma voracidade de registo do acontecimento através da fotografia. O acto de fotografar tornou-se tão banal como o de respirar.

Mais recentemente Vítor Burgin afirma que “é quase tão insólito passar um dia sem ver uma fotografia como passar um dia sem ver algo escrito. Num ou noutro contexto

institucional – a imprensa, instantâneos familiares, painéis publicitários, etc – as fotografias invadem o ambiente, facilitando a formação/reflexão/inflexão do que «damos por adquirido. (...) A fotografia que partilha a imagem estática com a pintura, e o uso da câmara com o cinema, tende a situar-se «entre» esses dois meios, mas é abordada de um modo fundamentalmente distinto por cada um. Para a maioria, a pintura e o cinema são apenas o resultado de um acto voluntário que inclui claramente um investimento de tempo e/ou dinheiro. (...) Enquanto que a pintura e o cinema se apresentam perante a crítica como objectos, as fotografias percebem-se quase como um contexto, um envolvimento.» (BURGIN, 1997, p. 31-32).

Assim, cada fotografia significa, em função da sua pluralidade de elementos, logo de códigos, uma tipologia que varia de imagem para imagem. Códigos que se podem estender de tipologias técnicas (foco/desfoque, por ex.) a categorias cinestéticas (gestualidade corporal/movimento).

Porém, num mundo cada vez mais saturado de imagens, atrevemo-nos a afirmar que a iliteracia visual é cada vez maior. Tal como recentemente Cláudia Giannetti proferiu numa conferência no âmbito da PhotoEspanha (2008) “o nosso olho ignora cada vez mais a carne do mundo. Vê grafismos em vez de ler imagens”. O dilúvio de imagens que paira hoje sobre o nosso quotidiano, de imprensa, publicidade e outras, acaba por nos cegar. Metaforicamente falando é uma espécie de luz demasiado intensa que não nos deixa ver, quase como se olhássemos frontalmente o sol. O excesso de imagens de cataclismos, tortura, fome ou guerra difundidas pela imprensa quase nos tornam imunes a tais acontecimentos.

Para Bernardo Pinto de Almeida “a saturação visual decorrente de um excesso de informação conduziu-nos a uma espécie de êxtase perceptivo em que os mecanismos da crítica se atenuam para dar lugar a uma percepção da realidade numa dimensão tão excessiva e eufórica que todo o juízo ou decisão tendem a ficar bloqueados. Por outro lado que a identificação crítica das situações a partir de uma distância operatória – própria do trabalho artístico – acaba perdendo a sua eficácia na plano das representações. Ora porque não se consegue transgredir as fronteiras do próprio plano artístico, ora porque se confunde com outros campos de intervenção visual” (ALMEIDA, 1998, p. 15).

Com efeito, a massificação da representação fotográfica acaba por atenuar o efeito encantatório e conduzir a uma acrescida dificuldade de análise contemporânea das imagens. Por outro lado, acresce um grau de dificuldade na transgressão própria da pós-modernidade ao mesmo tempo que os limites do fazer artístico se revelam cada vez mais esbatidos.

Segundo James Elkins, “Com exceção de John Szarkowski, os proeminentes escritores de teoria da fotografia não têm sido historiadores de arte, mas poetas e romancistas, jornalistas e filósofos, teóricos de cinema e semiólogos. Desde a tão falada nova história da arte até à incorporação da teoria, o filme, a teoria feminista, os modelos psicanalíticos de Sigmund Freud e Jacques Lacan, obras de Michel Foucault sobre poder e controle, e a análise da ideologia de Louis Althusser, para nomear apenas alguns, as obras críticas dos anos 80 oferecem uma complexidade sem precedentes de teorias sobre fotografia. Foram acompanhadas por uma nova evidência da fotografia no mercado da arte e pelo aumento do prestígio da fotografia na produção de arte pós moderna” (ELKINS, 2007, p. 23).

Mas afinal o que é uma fotografia? O que é a fotografia? Hubert Damish afirma que “teoricamente falando, fotografia não é mais do que um processo de gravação, uma técnica de inscrição numa emulsão de sais de prata, uma imagem estabilizada gerada por um raio de luz. Esta definição não assume o uso da câmara fotográfica, nem implica que a imagem tenha sido obtida a partir dum objecto ou cenário do mundo exterior. Existem fotografias obtidas directamente no filme exposto a uma fonte de luz. O principal valor deste tipo de esforço é induzir sobre a reflexão da natureza e função da imagem fotográfica” (DAMISH, 2003, p. 87).

Acrescente-se a esta definição as palavras de Martha Langford que nos diz que “A fotografia pode-se definir como uma transposição da realidade visual exterior de uma forma materializada graças à mecânica e à química, à tecnologia digital ou ainda a uma combinação de ambos os meios. Desde que um ser humano está por detrás dum aparelho fotográfico, dizemos que a fotografia é a materialização de uma percepção visual” (LANGFORD, 2005, p.3).

Temos, em síntese, que toda a fotografia é a inscrição de luz sobre uma superfície sensível, sais de prata ou ccd, de forma estabilizada. Contudo, a intencionalidade dessa

inscrição é que faz variar o território do objecto fotográfico. Será pois, a “materialização da percepção visual” que nos conduz a ajuizar a obra e a remetê-la para um determinado campo da sua representação. Hubert Damish refere ainda que “cada vez que a fotografia aspira a ser arte, remete-nos para a sua essência e papel histórico, cada vez que descobre o carácter da representação das coisas, solicita mais o produtor que o consumidor de imagens” (DAMISH, 2003, p. 89).

Na auto avaliação de Richard Bolton sobre o estado da fotografia em 1987 escreve, “Já não temos de discutir pela aceitação da fotografia como forma de arte... Já não temos de discutir pelo estabelecimento de uma história da fotografia distinta...(mas) a função social da fotografia e o papel social do artista fotográfico tem sido ignorado... Analisando o material, influências institucionais e ideológicas na prática fotográfica, estes escritores criam um novo entendimento da dinâmica da fotografia moderna e, mais importante, da modernização que transformou a vida do século XX. Estes estudos descrevem não apenas a política da representação fotográfica, mas também a política do seu significado” (BOLTON, 1989, p. IX).

Enquanto Roland Barthes enfatizou que as fotografias são constituídas por e constitutivas de uma linguagem social contextualmente guiada, o uso do discurso como uma palavra-chave na teoria da fotografia chegou por volta dos anos oitenta, com a influência generalizada do trabalho de Michel Foucault, que demonstrou que o discurso, não-essências universais, constitui o objecto/objectivo.

A obra de Barthes situa-se nos anos de 1960 onde se impõe o estruturalismo e donde sobressai, no domínio da reflexão fotográfica, a sua obra “Câmara Clara”. Naquela obra o autor afirma: “Primeiro descobri isto. Aquilo que a fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1981, p. 17).

A aparente simplicidade desta afirmação coloca-nos uma questão essencial da fotografia que é o aqui e agora do momento fotográfico e que também Abigail Solomom-Godeau refere quando analisa a obra de Sherrie Levine. “Ao copiar a obra de outros autores (Levine) assume claramente a ausência de originalidade ao mesmo tempo que destrói a unicidade da obra, também já preconizada por Walter Benjamin quando nos fala da reprodutibilidade da obra de arte na era da técnica. No entanto Benjamin coloca-nos a

questão de que “Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. (...) Mas enquanto o autêntico mantém a sua autoridade total relativamente à sua reprodução manual que, regra geral, é considerada uma falsificação, isto não sucede relativamente à reprodução técnica” (GODEAU, 2003, p. 152) . Ora no caso de Levine, uma vez que se trata de uma reprodução técnica e claramente assumida como uma atitude de cópia não dissimulada, podemos afirmar que nos encontramos face a um original, podendo no entanto levantar-se a questão da autoria.

Outra reflexão que a obra de Levine suscita é a questão do autor. Ao re-fotografar a obra de outros artistas e inscrever o seu nome nessas reproduções, Levine leva-nos a interrogar sobre a legitimidade de autoridade da obra. “A palavra «obra» e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor”. E acrescenta ainda: “Mas não chega, evidentemente, repetir a afirmação oca de que o autor desapareceu. (...) Trata-se, sim, de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto.” (FOUCAULT, 2000, p. 40-41).

Regressando ainda à obra de Barthes, existem duas grandes abordagens: uma em que o autor persegue a resposta ao que se poderia identificar de “Como se manifesta o desejo”, o que leva a fotografar e a sentir uma imagem fotográfica, e outra que pretende provar que “A essência da fotografia reside na emoção pessoal”.

A análise barthesiana assenta, entre outros, em dois elementos: o *studium* e o *punctum*. O primeiro é uma espécie de composição geral, o gosto por algo ou alguém, enquanto o segundo é uma espécie de picada, uma ferida, aquilo que vem quebrar a composição. (BARTHES, 1981, p. 46).

Avançando no tempo, veja-se “Photography’s Discursive Spaces” (1982), da crítica de arte e professora de História da Arte Rosalind Krauss, em que ela investiga a mudança da fotografia de um discurso científico e empírico mais vasto no século XIX, para um discurso estético no século XX. No século XIX, argumenta que “a fotografia esteve muitas vezes ao serviço da ciência e do conhecimento, essencial para os discursos de fotografia, geografia, exploração e estudo (sondagem), mas aquelas práticas têm sido retrospectivamente introduzidas nos discursos estéticos pelos comissários dos museus que

investem em legitimizar a fotografia como uma arte”. (KRAUSS, Rosalind – cit por ELKINS, 2007, p. 24).

Com efeito, assistimos à apresentação de inúmeras exposições em museus, cujo objecto fotográfico é meramente documental. Fotografias de expedições antropológicas, arqueológicas e outras que se confundem com a prática artística, cuja verdadeira intencionalidade poderíamos localizar com o movimento pictoralista.

Procurando legitimizar a apresentação daqueles documentos nos museus, Peter Galassi, curador do MoMA de Nova Iorque defende no catálogo da sua exposição “Before Photography”, que “O objecto aqui é para mostrar que a fotografia não foi um filho bastardo deixado pela ciência no degrau da arte, mas um filho legítimo da tradição pictórica do Ocidente”. Krauss argumenta que esta mudança discursiva, constituída por instituições de arte poderosas, retira os objectos dos seus contextos originais, cancelando os seus significados iniciais, criando novos. “Todo o lado está presente”, diz Krauss, “há uma tentativa para dismantelar o arquivo fotográfico – o conjunto de práticas, instituições e relações às quais a fotografia do século XIX pertenceu originalmente – e para o reunir nas categorias previamente constituídas pela arte e pela sua história” (KRAUSS, Rosalind – cit por ELKINS, 2007, p. 24).

Por seu lado, Douglas Crimp e Christopher Philips também investigaram a interpenetração do discurso e do significado fotográfico, examinando dois modelos institucionais específicos: a Biblioteca Pública de Nova Iorque e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, respectivamente.

Crimp diz que a fotografia tem sido efectivamente transferida de uma categoria informacional para uma estética – da biblioteca para o museu – repondo as suas múltiplas funções na informação, documentação, ilustração, etc., numa categoria única de arte moderna autónoma. Ele considera que a mudança é uma mudança de paradigma. Para Crimp, a interpretação da fotografia de Szarkowski de acordo com as suas qualidades, é uma perversão no contexto do projecto modernista, “ou a fotografia não é autónoma, e não é, no sentido modernista, uma arte. Quando o modernismo era um paradigma completamente operativo de prática artística, a fotografia era necessariamente vista como demasiadamente contingente – demasiadamente limitada pelo mundo que foi fotografado, demasiadamente dependente das estruturas discursivas em que foi encaixada – para atingir

a forma auto-reflexiva inteiramente convencionalizada da arte modernista” (CRIMP, 2003, p. 423). A re-categorização retrospectiva da fotografia de Szarkowski como arte, isola a fotografia numa única prática discursiva, negando as suas funções anteriores e, para Crimp, coloca em movimento a calcificação e fracasso do modernismo.

Por seu lado em “The Judgement Seat of Photography” (1982), Christopher Phillips, observa, por exemplo, a mudança da situação de arquivo das fotos de documentário de Paris de Marville para o que o conservador Beaumont Newhall chamou “expressões pessoais”, principalmente em virtude da “subtil iluminação e cuidadosa rendição ao detalhe” de Marville. Acabamos com uma estrutura institucional no Museu de Arte Moderna de Nova York, (presentemente na pessoa de Peter Galassi) que enfatiza a linhagem da fotografia em relação à pintura e uma natureza inerente que é modernista. A fotografia está agora na sua própria esfera estética, consequentemente ocultando as múltiplas determinações e funções do *medium*. (ELKINS, 2007, p. 25).

Temos, então, que esta transferência da fotografia para o museu adiciona um novo paradigma ao *medium* fotográfico que, como afirma Crimp, acaba por ser confirmado pela pós-modernidade e que de alguma maneira legitima as questões anteriormente analisadas por A. S. Godeau, na observação da obra de S. Levine.

Contrariamente a muitos escritores que abordam a fotografia dos anos 80 em diante, Krauss é forçada pelo referencial social da fotografia. O termo “índice” (índice) aparece proeminentemente nas suas obras e denota a terminologia proposta pelo “semiótico” Charles Peirce, que teoriza as diferenças entre sinais, de acordo com um conjunto de nove categorias não exclusivas que incluem símbolo, ícone e índice. Um índice é um sinal ligado ao seu referente por um eixo físico, tal como uma impressão digital ou uma pegada, oferecendo uma correspondência de um para um com aquilo que representa. Importante é o facto de Peirce mostrar a complexidade do significado fotográfico, referindo que a fotografia é um índice e um ícone que estabelece significado através do efeito de aparência. Na formulação de Krauss, “A fotografia é assim um tipo de ícone ou semelhança visual, que suporta uma relação de índice com o seu objecto.” Krauss usa a noção de índice – também usa os termos indício, impressão, decalcomania e pista para indicar as múltiplas formas de chegar a esta relação entre imagem fotográfica e referente – para fazer ver que as fotografias estão primeiramente, e principalmente, ligadas

ao mundo mais do que a sistemas culturais. Krauss faz uso da afirmação de Roland Barthes de que a fotografia no seu estado “Edénico”, puramente analógico, é uma “mensagem sem um código”, para enfatizar que as fotografias, basicamente, são sinais vagos. Ela compara-os com o que o linguista Roman Jakobson chama “deslocadores” (como as palavras “Isto”, ou “Eu” ou “Tu”), que têm significado apenas quando justapostos com um referente externo, com discurso suplementar. Apesar de Krauss argumentar que discurso, contexto e significado suplementar são o que fornece a indexicalidade vazia da fotografia com sentido, a sua referencialidade (e a sua básica falta de sentido) permanece no centro da sua análise. Indexicalidade e sentido afastado, estão continuamente em jogo um com o outro nesta estrutura teórica. (KRAUSS, Rosalind – cit por ELKINS, 2007, p. 25)

A reproduzibilidade da fotografia do século XX é outro aspecto chave da sua identidade, com que Krauss luta em “A note on Photography and the Simulacral”, um ensaio que faz uso das teorias dos sociólogos franceses Pierre Bourdieu e Jean Baudrillard. Bourdieu argumenta que a diferença entre arte da fotografia e fotografia popular (tal como o disparo do turista) é um efeito sociológico mais do que propriamente uma condição qualitativa, porque ele acredita que a fotografia não tem normas estéticas próprias, tendo-as em vez disso emprestadas de outras artes e movimentos. Porque uma fotografia pode ser duplicada vezes sem conta a partir do seu negativo, a sua condição entra em conflito com os valores da originalidade e singularidade que são o suporte do discurso das belas artes que procura dar ênfase ao “culto do valor” da fotografia, para invocar o termo de Benjamin. Em vez disso, a fotografia pode “fazer parte de repetição pura”, como Krauss o exprime, pormenorizando a diferença entre original e cópia, objecto singular e múltiplo. Com o “total colapso da diferença”, afirma Krauss, a fotografia inscreve-se na esfera do simulacro, e o território teórico de Jean Baudrillard, no qual a possibilidade de diferenciar entre o real e a simulação é recusada. Em vez disso, o que a mente experiencia é um mundo cheio de cópias, ou parecenças. Estamos rodeados pelo efeito da realidade, observa Krauss, um labirinto de parecenças do real. Apesar da fotografia ser um indício do mundo real (lá fora), é contudo uma representação mecânica desse mundo, uma cópia, um objecto parecido, e não a própria coisa. Junto está o que Krauss acredita ser o discurso próprio para a fotografia; não é um discurso estético mas uma “desconstrução na qual a arte está distanciada e separada de si própria”.

O crítico americano, marxista e fotógrafo, Alan Sekula, examina como os discursos do poder e relações de classes no capitalismo constroem significado fotográfico. “Vai quase sem dizer”, escreve Sekula no seu ensaio de 1981 “The Traffic in Photographs”, “que a fotografia emergiu e proliferou como um modo de comunicação num vasto contexto de ordem do mundo capitalista em vias de desenvolvimento”, dizimando assim qualquer noção de fotografia como um sistema significativo universal e independente. Para Sekula, a fotografia é uma expressão incompleta que depende sempre de condições externas para ter significado. Voltando para si a linguagem mitológica de Barthes, Sekula diz que esta noção de denotação pura é “folclore” poderoso, elevando a fotografia para o estado legal de documento e emprestando-lhe uma “aura mítica de neutralidade”. Sekula liga continuamente o sentido fotográfico a uma tarefa: “Um discurso fotográfico é um sistema dentro do qual a cultura aproveita fotografias para várias tarefas de representação... Cada imagem fotográfica é um sinal, acima de tudo, do investimento de alguém no envio de uma mensagem”. Essa tarefa é sempre apanhada entre duas tensões animadas do discurso fotográfico capitalista, que é tanto objectivo e “científico” como subjectivo e “estético”, assombrado, como ele sugere, pelos “fantasmas tagarelas” da ciência e arte burguesas, apanhadas numa incessante oscilação entre o que Lukács chamou de “antinomias do pensamento burguês”. (SEKULA, Alan – cit por ELKINS, 2007, p. 28).

Sekula afirma que a “fotografia é «um sistema duplo», funcionando honrosamente e repressivamente”. Por um lado, o retrato fotográfico (neste caso um daguerreótipo) fornece representação cerimonial do *eu* burguês, reafirmando noções firmes de identidade numa determinada classe; por outro lado, o retrato fotográfico na aparência da foto de identificação criminal age repressivamente, estabelecendo e delimitando o terreno do outro, do criminoso, do pervertido de patologia social – quer dizer, não do cidadão burguês honesto. “Qualquer retrato tem o seu inverso nos ficheiros da polícia” (SEKULA, 1986, p. 346). O contexto de Sekula, baseado em discursos de frenologia e criminologia na sociedade do século XIX, demonstra como a fotografia faz parte de um discurso social complicado, ligado a noções historicamente ligadas de “verdade” científica, policiando ao mesmo tempo, e que está aliada com noções burguesas do *eu* através do retrato.

Fazendo uso das obras do filósofo Nelson Goodman e do historiador de arte Ernst Gombrich, Snyder afirma que a tão falada natureza da fotografia não é de todo natural, que

não repete visão, mas foi construída de acordo com hábitos de visão estabelecidos durante a Renascença. Dando ênfase a que a invenção da máquina fotográfica originou convenções de visão baseadas na pintura, Snyder fornece uma breve história da máquina fotográfica para demonstrar que a sua concepção e manufactura se baseia em pressupostos de quadros feitos à mão. “O problema para os pintores da pós - Renascença não foi como fazer um quadro que se parecesse com a imagem produzida pela máquina fotográfica, foi como fazer uma máquina que produzisse uma imagem como aquelas que eles pintavam. “A fotografia”, acrescenta, “não evitou os padrões da produção da imagem, incorporou-os”. Snyder sugere que adoptemos um modelo de visão ela própria como pictórica, baseada em variados costumes padronizados de ver; assim “picturing vision” – visão fotográfica – como cultural, habitual e, de facto distorcida, não são uma correspondência natural de um para um com o mundo material (SNYDER, 1980, p. 507).

No seu aliterativamente intitulado “Photography, Phantasy, Function” (1982), Victor Burgin teoriza a fotografia através da teoria do olhar para a fotografia – o acto de consumir visualmente a imagem parada. Combinando a teoria do fetiche de Sigmund Freud com as obras de Jacques Lacan sobre a contemplação e a formação do sujeito, Burgin fornece uma interpretação psicanalítica do acto de olhar para as fotos como constitutivas da posição de sujeito espectador ideológico. A visão nunca é uma questão de apenas olhar, insiste Burgin: “o olhar sempre pronto inclui a história do sujeito”. A sua análise depende da noção de sutura, teorizada em primeiro lugar por um aluno de Lacan e mais tarde adaptada para a teoria do filme, que se preocupa com expressões (visuais) que incorporam e activam o sujeito num determinado discurso. A sutura opera em todos os discursos e nomeia os processos complexos pelos quais o sujeito é interpelado pelo discurso, reorganizando-o dentro dele. A principal circunstância de sutura na fotografia, argumenta Burgin, é a identificação do sujeito com a posição da máquina fotográfica. Esta identificação do eu com o olho da máquina oscilará entre o voyeurismo e o narcisismo, quer dizer, entre uma contemplação controladora sobre o objecto representado e a identificação com aquele objecto (BURGUIN, Vitor – cit por ELKINS, 2007. p. 32).

A teoria de Burgin sobre fotografia sugere, então, que nós olhamos e depois desviamos o olhar da fotografia, para a compreender.

Contrariamente a Burgin, a “Photography and Fetish” de 1985 de Christian Metz, dá ênfase à relação entre as funções materiais da fotografia e o fetiche como uma protecção contra a morte, mais do que uma fonte de gratificação. Um fetiche, como uma fotografia, significa perda (castração simbólica) ao mesmo tempo que oferece protecção contra a perda. A autoridade da fotografia, a que Metz chama “um silencioso rectângulo de papel”, descansa na sua imobilidade e silêncio. Também opera como uma figuração para a morte: “Imobilidade e silêncio não são apenas dois aspectos objectivos da morte, também são os seus principais símbolos, eles entendem-na.”

Metz diz que outros voltam insistentemente a este paralelo entre fotografia e morte, citando Phillipe Dubois, que escreve sobre fotografia como “thanatography”, e naturalmente, Roland Barthes. Em linguagem comum a fotografia é comparada com um disparo; a máquina fotográfica torna-se uma arma. A prática de tirar fotografias aos entes queridos falecidos mantém-nos vivos, enquanto ao mesmo tempo, uma fotografia de nós próprios testemunha o nosso próprio envelhecer, guardando o momento no nosso tempo limitado, que é sempre já passado e antecipa o nosso passar. O disparo também é como a morte, afirma Metz. É um rapto instantâneo do objecto do seu mundo para outro mundo, para outro tipo de tempo... O tirar a fotografia é imediato e definitivo como a morte e como a construção do fetiche no inconsciente, fixado pela olhadela para a infância inalterada e sempre activa, mais tarde. Enquanto um filme volta o morto para uma aparência de vida, devolvendo os corpos ao tempo, a fotografia, pela virtude da sua quietude “mantém a memória dos mortos como sendo mortos”(METZ, 2003, p. 143).

Como a maior parte dos teóricos da fotografia dos anos 80, Abigail Solomon-Godeau também rejeita a noção de que a fotografia é uma coisa em si própria, mas acredita que é algo dinamicamente produzido no acto de representação e recepção, e está sempre já estruturado por discursos pré-existentes. Solomon-Godeau escreve eloquentemente sobre estruturas institucionais e formações discursivas, mas, mais importante, a fotografia nunca está ausente, como acontece noutros relatos sobre fotografia e suas teorias. Ela investiga como uma fotografia produz sentido tratando, nas suas palavras, “a sintaxe, a retórica, as estratégias formais pelas quais os seus significados são construídos e comunicados”.

No seu trabalho, a fotografia como um objecto histórico e como um imperativo visual, está sempre presente, não afastada para outro lugar. Solomon-Godeau discute as

ramificações do assunto, estética e desejo como integral, não contraditório, para um projecto politizado de arte histórica.

A obra “Arder en Deseos: a concepción de la fotografia” (originalmente “Burning with Desire: The conception of Photography, MIT Press, 1997) de Geoffrey Batchen ataca com as tendências contrárias na teoria da fotografia que têm emergido desde os anos 60, argumentando que a expressão fotográfica é determinada pelo contexto e nega que haja tal coisa como “fotografia como semelhante”; por outro lado, os críticos formalistas procuram identificar características fundamentais do *medium* fotográfico. Batchen, que admite ter sido treinado e influenciado pela categoria anterior, a que ele chama “a forma dominante de pensar sobre o *medium*”, argumenta que ambas as posições são culpadas de procurar algum tipo de essência. “No criticismo pós-moderno, a fotografia ainda tem uma essência, mas agora é encontrada na mutabilidade da cultura mais do que na sua ordem suposta – uma natureza imutável”. No final, ambos os campos acreditam que “a identidade da fotografia pode ser determinada como uma consequência de ou natureza ou cultura”, e precisamente aquele binarismo é incomodativo para Batchen. Reivindicando estes direitos binários, Batchen diz que as posições pós-modernas e formalistas “evitam confrontos com a complexidade histórica e ontológica de cada coisa que reivindicam para analisar” (BATCHEN, 2004, p. 201).

Pegando na sua sugestão, a partir do projecto arqueológico de Michel Foucault e na crítica de oposição na noção da diferença, de Jacques Derrida, Batchen escava o momento da origem discursiva da fotografia – não o momento disputado da invenção da fotografia, mas o momento da sua concepção, do desejo de fotografar – como uma estratégia para chegar ao problema da identidade complexa da fotografia. Os anteriores proponentes da fotografia, demonstra ele, “oferecem mais do que articulações ambíguas que incorpora mas declina para um pólo qualquer”. A resposta de Batchen a esta dicotomia ou/ou, é uma resposta a ambos, e é eloquentemente resumida na sua leitura de Hippolyte Bayard, “Self-Portrait as a Drowned Man” de Outubro de 1840, uma fotografia que foi feita um ano após o *medium* fotográfico ter sido tornado público. No estádio do auto-retrato de Bayard, Batchen acrescenta que, a fotografia é compreendida como representável e documentário, natureza e cultura, demonstrando que durante os seus inícios, o estado ontológico da fotografia foi entendido como instável, complexo e múltiplo, lançando auto-consciência

entre a representação e o real fenomenológico. “Já não podemos suportar mais deixar o campo de batalha da essência nas mãos de um formalismo de arte-histórica vago”, declara Batchen, porque é no assunto de cada fotografia e nos espaços discursivos da fotografia que as operações do poder e opressão residem. “O poder habita cada grão da existência da fotografia como um acontecimento Ocidental moderno” (BATCHEN, 2004, p. 202-3).

Ao terminar este painel de reflexões em torno do *medium* fotográfico não resisto à tentação de citar um conjunto de questões de Terry Barret, cujas respostas nos conduziriam a um universo muito mais vasto, mas que não se inscreve no objectivo deste capítulo. Contudo, no contexto da actual sociedade parecem-me constituir um interessante desafio. E pergunta Barret: “Quem necessita de teorias da fotografia? Fotógrafos? Críticos? Coleccionadores? Historiadores? Professores de fotografia? É um facto que as orientações práticas da teoria da fotografia e as práticas fotográficas influenciam a teoria, mas serão necessárias teorias? Os fotógrafos podem fazer fotografias por inúmeras razões ou razão nenhuma; os críticos podem criticar fotografias com base nos seus impulsos idiossincráticos; os coleccionadores podem coleccionar não importa o quê, seguindo o seu gosto ou orçamento num dado momento; os historiadores podem canonizar qualquer imagem do seu gosto, por qualquer razão ou razão nenhuma; os professores de fotografia podem ensinar o que individualmente acreditam que os seus alunos devem saber sobre o médium e apresentar algumas imagens sobre o passado” (BARRET, 2003, p. 154). Naturalmente que estas questões retiradas do seu contexto podem perfilar um posicionamento menos sério e provocativo. Se o primeiro não corresponde à realidade a provocação já o é numa chamada de atenção para a necessidade de se estabelecerem critérios essenciais de análise e esquecer o acessório. Simultaneamente, damo-nos conta da multiplicidade de intervenientes nos processos de análise e interesses subjacentes.

Tornando-se mais ou menos óbvio que fotografia é a inscrição de luz sobre uma superfície sensível, torna-se essencial estabelecer como modelo operativo para a nossa análise a intencionalidade subjacente às fotografias dos autores que adiante nos propomos comentar. Assim, torna-se essencial juntar ao objecto fotográfico documental a conjuntura histórico-social do momento em que foram produzidos, bem como, no caso do uso artístico do suporte, ter em conta o pensamento e movimentos da época. Nos casos da fotografia

documental identificar-se-ão os projectos que se deslocam das práticas amadoras tradicionais e pretendem criar um corpo narrativo de uma temática particular.

1.2 Paradigmas da crítica fotográfica

Sendo a fotografia um *medium* de complexa análise, a sua crítica torna-se igualmente complexa. Um conjunto de imagens fotográficas com fins científicos, realizadas no século XIX, por exemplo, podem adquirir, na actualidade, uma significação e interesse do seu propósito primeiro. O mesmo se pode passar com um álbum de família, registos de paisagem, uma missão antropológica e por aí adiante. As possibilidades de leitura e inscrição de uma imagem fotográfica nos diversos territórios são muito diversos. Importa, no entanto, estabelecer alguns paradigmas adjacentes às particularidades da crítica fotográfica. Para nos ajudar nesta tarefa estabelecemos como obra estrutural “*Criticizing Photographs*” de Terry Barret, complementada, aqui e ali, com opiniões de outros críticos e fotógrafos.

Muitos críticos de arte não escondem que o valor da fotografia, no campo artístico, depende muitas vezes das regras do próprio mercado. Vistas isoladamente, muitas fotografias com cotação no mercado da arte podem ter uma total indiferença por parte do espectador, se não conhecer as premissas para interpretar correctamente a sua produção fotográfica. O valor de mercado está igualmente dependente do fetichismo de alguns poderosos coleccionadores ou de tendências momentâneas. Poderíamos ainda acrescentar a questão temporal, que nada tem a ver com as qualidades estéticas da imagem. Uma prova “*vintage*” de Lartigue vale vinte vezes mais que uma prova actual do mesmo negativo. A representação é a mesma, mas falta-lhe a “aura” temporal. Tal como uma faiança flamenga do século XVI tem um valor totalmente díspar duma réplica de qualidade realizada no tempo presente. Falta-lhe a passagem do tempo, que torna a primeira numa antiguidade.

As razões do valor de uma fotografia podem ser muito diversos e não se devem excluir entre si, já que apresentam configurações múltiplas. Em qualquer dos casos podemos verificar como a fotografia representa um objecto de estudo de intrincada abordagem a partir de uma perspectiva unívoca. Assim, a fotografia constitui um objecto cuja natureza está ligada à cultura de massas e, nalguns casos, pode alcançar o estatuto de objecto artístico. A este propósito citamos Gérard Castello-Lopes que afirma: “Em termos de cultura, de consenso, de história e de cânone, existem imagens fotográficas que o comum das gentes considera obras de arte. Nem todas o são, todavia, e na maior parte, não

aspiram a esse estatuto. A razão deste facto está, a meu ver, em que a maioria das fotografias que se produzem pelo mundo constituem, em sentido lato, um suporte. Suporte do cinema, da pintura, da gravura tipográfica. Mas também, e mais difusamente, suporte de informação, de sentido, de anedota, de ideologia. É sobretudo nestes domínios que se desenha a ambiguidade da fotografia, porque em todos eles prevalece, espúria, a ideia transitiva de uma utilidade, no limite transaccionável. A foto-astronomia, a microfotografia, a foto de identidade, a de publicidade, a microfilmagem para arquivo, a fotorreportagem, a radiografia, a fotografia aérea, a pornográfica, a de propaganda ou a de denúncia não aspiram, na sua essência, a ser obras de arte.” (CASTELLO-LOPES, 2004, p. 110).

Com efeito, produzem-se diariamente milhões de imagens fotográficas, donde desde já excluimos o operador amador, que se destinam à imprensa, à moda, à publicidade. As fronteiras entre aquilo que pode constituir o objecto prioritário de uma fotografia e o seu eventual valor artístico que possa ter é muito ténue. E podemos exemplificar: muitas das fotografias realizadas por Helmut Newton, destinadas a ilustrar campanhas de moda, adquiriram, quando integraram o *corpus* do seu trabalho, um estatuto de objecto artístico. Indo mais longe, Duane Michals comentava que para fazer o seu trabalho artístico, tinha de realizar semanalmente três dias de trabalho comercial, para sobreviver.

A atenção do nosso estudo dirige-se particularmente para a intencionalidade artística e para os *corpus* documentais que revelam uma maior consolidação (histórica, formal, metafórica, sociológica, etc.)

Antes de estabelecermos uma possível matriz de análise fotográfica, faça-se uma pequena reflexão em torno do que representa a crítica.

Segundo Terry Barret, o termo crítica é complexo, com uma multiplicidade de significados, um largo espectro de áreas de incidência e uma inexistência de um discurso unânime na sua formulação. Para Barrett, “na linguagem dos estetas que filosofam sobre arte e crítica de arte, e na linguagem dos críticos de arte, criticismo refere-se mais a um vasto leque de actividades do que propriamente a um acto de julgar” (BARRET, 2006, p. 2). No nosso entender, para além de outras funções, que analisaremos mais à frente, o crítico deverá exercer um papel descodificador e quando elogia ou diz mal de uma obra, deve justificá-lo. E pode-se questionar: afinal a quem se destina a crítica? Ao artista, ao mercado, ao público especializado ou ao público em geral? Consideramos que também o

espaço onde ocorre o texto crítico (imprensa especializada ou generalista) deve ter a ver com o conteúdo.

Por seu lado, Morris Weitz, um esteta interessado em crítica de arte procura descobrir mais sobre o assunto estudando o que os críticos fazem quando criticam arte. Morris toma como teste toda a crítica realizada em torno da peça Hamlet de Shakespeare. Conclui que “quando os críticos criticam fazem uma ou mais de quatro coisas: descrevem a obra de arte, interpretam-na, avaliam-na e teorizam sobre ela. Alguns críticos ancoram-se inicialmente numa crítica descritiva; outros descrevem, mas primeiramente adicionam as suas interpretações; outras ainda, descrevem, interpretam, avaliam e teorizam” (WEITZ, 1964, p. :vii). Weitz desenha várias conclusões sobre a crítica, mais propriamente quando nenhuma destas quatro actividades constitui crítica e que a avaliação não faz, necessariamente, parte da crítica.

Abigail Salomon-Godeau ¹, que frequentemente escreve sobre fotografia, diz que “há momentos em que é óbvio que algo é um disparate e deve ser classificado como tal, contudo considera mais benéfico colocar questões sobre o significado do que sobre o valor estético”. Concordamos com a autora, já que o significado pode permitir um maior aprofundamento, enquanto o valor estético pode conter uma maior subjectividade, ou ser falacioso, sobretudo em artistas ainda emergentes.

“O que é que eu faço enquanto critico numa galeria? Pergunta Scheldahl, e responde: “Aprendo, passeio em redor, toco os objectos se é permitido, colocando questões ao meu pensamento e lançando respostas – tudo até ao ponto de espírito e razão estarem de alguma maneira de acordo, ou até ao limite da fadiga” Também o historiador e professor de arte Edumd Feldman, escreveu muitos artigos sobre crítica de arte e define-a como: conversa informativa sobre arte: também minimiza o acto de avaliação ou julgamento, afirmando que é o menos importante nos procedimentos críticos. A.D.Coleman, pioneiro e prolífero crítico da fotografia recente, define crítica fotográfica como “intersecção de imagens fotográficas com palavras”. E acrescenta “Eu apenas aproximo o olhar sobre todo o tipo de imagens fotográficas e esforço-me por exprimir por palavras o que provocam em mim, o que sinto, penso e compreendo”(COLLEMAN, cit. por BARRET, 2006, p. 3). Tal como

¹ Ver SALOMON-GODEAU, Abigail, entrevista a Vince Leo “Whats Wrong with Picture”, Artpaper, Dezembro, 1987, p. 12.

Weitz e Goodman, também Feldman deprecia a importância da avaliação enquanto Colleman toca mais directamente numa significação sentimental e compreensibilidade.

Morris Weitz define crítica como: “a forma de estudar o discurso sobre trabalhos de arte. É o uso de uma linguagem estabelecida para facilitar e enriquecer a compreensão da arte” (WEITZ, 1964, p. :vii).

“Uma maneira de se manter informado sobre arte é pensar criticamente sobre isso. A crítica é um meio em direcção a um fim de compreensão e apreciação de fotografia. Crítica, resulta no que Harry Brondy, filósofo e promotor da educação estética, chama “esclarecimento íntimo”. Este conceito composto, combina pensamento (pelo termo esclarecimento) com sentimento (pelo termo íntimo). Recorda-nos que ambos, pensamento e sentimento, são componentes necessários que precisam ser combinados para efectuar a compreensão e apreciação. A crítica não é um esforço friamente intelectual” (BARRET, 2006, p. 3).

Assim, poderíamos estabelecer que, subjacente à crítica, temos uma acção combinatória entre pensamento/sentimento e compreensão/apreciação (Broudy), ao que anexávamos o conhecimento. No nosso entender, o conhecimento do *médium* constitui uma peça essencial à sua crítica e à aplicação dos parâmetros propostos por Broudy. Este pensar criticamente torna-se essencial, sobretudo numa sociedade em que a produção artística atingiu proporções quase incomensuráveis e que aconselha a uma certa triagem.

Na opinião de Bernardo Pinto de Almeida a fotografia “dá a ver a realidade, seja ela qual for, através de camadas de ordenação quase estratigráfica. Por exemplo: as diferenças num rosto que envelhece e que se vai fotografando ao longo do tempo (como no crescimento de uma criança, num álbum de família) podem ser vistas como um mapa, um mapa de envelhecimento, da passagem do tempo, num plano mais particular que histórico. Ao transformar o tempo em espaço (tal é a operação do instantâneo) a fotografia como que territorializa. As colecções de fotografias, os álbuns, ilustram bem essa sua vocação escondida.” (ALMEIDA, 1995, p. 23).

Esta temporalidade, preconizada por Almeida, encontra-se bem corporizada na obra “Cronos” de Pere Formiguera, que ao longo de uma década (1991-2000) fotografou um mesmo grupo de trinta pessoas, todos os meses. E a realidade é transitória e cria uma

espécie de metamorfose da própria realidade que é neste caso, o personagem fotografado. Juntar foto)

A essa transformação do tempo em espaço acrescenta-se a sua fragmentação através da opção do enquadramento à qual Gérard Castello-Lopes se refere: “Só sei que enquadrar o real me aparece, no âmbito do espaço, como fenómeno análogo ao que há pouco referi no que toca ao tempo. Enquadrar é excluir, é delimitar um *in* e um *off*, é, finalmente, fraccionar o mundo, privilegiar um aqui contra um ali, de forma tal que o nosso olhar é incapaz de fixar do mesmo modo. Escolher um «aqui» equivale, finalmente, a escolher um «agora»; oblitera-se um «além» e um «aquém» como se despreza um «antes» e um «depois».” (CASTELLO-LOPES, 2004, p. 83). A este propósito, também Bernardo Pinto de Almeida opina: “Porque a fotografia institui sempre uma parcelarização do ver, um princípio de fragmentação, algumas das reflexões globais mais interessantes que tem suscitado (Sontag, Berger, Barthes) pedem, também elas, uma forma ou um estilo fragmentário, aforístico. A fotografia é afinal, ela própria, aforística. É parente da epifania.” (ALMEIDA, 1995, p. 29). De facto, a acção do fotógrafo é delimitadora e o receptor limita-se a receber, não o real, mas o fragmento da realidade imposta pelo autor, na sua atitude celebrativa do acto fotográfico.

Regressando à obra de Barret, ele propõe uma metodologia que passa por quatro etapas – descrição, interpretação, avaliação e teorização – que não têm necessariamente que ter esta sequência, e das quais passamos a mencionar a sua essência.

“Descrever ou explicar uma fotografia é revelar coisas sobre elas e dizer a outro, em voz alta ou por escrito, o seu conteúdo. Descrever é um processo de recolha de dados ou listagem de factos. Descrições são respostas a questões: O que está aqui? Estou a olhar para quê? O que é que eu sei com certeza sobre esta imagem? As respostas são identificações sobre o óbvio e o não óbvio. Ainda que algumas coisas possam ser óbvias para os críticos, eles podem mencioná-las porque sabem que o que possa ser óbvio para alguns espectadores, pode ser invisível para outros. Informação descritiva inclui descrições sobre o assunto tratado, suporte e forma, e mais genericamente sobre a envolvência fotográfica que compreende informação sobre o fotógrafo, o momento em que a fotografia foi realizada e o possível meio social donde emergem” (BARRET, 2006, p. 16).

Esta constitui a operação mais objectiva do processo crítico, já que se limita a enunciar o fragmento da realidade, escusando-se a tecer quaisquer juízos interpretativos ou de avaliação. Diríamos então, que esta etapa da crítica prepara o terreno para as seguintes, ao mesmo tempo que desempenha destacada importância junto de um público que ainda não adquiriu uma maturidade de leitura visual.

Declarações descritivas são verificáveis através da observação e em apelo à evidência factual. Por princípio, é a descrição que reivindica e pode-se mostrar verdadeira ou falsa.

“Os críticos obtêm informação descritiva de duas fontes. Interna e externa. Divagam a partir duma observação próxima do que pode ser visto no interior duma fotografia. Procuram, igualmente obter informação a partir de fontes externas, tais como, bibliotecas, o próprio artista e comunicados de imprensa”. (BARRET, 2006, p. 16).

A descrição contém portanto um elenco técnico sobre a obra (dimensões, tipo de suporte etc.) e também informações sobre o que se pode considerar detalhes e o contexto da obra, fornecendo dessa maneira uma lista de conteúdos informativos que vão enriquecer o destinatário da mensagem.

“Descrição é o princípio lógico para iniciar a visita de uma exposição ou observação da fotografia, porque significa reunir a informação básica na qual a compreensão é construída.

Inevitável e frequentemente os críticos descrevem, mas na escrita nem sempre descrevem primeiro, depois interpretam e então avaliam. Podem descrever para si próprios antes de escreverem, mas na publicação podem começar pela avaliação ou por uma tese interpretativa” (BARRET, 2003, p. 17). Porém, se como já vimos, a avaliação não deve constituir o objecto final da crítica, é bem provável que adquira uma maior eficácia com uma descrição pormenorizada e cuidada, que por seu lado, conduz a uma melhor formulação interpretativa.

No que respeita ao acto interpretativo, pressupõe estabelecer o significado preciso do texto ou da imagem. Para que essa interpretação seja o mais exacta possível, o crítico deve estar na posse de um conjunto de informações que vão desde o conhecimento do contexto cultural em que a obra foi produzida, época, influências e intencionalidade do autor.

Barret diz: “Quando descreve, um crítico classifica e caracteriza tudo o que pode ver na fotografia. A interpretação ocorre quando a atenção e discussão avançam para além da informação reflectindo sobre assuntos significativos do conteúdo. Hans-Georg Gadamer, filósofo europeu conhecido pelo seu amplo trabalho sobre o tema da interpretação, diz que interpretar é «dar voz aos sinais que não falam por si próprios». Interpretar é pois ter em conta todos os aspectos descritos numa fotografia e posicioná-los numa relação significativa entre os seus vários aspectos.” (BARRET, 2006, p. 43). Podemos então considerar que quanto mais exhaustiva for a descrição, mais rica se tornará a interpretação, não apenas por existir um maior número de elementos, mas também pela relação de jogos formais que se possam estabelecer entre eles.

Outro aspecto a considerar na interpretação é a eventual metáfora que o fotógrafo possa querer introduzir. “Outra maneira de compreender a interpretação é pensar em todas as fotografias como metáforas que necessitam de ser decifradas. Numa metáfora está implícita uma comparação entre coisas desiguais. Qualidades de uma coisa não implicitamente transferidas para outra. Metáforas verbais têm dois níveis de significado: o literal e os implícitos. Metáforas visuais também têm dois níveis de significado: o que nos é mostrado e o que está implícito.” (BARRET, 2006, p. 44). Nesse sentido torna-se importante conhecer, por um lado, a intencionalidade do autor e, por outro, encarar a possibilidade de conter referências à História de Arte, Literatura, Cinema, Política e por aí adiante.

De uma maneira algo simplista podemos afirmar que uma fotografia, de forma mais objectiva ou subjectiva, representa sempre algo de alguma coisa. A propósito do retrato de Igor Stravinsky, realizado por Arnold Newman, Goodman profere o seguinte: “O objecto perante mim é um homem, um enxame de átomos, um complexo de células, um violinista, um amigo, um tolo e muito mais. A fotografia representa a coisa ou a pessoa como um determinado tipo de algo. O retrato de Stravinsky representa não só um homem sentado num piano, mas também como homem brilhante, como homem profundo ou perturbado. O

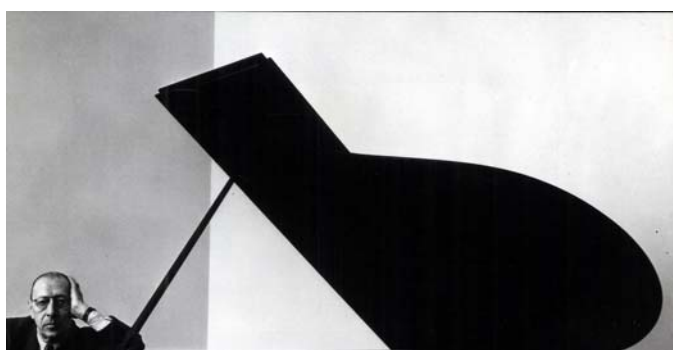


Fig. 1 – Igor Stravinsky, por Arnol Newman

mais complexo “como” requer interpretação. Eliminar a metáfora e ver apenas o literal é desvirtuar o aspecto expressivo da fotografia.” (GOODMAN, 1976, p. 7). Logo, no caso específico desta imagem, e para que se considere uma maior proficiência da crítica, torna-se pertinente algum conhecimento da personalidade do pianista, a sua relação com o fotógrafo e tentar perceber a maneira como Newman o pretendeu representar.

Podemos então afirmar que a escrita interpretativa será tão mais profunda quanto maior for o conhecimento que o crítico possa ter da relação fotógrafo/fotografado e da conjuntura em que se produziu o acto fotográfico.

Por seu lado Roland Barthes dedicou particular atenção a duas práticas significativas: denotações e conotações. Uma fotografia de uma natureza-morta pode denotar (mostrar) um vaso com flores numa mesa com toalha de naperon; esta representação pode conotar (insinuar, sugerir) tranquilidade, simplicidade, paz. Estas conotações podem ser transmitidas através da iluminação, gama de cores e ausência de objectos supérfluos. A maioria das fotografias apresentam conotações e, sem alguma compreensão dos seus aspectos implícitos ou sugeridos, o observador não vai compreender para além do óbvio e verá as fotografias como a realidade, em vez de imagens da realidade.

A partir de algumas críticas realizadas por Susan Sontag, podemos analisar a sua metodologia. Quando, por exemplo, escreve sobre “Dead Troops Talk, 1992” de Jeff Wall, Barret diz que Sontag “Primeiramente louva a imagem como um “exemplar na sua reflexão, coerência e paixão”. Os



Fig. 2 – Dead Troops Talk, 1992 por Jeff Wall

críticos, frequentemente combinam interpretação e avaliação e ambos se tornam mutuamente influentes para a reflexão sobre a imagem. Ao mesmo tempo fornece informações descritivas: «é enorme, realizada em 1992, tem um título apropriado de uma conhecida imagem de imprensa e revela que é um processo Cibachrome montado em caixa

de luz». Sontag descreve ainda a tomada de vistas: «É a antítese do documento, uma vez que a imagem é construída no estúdio do artista». Informa que a fotografia apresenta soldados, vítimas de uma explosão, na encosta de uma colina, cuja cena tem lugar no Afeganistão em 1986, embora Wall, um canadiano, nunca tenha aí estado. Refere ainda algumas fontes do artista, tais como a pintura do século XIX, as referências de Goya e dioramas realizados anteriormente ao invento fotográfico. O ensaio de Sontag constitui um bom exemplo de descrição e interpretação crítica em muitos aspectos. Diz-nos apenas o que ela considera necessário sabermos, informações sobre o fotógrafo, o *medium*, influências da História de Arte relevantes e informações históricas sobre o tema representado. A descrição, as informações sobre o contexto e a sua interpretação permitem ao espectador concluir que esta imagem é uma poderosa condenação da terrível e incompreensível normalidade da guerra.” (BARRET, 2006, p. 41)

O que Sontag escreve não é tanto uma opinião pessoal sobre a obra em questão, mas um conjunto de informações conducentes a uma melhor compreensão da mesma. As informações contidas no seu artigo tornam-se eficientes, quer para aqueles que se confrontam directamente com o trabalho de Wall, quer para aqueles que apenas a vêem através de reprodução. O seu texto, para além da informação de descrição técnica e de conteúdo, imerge na História de Arte, na intenção de descodificar as influências do autor e da actualização das apropriações a que frequentemente recorre, ao mesmo tempo que realiza a sua contextualização histórica. Estamos, pois, perante um texto de grande eficácia, no objectivo a que se destina, já que não contém qualquer matéria despicienda.

Regressando à questão da interpretação de uma imagem, é no fundo dar-lhe um sentido. Recorrendo a Javier Felici que afirma: “Na nossa opinião, é necessário que o estudo da fotografia se desenvolva através do exame rigoroso das condições de produção, recepção e do próprio estudo da materialidade da obra fotográfica. Isto significa reconhecer que o texto fotográfico é uma *prática significativa*, para utilizar a expressão de Bettetini, na qual confluem uma série de estratégias discursivas, uma intencionalidade do autor, um horizonte cultural de recepção, *mediums* de divulgação da obra, etc., assim como um contexto socioeconómico e político.” (FELICI, 2007:170). Portanto, quando o crítico opina sobre uma fotografia é fundamental estar no conhecimento das premissas referidas por Felici.

Na opinião de Paul Thom, interpretar é ver algo que “representa, expressa ou é acerca de alguma coisa. Ou ainda responde a algo, pertence a alguma tradição ou expõe certas características formais.” (THOM, 2000, p. 64). Daí, Barret estabelecer uma lista de questões, que se nos afigura constituírem um óptimo guião para interpretar uma imagem fotográfica:

Que objecto é o que vejo?
De que se trata?
O que é que isto representa ou expressa?
Quais as influências culturais na sua construção?
Qual o significado para o seu autor?
Constitui uma parte de quê?
Quais as suas referências?
Pretende responder a quê?
Como foi feita?
Onde se insere tradicionalmente?
Com que fins serve, eventualmente o seu autor?
Que propósitos serve o seu proprietário ou distribuidor?
Que prazer ou satisfação pode colher a pessoa responsável pelo objecto?
Quem se lhe dirige? Quem o ignora?
Que problemas resolve, atenua ou provoca?
Quais os preconceitos que reforça ou perturba?
Que necessidades activa ou alivia?
O que é que significa para mim?
Afecta a minha vida?
Altera a minha visão do mundo?
(BARRET, 2006, p. 42)

Podemos então concluir que a acção interpretativa de uma prova fotográfica deve conter um conjunto de informações que contribuem para um esclarecimento técnico e contextual da respectiva obra.

Passando à avaliação da obra, que no fundo acaba por ser um juízo da mesma, devemos ter em conta que, contrariamente àquilo que frequentemente é crença popular, crítica e julgamento não são exactamente a mesma coisa. Segundo Barret “Quando um crítico avalia fotografias, ora as louva, ora as condena. A avaliação é diferente da interpretação. Avaliações, são declarações sobre o valor artístico ou valor financeiro de uma imagem, em que as interpretações são declarações sobre o significado de uma obra artística. Como podemos nós interpretar uma obra tendo consciência que essa interpretação irá influenciar o seu julgamento e a maneira como a avaliamos poderá influenciar sobre o que a imagem significa?. Ambas acções, interpretação e avaliação, dependem da descrição: declarações factuais sobre o que está a ser interpretado ou avaliado. Se um crítico descreve

algo de forma imprecisa ou incorrecta, então, a sua interpretação ou avaliação são suspeitas.” (BARRET, 2006, p. 127).

Tal como para a interpretação, Barret estabelece também um guião para avaliar uma imagem, que no nosso entender constitui também uma útil ferramenta:

Será esta uma imagem bem ou mal sucedida, e através de que critérios?
Através de que critérios deverá esta imagem ser avaliada?
Que motivos existem para uma defesa positiva, negativa ou mista do seu julgamento?
Estará o seu suporte formal de acordo com a sua intencionalidade significativa?
Será o seu valor estético suficiente ou deverá também cumprir critérios sociais?
Se pretende ter influência na mudança social cumpre essa eficácia?
Será que inconscientemente ou intencionalmente pode causar danos sociais?”.
(BARRET, 2006, p. 127)

A resposta honesta a algumas destas questões, pode e deve tornar mais objectiva a avaliação da obra pois, frequentemente, encontramos interesses de mercado subjacentes na avaliação das obras. Torna-se então evidente que, quanto mais transparentes forem a descrição e a interpretação da obra mais clara se torna a sua avaliação, concorrendo estes três itens – descrição, interpretação e avaliação – para uma correcta descodificação e recepção junto do espectador. No que respeita à teorização da obra, consideramos ter sido já suficientemente esclarecedores no primeiro ponto deste capítulo.

2. Percursos da fotografia portuguesa

2.1 Novos olhares. Novas atitudes. O período de 1950-1979.

A segunda metade da década dos anos de 1950 marca, indubitavelmente, uma viragem na fotografia portuguesa. Atrevemo-nos a afirmar que o projecto levado a cabo por Costa Martins e Vitor Palla, Lisboa, “Cidade Triste e Alegre” marca a modernidade da fotografia portuguesa. Este projecto, realizado entre os anos de 1956 a 1958 e publicado no ano seguinte, constitui um notável e arrojado projecto, não só ao nível das imagens como igualmente na singularidade do grafismo. Para



Fig. 3 – Folha de rosto do catálogo *Lisboa, cidade triste e alegre* de Vítor Palla e Costa Martins

melhor compreendermos a

intencionalidade e modernidade dos autores, que manifestam o conhecimento das obras de Cartier-Bresson, Avedon, Beaton, Brassai, entre outros, não resistimos a mencionar o último parágrafo com que terminam as suas notas: “Deixem-nos terminar com uma última citação, esta de Irving Penn, que nunca acharemos demais repetir: “... O fotógrafo moderno encara com respeito o facto de um número da LIFE ser visto por vinte e quatro milhões de pessoas. Torna-se-lhe óbvio que nunca, na história da humanidade, foi possível a alguém que se exprimisse por meios visuais comunicar com tão largo público. Ele sabe que na nossa época é ao fotógrafo que cabe registar da forma mais viva a existência do homem. [...] O fotógrafo moderno não pensa na fotografia como uma forma artística, nem na sua prova final como um objecto de arte. Mas, de vez em quando, neste meio de criação, como em todos os meios de criação, alguns de entre os que o praticam são artistas. Na fotografia moderna tudo o que é arte é-o como subproduto dum trabalho sério e útil, feito com honestidade e amor” (MARTINS/PALLA, 1959, p. 170). Sobressai desta citação a preocupação de Penn, subscrita pelos autores, na forma impressa da fotografia e não tanto o interesse da

prova fotográfica, facto que é hoje pouco reflectido no quadro da euforia da exposição e da visibilidade.

A relevância que os autores prestam à prova impressa é corporizada no livro, não só na sua elevada qualidade de impressão através de um processo hoje praticamente inexistente – a rotogravura – como em todo o cuidado e inovação da paginação. Aí deparamos com o uso da página integral, que contrasta com a utilização de fragmentos de página, que procuram conferir um enquadramento mais explosivo ao conteúdo das imagens. A este nível observa-se também algum deslocamento do humanismo da época, não só na selecção dos conteúdos mas também nas angulações.

Outro relevante projecto dos anos 50 é o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, proposto pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos com apoio do então Ministro das obras públicas, engenheiro Eduardo de Arantes e Oliveira. Este projecto decorreu entre os anos de 1955 e 1960, sendo publicado em dois volumes em 1961, que já vão na 4ª edição. O projecto limitou-se à área continental portuguesa, a qual foi dividida em seis zonas:

Zona 1 – Minho, Douro Litoral e Beira Litoral: arquitectos Fernando Távora, Rui Pimentel e António Meneses

Zona 2 – Trás-os-Montes e Alto Douro: arquitectos Octávio Lixa Filgueiras, Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias

Zona 3 – arquitectos Keil do Amaral, José Huertas Lobo e João José Malato

Zona 4 – Estremadura, Ribatejo e Beira Litoral: arquitectos Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Francisco da Silva Dias

Zona 5 – Alentejo: arquitectos Frederico George, António Azevedo Gomes e Alfredo da Mata Antunes

Zona 6 – Algarve: arquitectos Artur Pires Martins, Celestino de Castro e Fernando Torres

No prefácio da 1ª edição desta obra afirma-se: “Problemas há que não dizem apenas respeito à Arquitectura, mas a outros sectores culturais, que um dia serão decerto aproveitadas.”² Efectivamente esta obra para além de conter características essenciais ao conhecimento arquitectónico da época e dos lugares que documenta, é igualmente contaminada por vivências do quotidiano das populações, facto que nos proporciona um interessante retrato social das gentes rurais.

A propósito da 3ª edição desta obra, reeditada em 1988 com o apoio do Banco de Fomento Nacional, escreve António Sena: “A ideia que mantenho é esta: existe uma geometria do ar que aproxima o arquitecto do fotógrafo. Tirar fotografias é, antes de tudo,

² Arquitectura Popular em Portugal, ordem dos arquitectos (ed.), Lisboa, 2004, p XIII

enquadrar e compor. A única diferença é no ângulo de «ataque» habitual de um e de outro. Sem serem fotógrafos, os autores destas fotografias eram arquitectos. Os grandes arquitectos são fotógrafos.”³

Aqui, mais uma vez se constata que a fotografia de autor em Portugal, particularmente nas décadas de 50 e 60, está fortemente marcada pelo olhar do arquitecto que combina uma visão do espaço com as gentes que o habitam.

Entusiasmado pela obra de Vitor Palla e Costa Martins, Jorge Guerra, fotógrafo emergente nos anos 60, procura uma nova visão de Lisboa. Nascido em 1936, frequenta a Faculdade de Direito para mais tarde se mudar para Letras e, não fosse o serviço militar obrigatório, teria terminado o curso de Histórico-Filosóficas. Quando do rebentamento da primeira rebelião em Angola vê-se obrigado a embarcar para Luanda. Após uma traumática experiência de 28 meses em terras africanas regressa a Portugal, mas decidido a sair do país. Vai então para Londres com Seixas Santos, César Monteiro e António Escudeiro para frequentar a London Film School. Findo o curso parte para o Canadá onde lidera, durante catorze anos, a revista OVO. Regressa a Lisboa em 1989 e, em 2000, realiza-se no Centro Cultural de Belém uma retrospectiva de quarenta anos de carreira.

Jorge Guerra fotografou nos anos sessenta Lisboa, Londres, Itália e México com uma teleobjectiva de cinema (NOVAFLEX 400) que ele próprio adaptou à sua Leica. Tal dispositivo permitiu-lhe passar despercebido face aos fotografados, ao mesmo tempo que a pouca profundidade de campo enfatiza as expressões e os gestos. “Para além da intimidade de uma certa inocência que aquela objectiva permite, ela produz, ao nível formal, uma compressão dos planos que acentua a composição gráfica da imagem e lhe retira, assim, uma possível conotação voyeurista.” (GUERRA, 2000, p. 8).



Fig. 4 – Jorge Guerra

³ Sena, António – in *Independente*, Maio de 1988 “Os géometras do ar”

O trabalho sobre Lisboa havia já sido publicado em livro em 1984 sob o título “Os poucos poderes”, mas diferente do projecto original, intitulado “Lisboa, cidade de sal e pedra”. Nas palavras de António Sena, estas imagens constituem “uma ousadia das possibilidades do uso da teleobjectiva. São imagens quase todas à beira-rio numa acentuada sobreposição de planos, entre a água e as personagens solitárias ou expectantes. Tudo isto confere uma aura de melancolia, em plena guerra colonial” (SENA, 1999, p. 299)

Sendo que J. Guerra era leitor regular das revistas americanas *Popular Photography* e da *Modern Photography*, é compreensível que nas suas imagens, de planos geralmente bastante fechados, se encontre alguma influência dessa fotografia americana.

Revela, também, o conhecimento das obras de Robert Frank e William Klein “eles próprios cineastas pois a simbiose entre o cinema e a fotografia sempre se fez e continua ainda hoje a fazer-se.” E prossegue: “Fotografia e cinema têm a mesma base tecnológica e nascem ambos do mesmo desejo que o ser humano sempre manifestou de imitar a vida.(...)”

A minha opção pela fotografia relaciona-se não só com uma vocação intimista, mas também com a minha profunda timidez e solidão. Sozinho, em caminhadas sem fim pelas ruas de Lisboa ou de Londres, de Veneza ou de Florença, levava comigo esta ferramenta óptica muito especial, uma máquina que é capaz de testemunhar e que nos confere, ao mesmo tempo, uma força e uma responsabilidade enormes. Em 1961, ao partir para Angola, em serviço militar, a minha mãe ofereceu-me uma Leica, que depois me acompanhou fielmente por esse mundo fora. Quando vim a Lisboa no Natal de 1967, trabalhava num estúdio de cinema em Londres e tinha acesso a uma vasta panóplia de equipamento especializado. Trouxe nessa altura comigo uma teleobjectiva Novaflex de 400 mm, especialmente feita para o cinema mas que tinha adaptado à minha câmara. A focagem fazia-se através de uma espécie de gatilho e o conjunto tinha mais o aspecto de uma arma de longo alcance do que o de uma máquina fotográfica. (...) Claro que toda a evolução histórica e estética da fotografia, mais do que a de qualquer outra arte, está intimamente ligada às transformações tecnológicas que se sucederam e continuam a suceder-se a um ritmo alucinante. (GUERRA; 2000, p. 8-9).

Destas declarações de Guerra sobressaem dois aspectos que são particularmente importantes: o testemunho e as transformações tecnológicas . Seja qual for a intencionalidade da prática fotográfica, artística (Fontcuberta, Wall, O’Donell, por ex.),

documental, científica ou amadora, é um facto que o registo do testemunho constitui o objectivo primeiro. Não é também menos verdade que a representação através da fotografia esteve sempre dependente dos seus dispositivos tecnológicos, cuja evolução permitiu novas formas de aproximação.

Ainda na década de 1960 tem lugar no Porto a 1ª Bienal Fotográfica – O Rio Douro e as suas margens (1963) - onde participou o arquitecto Fernando Lanhas. Esta bienal, que prestou homenagem a dois fotógrafos salonistas (Artur Silva Araújo e João da Costa Leite) não expressou qualquer novo olhar ou a existência de um corpo autoral existente.

Na continuidade do decénio e com a entrada do seguinte continua a observar-se um marasmo na produção nacional onde, aparentemente, as diversas exposições de autores não encontram qualquer impacto.

Após a revolução de 1974, diversos fotógrafos estrangeiros, com particular incidência da agência Magnum, visitam o nosso país e passam também a apresentar-se diversas exposições oriundas de vários países europeus (Alemanha, França e Inglaterra, principalmente) cuja itinerância estava a cargo dos serviços culturais das respectivas embaixadas.

Num ambiente de profunda instabilidade política, o ano de 1975 é cenário de uma exposição intitulada “I Exposição Retrospectiva Nacional de Fotografia”, organizada pelo Instituto Português de Fotografia, criado em 1969. Esta exposição espelha de algum modo o “*status quo*” da fotografia em Portugal: uma imensa mescla de assuntos e atitudes que iam desde a fotografia histórica-documental, fotojornalismo, tecnicismo salonista, trabalhos académicos e outros.

A ausência de textos teóricos e reflexivos denotam que foi um projecto que em nada contribuiu para o aprofundamento do conhecimento da fotografia nacional.

Procurando ir um pouco contra a maré dominante, assiste-se no ano de 1976 à criação no Porto do Grupo IF. [Ver anexo nº1]

O grupo, fundado a 24 de Junho de 1976 no Porto, refere que “O facto da fotografia apresentada ao público em Portugal estar orientada em moldes de concurso, solicitava desde há muito a ideia de modificar, tanto no público como nos intervenientes essa imagem negativa” (Fotojornal nº 2, Junho, 1978, p. 8). Verifica-se pois uma intenção de mudança do paradigma do salonismo, o qual é reforçado numa espécie de manifesto do

grupo que afirma: “Porque IF não cumpre os mandamentos e recusa encerrar-se nesse caos de uma certa “*photographia*” portuguesa que agoniza amortalhada em regulamentos concursísticos aspirando, tão só, a um lugar no *pódium*” (idem)

Este manifesto, que pode não ter tido, na prática, um cumprimento absoluto, constitui no entanto uma consciência e uma intencionalidade de contrariar os pressupostos dos salões dominantes. Tendo ainda em conta a conjuntura da época, a falta de espaço para expor fotografia e a localização geográfica (fora de Lisboa), não podemos concordar com António Sena quando afirma ser “uma reminiscência das associações e fotoclubes”(SENA, 1999:345). No nosso entender, esta é uma afirmação tendenciosa, já que o autor não refere o trabalho do grupo enquanto tal. Não obstante alguns dos seus membros continuarem a participar em concursos, não podemos esquecer que se realizaram vários projectos de conjunto que procuravam um novo olhar, estar acima de interesses salonistas e que tiveram impacto na comunidade fotográfica do norte do país.

A constituição do grupo era formada por João Paulo Sotto-Mayor (1942), José Carlos Príncipe (1951), Henrique Araújo, que sai em Novembro de 1977 e é substituído por Manuel Magalhães (1945), Luís Abrunhosa (1938), José Marafona (1953), Mário Vilhena e Manuel E. A. Sousa (1932) convidado a integrar o grupo, quando da saída de Príncipe para os Estados Unidos. Ainda em 1978 juntou-se António Drumond (1936).

Não obstante a crítica consciente ao universo concursístico e à sua insipidez, o facto é que muitos dos seus membros continuaram a participar em salões nacionais e internacionais. Nas exposições realizadas até 1978, “Tema Livre”, “Vilarinho das Furnas”, “Comboios de Ontem, Imagens de Hoje”, “Imagens do Quotidiano”, “Ponte D. Maria Pia”, “Fotografia Experimental ou de Vanguarda” e “Exercício”, esta última com o apoio do C.A.C. Museu Soares dos Reis, observa-se uma oscilação entre a continuidade de uma estética neo-realista, característica do salonismo, onde predominam os elevados contrastes, a ausência de dinamismo, angulações inusitadas e algumas visões que procuravam, timidamente desprender-se das primeiras. Constituem sinais de alguma mudança no olhar e na forma, particularmente as obras de Manuel Magalhães e António Drumond. Aliás, partem deste membro algumas das preocupações mais pertinentes para o amadurecimento da fotografia nacional, tais como a realização de exposições de autores estrangeiros de

reconhecido mérito e ausência de um corpo de críticos que opine sobre o panorama nacional.

Em 1982 o grupo publica o catálogo “Porto – Esquinas do Tempo” título da exposição homónima Com fragmentos literários de Agustina Bessa Luís e mais dois textos, um de Fernando Távora e outro de Flório Vasconcelos. Trata-se de uma actualização de vistas urbanas da cidade do Porto, a partir de fotografias e postais antigos.

Não constituindo propriamente um renovar do olhar, tem a virtude de uma actualização dos espaços e o facto de ser dos poucos projectos estruturados à época.

No ano de 1978 tem lugar em Lisboa, na Galeria Grafil (actualmente Diferença), a exposição “Seis Fotógrafos” que integrou Alberto Picco (1950), João Bafo (1949), José Reis (1950), Luís Carvalho (1954), Patrick Buhot e Pedro Batista (1948). Do texto de apresentação destacamos o seguinte: “Surge em Portugal uma nova geração de fotógrafos – apesar de seguirem caminhos diferentes – impelidos pelo mesmo amor da observação, iguais na sua apresentação: o negativo inteiro. Esta opção é feita, não tanto porque Cartier-Bresson a defenda há muito tempo, ou porque já é aceite por grande número de jornalistas no estrangeiro, mas porque ela significa o respeito pela realidade observada através do visor da máquina fotográfica. Não surge nem por imposição técnica nem por querer aproveitar o negativo «tôdinho» porque ele é pequenino (24 x 36 mm), mas sim de um processo mental que decorre previamente. (...) Raras são as vezes e os sítios onde podem ser vistos os trabalhos desta geração.

A fotografia em Portugal ainda não saiu dos clubes ou exposições em que se serve da ilustração a qualquer tema; ainda não saiu das lojas de retratos bem amanteigados. Também não saiu da sua objectividade certinha da fotografia da bola ou do rali, tecnicamente perfeita, nitidamente focada, bem *flashada*; o chamado «no momento exacto». Parece haver nestes tão diversos tipos de imagens uma união subjacente que é a



Fig. 5 – Capa do catálogo, *Porto – esquinas do tempo* do Grupo IF (Ideia e Forma)

esclerose do pensamento no tempo, ligada a mais uma das alienações no espaço cultural português” (6 FOTÓGRAFOS, 1978, p. 5)

Conforme se constata do texto acima, existe o paradigma do negativo integral, norma frequente à época para justificar o olhar certo do fotógrafo mas que, ao mesmo tempo, constituía um espartilho à criação. Outro alerta é a referência aos clubes e salões, preocupação partilhada já pelo Grupo IF, onde domina o tecnicismo.

Ainda no ano de 1978, tem lugar na Galeria da ESBAL a exposição “Eléctricos” com Alberto Picco, Domingos Caldeira, Jorge Machado e José Reis com um texto de João Bafo. Para Rocha de Sousa “Lisboa tem sido ultimamente tocada pela Nova



Fig. 6 – Domingos Caldeira, 1978

Fotografia. A crítica e os noticiários insistem num qualificativo onde cabem, afinal, diversas atitudes. Para certas pessoas, a *Nova Fotografia* tem tradução mais legítima como *novos fotógrafos*. E para outras, em exigência de funil, as palavras classificativas resumem-se a *fotógrafos novos*.

Como sempre tais aproximações pecam por defeito e por excesso. A Fotografia, atingido que foi o seu estatuto de maioridade, assume técnica e esteticamente uma autonomia própria: é uma *disciplina* em contínua abertura de pesquisa, reconduzindo o olhar à dimensão do ver, permitindo sucessivas soluções flexíveis, a mobilidade de processos específicos, a reinvenção das atitudes perante o real e dos factores linguísticos de significação. (...) O novo aparece na perspectiva conceptual que antecede as escolhas e que as completa na aventura inteiramente assumida do disparo da câmara na consumação do registo.

Parece óbvio que esta outra via de apropriação da fotografia como projecto artístico se esquia ao «devaneio», ao maneirismo eventual das manipulações à novidade pela novidade, aos truques oriundos de outras técnicas – na pintura e no desenho, por exemplo – sempre que determinadas linguagens se complexificam ao nível do mero jogo dos efeitos.

Sumariamente, as questões atrás focadas enquadram alguns aspectos verificáveis em diversas exposições de fotografia apresentadas em Lisboa durante o ano de 1978. A notícia aqui proposta reporta-se, no entanto, ao trabalho de quatro fotógrafos exposto nos últimos dias do ano e discutido em debate público. São eles: José Reis, Domingos Caldeira, Alberto Picco e Jorge Machado. Autores que tiveram a ideia de se debruçar sobre um tema da cidade - «Os Eléctricos» - e, através dele, embora de forma não exaustiva, reenquadrar certos sinais de um tempo em substituição, memórias ou lugares do quotidiano, letras do anverso e reverso da vida, escrita de viagens, instantes, pessoas, a orla de lixos onde os velhos «eléctricos» vazios são sepultados para anunciar o futuro numa espécie de morte necessária, permanecendo carcaças absurdas, mas históricas, do equipamento urbano que nos serve e nos revela envelhecidos, entre espelhos sujos”. (SOUSA, 1979, p. 22-26). Das afirmações de Rocha de Sousa, ficam patentes as mudanças que se começam a operar na prática fotográfica nacional, não obstante se verificar ainda alguma inconsistência de afirmação do *medium*.

A propósito do trabalho de cada fotógrafo diz-nos o autor o seguinte: “A representação de José Reis aparecia marcada por diversas *preocupações de sensibilidade* em geral muito bem visualizadas, em torno do humano: crónica de lugares, objectos e pessoas onde o *instante composto* é por vezes um pouco memória «pictórica» algo «explicativa»; mas crónica assiduamente a viver da frescura, da naturalidade, da recusa à falsa intelectualização da imagem. Uma visita: as pessoas, a sua condição, idades e tipos, a família, a infância, o povo domingueiro, os interiores e exteriores de uma província congénita, assumida contudo pelos dados genuínos de cultura que a marcam e demarcam.

Jorge Machado, cujo modo de formar a cada escolha que se pensa por dentro, é menos «naturalista» do que o olhar de José Reis, concentra-se também nos lugares, sublinha o inesperado de certos instantes ou situações, aprofunda a memória das experiências. Já as suas obras do tema conjunto, enfrentando alguns dados psicológicos procuravam a relação das *personagens*, no enquadramento fechado das situações de transporte, com detalhes e sinais *confirmativos* ou contrastantes que subsistam na rua – tempo histórico e social, fugaz complementaridade de um mundo insólito de *claro-escuro e diferenças*.

Domingos Caldeira, na sua abordagem do real, entre o tema da exposição e outros documentos, revela uma câmara selectiva, a integração de enquadramentos parcelares, por vezes a reconstrução das aparências a partir de uma estrutura geométrica subjacente, na subtileza bastante que permite depois revelar ao nível da leitura os objectos inertes e as pessoas numa relação de contraste ou de significação em metáfora.

Alberto Picco, faz recair a sua visão sobre os interiores e os detalhes, sublinha muitas imobilidades, encontros e silêncios.

No conjunto, a prática destes fotógrafos, a despeito de todas as inconsistências de estilo que lhes queiram apontar, ajusta-se à análise aqui expendida quanto aos métodos essenciais de cultivar o «pensamento fotográfico» - pelo primado, no caso deles, da força e do compromisso do registo inicial.” (SOUSA, 1979, p. 28).

Sobre José Reis consideramos relevante referir que, enquanto bolseiro da Gulbenkian realizou o curso superior de Fotografia na Escola Politécnica de Birmingham onde, na mesma cidade, realizou a exposição “The Body Politic”. Já na reputada Photographer’s Gallery, em Londres, apresenta a série “How Democratic is your Liberal Democracy”. Na época também Jean-Claude Lemagny adquiriu obra sua para o Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional de Paris.

O final dos anos de 1970 anuncia ventos de mudança na expressão fotográfica nacional. Se assistimos o um questionar dos circuitos mais habituais da fotografia e à procura de uma renovação do olhar através de autores emergentes como Jorge Molder, José Reis, Alberto Picco, Paulo Nozolino e alguns do colectivo IF, entre outros, constata-se um interesse pelo *medium* por parte dos artistas plásticos. No ano 1977 tem lugar no Centro de Arte Contemporânea/Soares dos Reis e posteriormente na Sociedade Nacional de Belas Artes a exposição “Fotografia na Arte Moderna Portuguesa”, organizada por Fernando Pernes. Nela participam os mais surrealistas dos fotógrafos nacionais: Fernando Lemos, Eduardo Nery, Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Noronha da Costa e Helena Almeida, entre outros. Observa-se nestas imagens uma apropriação do *medium* fotográfico para aí



Fig. 7 – José Reis, 1978

inscrever construções de uma maior plasticidade, que irão contribuir mais eficazmente para o reconhecimento artístico da fotografia em Portugal. É aliás curioso verificar o estado de latência da fotografia enquanto arte, quando se verifica que na obra “Panorama Arte Portuguesa no Século XX”⁴, e no que respeita à década de 70, a autora Sílvia Chicó não faz qualquer referência a essa exposição, mas publica-se o interessante políptico de Alberto Carneiro “Pedra Trajecto de um Corpo” e de Helena Almeida “Pintura Habitada”. No capítulo seguinte, a década de 80, da responsabilidade de Alexandre Melo, apenas encontramos referência a Molder e uma fugaz menção a Nozolino.

No ano de 1978 tem lugar na Galeria Grafil a exposição “18 x 18 – Nova Fotografia” em que participam Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Ângelo de Sousa, Leonel Moura, Julião Sarmento, Palolo, Conduto, Irene Buarque, Monteiro Gil, Helena Almeida, Alberto Carneiro e Mário Varela. A mostra surge com um texto de Ernesto Sousa, do qual citamos alguns parágrafos que consideramos pertinentes para este trabalho: “Diz-se por exemplo nova fotografia, como novo livro ou livro-de-artista, novo filme ou filme de artista. Para *mediums* tecnicamente novos há menos ambiguidade e cai-se na redundância como vídeo-arte ou arte-do-corpo. (...) A fotografia, por exemplo, existe tal como a conhecemos hoje tecnicamente, há uns três quartos de século – e agora nós falamos de nova fotografia. E sem razão. (...) Inteiramente conscientes mas relativamente isolados foram mais tarde homens como Man Ray, o dadaísta, amigo de Duchamp; ou Moholy-Nagy, o professor da célebre Bauhaus. O próprio Marcel Duchamp, neste aspecto como em muitos outros teve a intuição do que seria a «nova» fotografia. Em 1942 ele substitui num quadro de Delvaux um detalhe imitando a fotografia por uma fotografia mesmo (...) o que a fotografia (verdadeiramente nova) veio revolucionar foi o registo e a perenidade do olhar; o que veio foi contrariar a perda da memória, ou a morte que se quiserem se mistura a toda e qualquer contenção: posso conservar (possuir) esse instante de desejo, outrora fugaz, ou mais fugaz. Claro que isto tem que ver com um tempo absoluto (imortal) que se joga no mais mortal e sem história, instante quotidiano. (...) Como aproximação mais geral à nova fotografia tem que ver com a memória, a (não) morte da memória e a suspensão do desejo. Neste sentido se distancia também do cinema e do vídeo, que imitam ou especulam

⁴ Pernes, Fernando (dir.) – “Panorama Arte Portuguesa no Século XX”, Campo das Letras/Fundação de Serralves, Porto, 1999, pp 255-306

(de *especulum*, espelho) o olhar. A fotografia não imita o olhar, suspende-o. E com o olhar suspende e conserva (comunica a outro nível) o desejo. Aquilo que os franceses chamam o «voyeur», é afinal um homem (ou mulher) normais que se distinguem, marginalizam, pelo isolamento de certas fases ou processos de contacto com o Outro. A nova fotografia suspende o desejo num processo que se aproxima do «voyeur» que todos somos. Foi de há muito praticada para os factos exteriores da nossa história na reportagem jornalística, análise e sequências respectivas.” (SOUSA, Ernesto de – cit por SENA, 1999, p. 312-316).

Este texto, que consideramos de absoluta actualidade, reflecte algumas questões essenciais da fotografia, tais como o registo da memória e a suspensão do olhar, questões que se reportam não só à fotografia documental, mas que remetem igualmente para o género de fotografia construída, prática comum em muitos autores da actualidade. Para além de retomar a questão do momento, e já anteriormente abordada por Sousa, na nomenclatura da “Nova fotografia/Fotografia Nova” evoca a suspensão do olhar e a não morte. Portanto, para além de neste final de década (1970) se assistir a novas representações fotográficas, assiste-se também a uma maior reflexão teórica em torno do *medium*, que terá, necessariamente, implicações na década seguinte.

Em 1979 tem lugar no Porto (Centro de Arte Contemporânea, Março/Abril), Coimbra (Edifício Chiado, Abril/Maio) e Lisboa (Fundação Calouste Gulbenkian, Maio/Junho) a exposição itinerante alemã “A Fotografia como Arte - A Arte como Fotografia”, organizada por Floris M. Neüss, que na versão portuguesa inclui Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Fernando Calhau, Helena Almeida e Julião Sarmento. Constatam-se, assim, uma maior sensibilidade à participação de artistas que usam o suporte fotográfico, ainda que exteriores ao seu uso mais tradicional, em detrimento a artistas, tradicionalmente fotógrafos e que já demonstravam uma relevante consistência, como era já o trabalho de Jorge Molder, que realizou em 1977 uma exposição individual a partir de uma intervenção de Ana Haterly.

Ainda no ano de 1978 (Maio) inicia-se a publicação do “Foto-Jornal”, cujo enfoque reside mais em questões técnicas e promoção de equipamento fotográfico do que em matéria crítica ou reflectiva em torno do *medium*. Foi uma publicação que teve uma duração de dois anos (até ao nº 24, Maio de 1980) e dará lugar à revista “Nova Imagem” que termina em Dezembro de 1983. A herdeira de FotoJornal apresentou, espaçadamente

alguns portfolios de autores significativos (D. Arbus, H. Newton, D. Bailey ...) Ambas se dirigiam mais ao mercado amador, sendo clara a sua vertente comercial. Tendo em conta o contexto da época, devemos no entanto salvaguardar algumas notas positivas, tendo em conta as ambiguidades do meio fotográfico de então. Logo no segundo número do FotoJornal é publicado um extenso trabalho sobre o Grupo IF, onde podemos confirmar a intencionalidade do colectivo se deslocar do espírito salonístico. É igualmente interessante verificar a avidez de reconhecimento da fotografia como objecto artístico e o demérito dos salões. No nº 3 do FotoJornal, Orlando Batista afirma: "Não julgo que um artista possa ser avaliado pelos prémios obtidos em concursos, mas sim pela obra que realizou. A necessidade de comunicar é, afinal, a própria essência da Fotografia e, portanto, a meta de todo o amador fotográfico. Temos, infelizmente, de reconhecer que num país onde tão pouco se tem feito pela Fotografia como expressão artística, a competição fotográfica – com todos os seus defeitos – foi durante décadas o único veículo que possibilitou aos amadores dar conhecimento dos seus trabalhos". Estas afirmações de um amador espelham de algum modo a situação da produção fotográfica nacional.

As diversas associações existentes contribuíram para fomentar as ambiguidades no meio, nomeadamente a APAF – Associação Portuguesa de Arte Fotográfica – que não obstante apresentar algumas exposições individuais – Molder e Nozolino chegaram aí a expor – deu continuidade à promoção concursística e prioridade à componente tecnicista, mormente quando apresenta uma exposição da Agrupación Fotográfica de Cataluña, onde cada autor apresentou três ou quatro imagens díspares, elevando apenas as capacidades técnicas do *medium*: distorções, *flous*, montagens, altos contrastes, etc. Prática idêntica se constata com a Associação Fotográfica do Porto que organizava uma bienal em estilo de concurso, não obstante apresentar, em paralelo, ciclos de autores representativos da história da fotografia.

No número cinco do FotoJornal é de destacar um portfólio de Luiz Carvalho cujas imagens, numa evidente tradição humanista (Bresson, Boubat, Dieuzaide), retratam a religiosidade e ruralidade nacionais. No âmbito do documentalismo fotográfico são imagens de grande vigor, denotam uma forte proximidade entre fotógrafo e fotografado e interessante dinâmica de composição.

Verifica-se que a criação fotográfica nacional, com excepção dos fotojornalistas e um ou outro caso singular, que dispusesse de meios financeiros próprios, era dominada por amadores, com todas as virtudes e desfeitos que daí pudessem advir.

Naturalmente que qualquer prática artística tem necessariamente uma relação directa com o ensino existente. Em Portugal, o ensino da fotografia que extravasasse a componente técnica, praticamente não existiu durante a década de 1980. As instituições existentes eram privadas. O Instituto Português de Fotografia foi pioneiro neste campo, tendo iniciado as suas actividades em 1969. O Ar.Co surge em 1973, mas apenas em 1978 cria o seu departamento de fotografia com um plano de estudos que ia desde a formação básica até Estudos de Artes e Comunicação Visual, com seis semestres. Embora criado em 1969, o IADE – Instituto de Artes Decorativas – organiza em 1978 um departamento vocacionado para o ensino da fotografia.

Finalmente, referimos que a publicação em 1982 da obra organizada por José Reis – Fotografia Portuguesa 1970/1980 – permite-nos adivinhar o esboçar de novos olhares. Não sendo, naturalmente, exemplificativo de toda a obra produzida no período abarcado tem a virtude de nos revelar, ao contrário da opinião de outros autores, uma nítida descolagem do tecnicismo habitual dos concursos, embora também aí se encontrem alguns dos seus habituais participantes e alguns fotojornalistas.

Não obstante algumas confusões que pairam no final da década de 1970, é óbvio o despertar de novas consciências.

2.2 A contemporaneidade da fotografia portuguesa – a década de 1980

2.2.1 Uma visão transversal da década de 1980

Antes de passarmos a uma análise mais detalhada do papel das instituições, galerias e autores que intervieram ao longo da década de 80, achamos por bem traçar um mapa generalista de algumas manifestações/acontecimentos colectivos que tiveram lugar naquele período.

Em 1980 nascem os Encontros de Fotografia de Coimbra, que mais adiante merecerão uma análise mais detalhada. Este acontecimento marca, indubitavelmente, uma nova dinâmica no quadro da fotografia nacional. Se, por um lado, incrementa e divulga os autores nacionais, por outro dá a conhecer alguns autores de referência internacional, ao mesmo tempo que é um local de encontro e reflexão em torno do *medium*.

A título de balanço das exposições realizadas no ano de 1980 em Portugal escreve António Sena, em tom cáustico, no *Jornal de Letras*: “Parece que a grande maioria dos nossos fotógrafos são gente infeliz, triste e desprotegida. (...) Ainda hoje as vanguardas continuam na mesma: «A Fotografia como Arte, a Arte como Fotografia.»

O que é lamentável de constatar é que nem com tantos anos os criados adquiriram as manhas do amo. Os fotógrafos tornaram-se carpideiras da fotografia.

(...) distinguiram-se as fotografias de Paulo Nozolino, pela forma despreocupada, inovadora e irreverente do seu olhar, e a tentativa, mesmo incompleta, de fotografia comparativa dos espaços urbanos e arquitectónicos de Manuel Magalhães (refere-se aos autores integraram a exposição “4 Olhares sobre Coimbra”, no âmbito dos primeiros Encontros de Fotografia, não havendo qualquer nota relativamente aos outros dois participantes: Rogério Pereira e Carlos Valente).

(...) Por oposição, a exposição Velhos são «Os Novos Anos», organizada pela SNBA, bem revelava essa tradição fascizante das colectivas promovidas por gente que alia o pretensiosismo à demagogia e a prepotência à ignorância.

(...) Luís Pavão mostrou imagens da Índia em que a fotografia é, simultaneamente, o melhor pretexto de viagem e a prova de que pode fazer compreender esse mundo

aparentemente desconexo da tribo, da casta e da linhagem. E Jorge Molder com Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge fizeram **Uma Exposição**, frágil na montagem «cénica», mas de uma coerência formal onde o perigo, atraente e repulsivo, era a sua perfeição.

No AR.CO, depois de uma exposição promocional na Gulbenkian, Pepe Diniz mostrou paisagens urbanas bem refogadas e bem servidas para olhos de paladar duvidoso.

(...) Na verdade, aconteceram actividades fotográficas em Portugal. O que importa sublinhar é que a fotografia é uma imagem múltipla e multiplicável e que, por isso mesmo, tem o fascínio das coisas violáveis e vulneráveis.

(...) Se a «a fotografia é cultura», como dizem por aí, o que nós precisamos é de um Borda d'Água para sabermos quando se cultivam umas e outras fotografias.” (SENA, JL n.º 3, 1981, p. 30). Na nossa opinião, António Sena, padece de uma visão demasiado obtusa da fotografia, sendo que as suas crónicas representam mais uma atitude de *opinion maker* do que propriamente uma crítica, já que tem dificuldade em aceitar os desvios à chamada *straight photography*, bem como não justifica a sua frequente maledicência.

Em Junho de 1983 o Jornal de Letras publica um dossier, em que dá a palavra a teóricos, autores e fotojornalistas. Na caixa de abertura escreve-se: “A fotografia é ainda, em última análise, um olhar, uma contemplação, ou um aviso. Um suave equívoco, ou uma imagem gritante. Um técnica e uma arte que se demoram sobre as coisas, captando-as devagar, mesmo que tudo se passe no breve espaço de um momento. A fotografia tem um tempo, um lugar.” (JL, n.º 61, 1983, p. 19).[Ver anexo nº 2]

São ainda publicadas imagens e declarações de autores emergentes tais como Jorge Molder, Paulo Nozolino, Carlos Coutinho entre outros. Na circunscrição teórica publicam-se algumas ideias de Fernando Pernes, donde destacamos: “Afirmando-se hoje como meio inerente a várias expressões da vanguarda internacional a fotografia atinge profundos ecos na sensibilidade de um público cujo olhar se sabe condicionado pela universidade da visão fotográfica, «*mass-media*» por excelência numa civilização da imagem, no mundo contemporâneo das sociedades de consumo.

(...) Nos pintores impressionistas, procurou-se, de facto, a essencial captação de «instantâneos», a fixação da fugacidade do tempo, conforme a pressupostos de novo olhar do mundo que na fotografia se confirmava” (PERNES, JL n.º 61, 1983, p. 19).

O autor recorda, aqui, o fenómeno crescente do uso do suporte fotográfico no território artístico e as contaminações entre fotografia e pintura, com relevo para dois aspectos essenciais da primeira: o instantâneo e a congelação do momento.

E, a propósito de uma visão actualizada da fotografia, Pernes escreve: “Na verdade, mais de um século passado sobre a eclosão do impressionismo, é hoje através da fotografia que retomamos contacto com o imaginário da natureza e da carne, reconhecido objectivamente na sua estrutura preceptiva mas metaforicamente derivado da subjectividade do artista, visando suprimir, de novo, as fronteiras culturais entre o espaço físico e o espaço mental. Apenas que se trata agora duma visão mediatizada pelo instrumento técnico, implicando pois a análise semiológica das imagens captadas, ao nível e no momento da sua comunicação pública. Desse modo, estabelece-se também uma cumplicidade de leituras com o espectador que, frequentes vezes, o artista orienta, quer por composições em montagem dos documentos fotográficos, quer fazendo-os acompanhar de textos do seu contraponto ou redundância comunicativa.” (PERNES, JL n° 61, 1983, p. 19).

No ano de 1984 tem lugar a exposição «Fotografia Portuguesa, 1970-1980» organizada pelo fotógrafo José Reis e apresentada no Porto, Coimbra e em Lisboa. Sobre esta, escreve Carlos Oliveira Santos: “Sai-se (saí) da exposição Fotografia Portuguesa, 1970-1980 – que está na «Árvore», do Porto, durante este mês de Agosto – com um certo mal estar.

Há lá, decerto, boas fotografias, isto é, fotografias de que se gosta: as searas de Nuno Calvet, as sombras de Eduardo Nery, (...) as tabernas de Luís Pavão, o olhar experiente de Nuno Félix da Costa, os cães de Óscar Almeida, os fragmentos de Domingos Caldeira.

Mas o mal-estar surge quando se olha para fora da Exposição: para as actuais condições em que fotograficamente se cria em Portugal.

É certo que o interesse pela fotografia parece grande, mas tal como no caso do cinema, esse interesse depara diante de si com uma liquidação sistemática das possibilidades efectivas de se poder manifestar.

O meio (artístico, técnico, comercial, teórico, crítico) de que a fotografia necessitaria para se afirmar encontra-se num momento grave de estagnação e atrofia.” (SANTOS: JL n.º112, 1984, p. 12).

Não obstante as boas intenções do seu organizador, José Reis, o facto é que, observando o catálogo, constata-se uma grande irregularidade. O número de fotografias por autor é muito variável (entre uma e seis), fotografias a cores são impressas em preto e branco, os territórios representados são dispersos e fragmentados, embora, num ou noutro autor se possa vislumbrar um campo de investigação visual. Do conjunto, resulta uma grande incompreensibilidade, tal como refere José Cardoso: “O «corpus» escolhido com fins reconhecidamente documentais para reflectir um passado significativo (até) porque (já) histórico, não é pertinente para outros propósitos, não nos pode projectar no futuro. O que pensar, por exemplo, diante da surpreendente fotografia de Aníbal Sequeira, um autor de uma obra só? O carácter aleatório, específico deste «media», obriga ao princípio ético do «corpus» como unidade mínima para reconhecer um autor. Só a partir desses conjuntos, reveladores de individualidades, cuja significação será, naturalmente, filtrada pela subjectividade crítica de um antologizador, se precisarão os recortes de caminhos que, quanto ao devir da fotografia «portuguesa», e a partir desta exposição, apenas se esboçam. (CARDOSO, JL n.º125, 1984, p. 23)

Destas declarações podemos inferir das fragilidades e contradições existentes no meio fotográfico, mas que, aliás, partilha de outras deficiências sentidas no meio cultural português da época.

Em 1986 é publicado no Jornal de Letras n.º 184, uma entrevista a Pedro Miguel Frade, em resultado da sua tese sobre fotografia orientada por Emídio Rosa de Oliveira. Descobre-se aqui a estruturação de um novo pensar e uma nova visão da fotografia em Portugal.

Pedro Miguel Frade diz, em entrevista a Jorge Pires afirma: “O que me preocupa à partida foi percorrer a superfície de contacto entre as tecnologias fotográficas e os seus exercícios institucionais, para tentar compreender em que medida é que não existe um uso fotográfico mas uma multiplicidade de empregos possíveis.” (FRADE, JL n.º 184, 1986, p.13-14). Na mesma entrevista refere-se ainda às questões fragmentárias enunciadas por Krauss e Dubois. No que respeita a Barthes, e particularmente ao seu contributo para a semiologia da fotografia, considera-o ancorado nos anos 60, sublinhando que “Barthes procedeu à emancipação formal dessa reflexão em relação a uma teoria clássica da mimesis, ao insistir na problemática do referente fotográfico, que ele coloca como um indispensável da

fotografia. No entanto, a minha opinião é a que onde ele parece dispensar a mimesis é onde a reintroduz subrepticiamente, e é por isso que digo que ele procedeu apenas a uma emancipação formal”. Refere ainda a importância dos contributos de Foucault e destaca “não sei qual o lugar que fica para a foto entendida como «bela-arte», até porque há muito tempo que as artes deixaram de se reivindicar do belo e que este reenvia normalmente, como categoria, para uma norma estética que as vanguardas do momento rejeitam (idem). [Pela actualidade do texto incluímos a entrevista integral no anexo nº3.]

Já no final da década (1989), António Sena organiza a exposição “Nível de Olho” que pretende ser uma revisitação da década, mas numa visão demasiado pessoal. A propósito desta exposição, escreve Pedro Miguel Frade: “Não é fácil fazer uma exposição nestes moldes: representar um estado de coisas é por vezes mais fácil do que significar uma constelação privilegiada das relações no seu interior, pois implica uma mais estreita colagem ao meio com os seus vícios e as suas limitações, as suas conveniências e as suas inconveniências. Neste sentido, o exemplo mais gritante de uma exposição representativa do (mau) estado do meio da fotografia portuguesa teria sido os «Exemplos da Fotografia Portuguesa» no Fotoporto 88.

Nível de Olho é, a este respeito, bastante diferente. Em primeiro lugar, porque a exposição não nasce da intenção de representar o «state of art» da fotografia portuguesa, nem se constitui – à revelia dos intuítos dos organizadores – como representação espontânea do que pode ser a mediocridade de um meio: pelo contrário, ela **significa** uma escolha e **representa** apenas os critérios que orientaram a sua organização. Por isso ela é mais representativa do «state of mind» dos seus organizadores do que do estado da arte que nela se mostra. (...) Uma exposição assumidamente não-representativa, por outro lado, priva-me da obrigação chata de dizer o que lá falta: tudo se resume comodamente, em fim de contas, ao que lá está,” (FRADE, Expresso, 1989, p. 71).

Como refere Pedro Frade é uma exposição não-representativa. Inclui apenas dez nomes e os critérios de selecção não são claros. Se exclui Molder e Nozolino, pela já alcançada maturidade dos seus percursos, exclui Alberto Picco, José Reis e outros, que estiveram envolvidos em projectos com Domingos Caldeira (6 Fotógrafos e Eléctricos), que se inclui, tal como exclui José M. Rodrigues, ainda pouco difundido em Portugal, e muitas outras significativas ausências. Também não é muito compreensível a inclusão do

fotojornalismo e em particular na presença de António Pedro Ferreira em detrimento de outros – de Luís Carvalho a Guilherme Silva. Não obstante fazer uma chamada de atenção para autores como A. Rosendo, J. A. Furtado, M. Magalhães (que já vinha a expor desde os finais dos anos 70), A. Castilho, entre outros, não há qualquer referência a André Gomes, C. Dias, J. Pastor, J. F. Azevedo, C. Gil, M. V. Alves, para apenas citar alguns. Curioso verificar hoje, que da selecção, apenas dois deram continuidade ao seu percurso autoral – Daniel Blaufuks e Luís Palma.

Feita esta breve panorâmica da fotografia portuguesa passemos, então, a uma análise mais detalhada dos vários focos da fotografia nacional.

2.2.2 Instituições e Galerias – Fundação Calouste Gulbenkian, SNBA, Cooperativa Árvore; Galerias Diferença, Módulo, Cómicos, Ether, Roma & Pavia, e Nasoni.

Num país onde os fotógrafos reclamam falta de visibilidade e promoção das suas obras, a Fundação Calouste Gulbenkian constitui, a par da SNBA, em Lisboa, e da Cooperativa Árvore, no Porto, alguns dos espaços onde mais exposições fotográficas se deram a ver, embora com critérios nem sempre óbvios.

A primeira vez que a Gulbenkian abre as portas à fotografia foi em 1973, com a obra de Bill Brandt. Somente cinco anos mais tarde voltou a acontecer com o trabalho de Jacques Minessian (1978). No ano seguinte, no âmbito de uma exposição organizada pelo MoMA de Nova Iorque apresentaram-se algumas fotografias. Ainda em Maio de 1979, e em colaboração com o Instituto Alemão, tem lugar a exposição “A fotografia como Arte, a Arte como fotografia”, comissariada por Floris Neuss e já referenciada no ponto 2.1. Finalmente em Janeiro de 1980 apresentam-se fotografias de Pepe Diniz. Em artigo no Expresso, Nuno Calvet escreve: “Pepe Diniz não tem medalhas nem isso alguma vez foi objecto de sua preocupação ou lembrança.” (CALVET, 1980, p. 22). Esta afirmação revela bem o predomínio, à época, dos salões fotográficos, contra os quais também o Grupo IF já havia expresso no seu manifesto. O conteúdo da exposição, gravitava em torno do retrato de artistas, escritores, intelectuais e outras celebridades. A propósito desta exposição, escreve J. A. França: “Fotografado quer dizer retratado, porque é o retrato a especialidade deste artista da máquina fotográfica; ou seja, também deste psicólogo, que uma coisa não vai sem a outra quando se trata de tirar o retrato às pessoas.

(...) Os retratos de Pepe Diniz só por acaso são parecidos à primeira vista, não pelas dificuldades de leitura formal, em enquadramentos insólitos e jogos de claro – escuro que devoram por vezes as figuras, mas porque não é assim que, no quotidiano do nosso conhecimento, vemos as pessoas (FRANÇA, Colóquio Artes n.º44, 1980, p. 67

A periodicidade de exposições torna-se, paulatinamente, mais regular e logo em 1981 decorreram três mostras: E. Atget, Rogério e E. Nery. No que respeita à presença portuguesa, Rogério Pereira intitula o seu trabalho “Momentos” sobre o qual António Sena escreve: “Ao abrigo do humanismo se recolheu estas fotografias. Pode ser a melhor

desculpa para se ter vergonha de dizer que são más.(...) Há certas fotografias que fora do âmbito do seu projecto se perdem nos terrenos da demagogia, ainda por cima à sombra da Gulbenkian e das suas aves rapina. “ (SENA, JL n.º8, 198, p.29). Não concordamos com o tom demolidor do crítico, na medida em que o autor apresenta uma visível pesquisa visual e a preocupação de inscrever a sua obra para lá do fotojornalismo. Ao desfolharmos o catálogo, se é verdade que algumas imagens são herdeiras de um estilo heróico humanista, é um facto que muitas outras se integram perfeitamente numa estética difundida pela revista norte – americana “Life”.

No que respeita à exposição de Eduardo Nery, “Espaço Luz Cor” escreve Sena: “bastava ler o texto projecto. Trata-se de uma espécie de catálogo de filtros e truques comuns. E remata: “Se a exposição de Rogério tem incoerência da ingenuidade, a de Eduardo Nery tem a coerência do pretensiosismo. (Mais adiante, quando se analisar a obra do autor verificamos que José Luís Porfírio tem uma opinião contrária).

São três exposições que, no seu conjunto, revelam a filantropia da fundação Calouste Gulbenkian e a profunda ignorância fotográfica dos seus responsáveis – o que é um mau indício para os futuros apoios que seriam necessários”. (SENA, JL n.º8, 198, p.29).

Apesar desta guerrilha a Fundação dá continuidade ao seu intento de integrar a fotografia no seu programa expositivo. Dos autores portugueses aí apresentados podemos salientar Helena Almeida (1983), Jorge Molder e Manuel Magalhães (1987), entre outros.

No ano de 1986, no âmbito da III Exposição de Artes Plásticas vieram a gerar-se novas polémicas. “Poder-se-ia, por graça, dizer que esta exposição trata de dar imagens de um “país irreal”. Primeiro **o tipo de concurso escolhido** demonstra um total desentendimento dos mecanismos actuais da criação, apresentação, divulgação e estímulo.

(...) Entre 1961 e 1986 vão muitos anos que os organizadores não contaram; assim esta exposição torna-se o espelho baço do país real que circula fora das instituições. Apenas mais uma colectiva sem consequências”. (PINHARANDA, JL n.º211, 1986, p. 27). Por seu lado, e a propósito da secção de fotografia escreve António Rodrigues: “A fotografia nomeada artística, há já algum tempo que vem deixando de ser aquilo que era dantes, porque também, entretanto, se auto - desmoronamentou o tempo de aplicar enternecimento, heroicidade ou mero recreio no olhar, o rosto enrugado da velhinha ou o

trot-trot do burro novo estrada fora ou aquela janela aí tão linda que bem a cores.(...) Por certo, é a dum olhar à medida daqueles muitos em que a fotografia agora se questiona.

Fotografia nesta preocupação, só a de Jorge Molder e Paulo Nozolino. Nesta circunstância, e não tendo Nozolino concorrido, o prémio só por direito próprio a Molder devia caber. O júri assim não soube, não quis ou não pôde, ao entregar a premiação a sensíveis “*gros-plans*” de efeitos pictoricamente abstractizantes de Mário Eloy. (...) Há até quem, em fotografia, num gesto que talvez possa ser de sibilina e malvadez, a instaure em parasita de ícones fatais: Ernesto de Sousa na destruição (não figura entre os premiáveis) e André Gomes no sublime (não foi sequer admitido pelo júri de selecção). “(RODRIGUES, JL n.º 212, 1986, p.30).

Ainda a propósito desta exposição escreve Luíz Carvalho: “O drama da fotografia portuguesa contemporânea não reside tanto na inexistência de fotógrafos – autores, mas sim nos canais de divulgação e circulação das imagens fotográficas. Sem um público fiel, sem galerias vocacionadas, apenas, para exibição de fotografias, não havendo ainda publicações próprias de qualidade, a fotografia portuguesa afunda-se no pântano da ignorância, do arrivismo pacóvio, e pedante daqueles que fazem da imagem fixa uma forma de promoção pseudo - artística.” (CARVALHO, Expresso,1986, p.31).

Daqui se conclui o clima controverso em que paira a fotografia portuguesa. À margem da aceitação de Molder e Nozolino a maioria dos restantes autores navega em terrenos pantanosos que ora emergem em defesa de uma crítica ao purismo fotográfico ora naufragam nas tentativas mais conceptuais.

Com um critério mais eclético outra instituição que albergou exposições de fotografia com regularidade foi SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes. Para além de algumas exposições de autores estrangeiros verifica-se a presença da melhor marca do surrealismo português, Fernando Lemos (1982). Para além de alguns trabalhos de fotojornalismo (Eduardo Gajero, por exemplo) e de registo monumental / paisagístico de Maurício Abreu, salientam-se autores com um percurso de pesquisa já razoavelmente estruturado: Eduardo Nery , Valente Alves, André Gomes.

No ano de 1981 a ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa organizou uma exposição de fotografia que continha nomes já expressivos do meio, tais como José Reis, Domingos Caldeira, Luís Pavão entre outros. A propósito deste evento, onde pelos

vistos a qualidade de apresentação era deplorável, com as fotografias coladas em *platax* sem prévio conhecimento dos autores, relatou António Sena: “Uma exposição tão colectiva como esta (são inúmeros os nomes, mas não os fotógrafos) põe-nos o problema quanto à possível crítica a trabalhos que, num número limitado de provas e, nalguns casos, seleccionados posteriormente por um júri, nos tentam mostrar projectos mais ou menos pessoais. Quer dizer à partida uma exposição colectiva nestes termos é má, e o pior é que ela pode ser a melhor desculpa para desculpar maus fotógrafos, e a pior razão para não descobrir os melhores”. (SENA, JL n.º8, 1981, p.23).

Ainda em Lisboa, e no quadro institucional refira-se o Instituto Franco - Português e o Instituto Italiano que apresentaram alguns autores portugueses, nomeadamente, André Gomes, José A. Furtado e Alexandre Delgado O’Neill.

No que respeita à cidade do Porto, para além das exposições institucionais ocorridas no CAC / Soares dos Reis o destaque vai para a cooperativa *Árvore*. Das várias exposições de fotografia aí apresentadas destacamos os autores com percursos mais consolidados e que serão, mais adiante, alvo de tratamento individual: Valente Alves, André Gomes, Mário Cabrita Gil e Gérard Castello Lopes.

No âmbito associativo, os espaços que apresentavam os seus associados, e não só, foram a APAF (Associação Portuguesa de Arte Fotográfica), AFP (Associação Fotográfica do Porto) e o CEF (Centro de Estudos de Fotografia de Coimbra). As duas primeiras estiveram, desde sempre, demasiado contaminadas pela estética dos salões, destacando-se o CEF de Coimbra que logrou dar visibilidade a vários autores emergentes.

No espectro galerístico, a primeira galeria a enveredar pela aventura fotográfica foi a Módulo. Seguiram-se a Cómicos, e mais para o final da década a Monumental e a Foto-Galeria 12-A. Esta última dedicada integralmente à fotografia tal como a Ether, que havia aberto as suas portas em 15 de Abril de 1982. Porém a Ether não tinha objectivos comerciais mas tão somente de divulgação da fotografia. No texto sobre a apresentação deste espaço escreve Maria Antónia Fiadeiro: “Abrir os olhos para as imagens fotográficas, abrir a fotografia à cultura portuguesa. **Dizer imagem fotográfica em vez de fotografia.** A palavra **fotografia**, no sentido tradicional, está compartimentada, segundo as suas finalidades ou segundo os conceitos de técnicas e de arte. Se é fotografia doméstica, tipo álbum de família, roubam-lhe valor colectivo. Se é fotografia de moda ou publicidade

esgotam-se no valor promocional que adquire. Se é fotografia espacial ou arqueológica é reduzida a documento. Se foi feita para ilustrar uma reportagem ou artigo – alguém lhe porá uma legenda. Se é fotografia institucional, por exemplo de um candidato à presidência, até se pode lá pôr um cão emprestado para emprestar fidelidade à sua imagem. Considerada independentemente dos seus fins, a fotografia já será imagem - obra de autor, com tiragem limitada, para pendurar na parede e com valor de arte «*a priori...*» Para eles, fotografia é tudo. Desde astronomia nuclear, reflexão e medicina, arte e propaganda, retratos e reportagem, notícias e nudez, instantâneos e acidentes, a vida e a terra. (FIADEIRO, JL n.º 37, 1982, p. 17).

Destas declarações podemos concluir que os objectivos da Ether, com o sub-nome “vale tudo menos tirar olhos”, compreende o campo mais vasto da fotografia que não somente o documentalismo fotográfico ou projectos de autor. Destaque-se que a sua primeira exposição “Lisboa e Tejo e Tudo” veio avivar a memória e o conhecimento das obras de Vítor Palla e Costa Martins. Igualmente importante foram os seus contributos para a investigação da historia da fotografia portuguesa através de variadas acções, que tiveram início com o “ciclo sobre os anos 50 em Portugal” (1982). Mas o seu alargado campo estende-se desde a apresentação de amadores, como o sacristão, António de Oliveira, com fotografias de cerimónias fúnebres (1986), até à divulgação de autores emergentes, Francisco Rúbio em 1987 ou a continuidade de nomes já firmados: Casllo Lopes, Sena da Silva, Carlos Afonso Dias:

No plano das galerias comerciais considero assinalável o pioneirismo levado a cabo por Mário Teixeira da Silva da Módulo que se aventura a apresentar alguns jovens estrangeiros – Paul Den Hollander (1984) a par de outros já conhecidos - Elliot Erwit, Larry Fink, John Batho.

Num país onde a fotografia não havia ainda obtido um reconhecido valor de mercado, onde houve a ousadia de apresentar Jorge Molder (1983), Paulo Nozolino (1982) e Carlos Coutinho (1982) esta é indubitavelmente uma atitude que demonstra uma vontade de remar contra a maré e uma visão actualizada das artes visuais. Segue-se-lhe Luís Serpa da Cómicos que, dos autores nacionais destaca Jorge Molder (1985) e Mário Cabrita Gil (1986). Este galerista, de referência, comentava, em relação ao mercado, que: “a maioria das compras efectuadas não tem um sentido específico de colecção mas tão somente uma

necessidade de pose ou afirmação social. Aliada à inexistência de museus de Arte Contemporânea ou colecções públicas e/ou privadas, o mercado de Arte em Portugal situa-se a níveis inferiores à média desejada”. (SERPA, JL, nº 227, 1986, p. 23).

Na cidade do Porto, para além de uma filial da Módulo, verifica-se a inclusão da fotografia nacional na Roma e Pavia (Luís Palma) em 1988, (tendo no entanto já exposto Saguenaíl – O Taumaturgo, 1984 e João Paulo Sotto Mayor, 1985), e José Mário Brandão apresenta Graça Sarsfield na Nasoni (1988).

Regressando a Lisboa refira-se, finalmente a Galeria da Cooperativa Diferença (ex-Garfil) que encontrando-se fora de um esquema absolutamente comercial, foram apresentados autores como Helena Almeida, Ernesto de Sousa, André Gomes, Alberto Picco entre outros.

Do aludido, podemos afirmar que, timidamente, a fotografia vai paulatinamente ganhando espaço de visibilidade, que não sendo o desejável é já bem diferente da década anterior e que reflecte as mudanças de mercado e o fervilhar de muitas contradições que se observam no meio artístico nacional.

2.2.3 Os acontecimentos – Encontros de Fotografia de Coimbra, Encontros de Imagem de Braga, Bienal de Cerveira e Bienal de Vila Franca de Xira.

Sem margem para dúvida que os Encontros de Fotografia de Coimbra marcaram o pioneirismo deste género de acontecimentos no nosso país, contribuindo não só para uma maior visibilidade e rigor nos projectos de autores nacionais, como também para o conhecimento de obras estrangeiras de reconhecida referência.

Daí ser justo merecerem um particular destaque e uma análise mais detalhada de cada uma das suas edições. Nos anexos deste trabalho encontra-se o programa detalhado de cada uma das edições.

Já no final da década surgem outros eventos similares como os Encontros da Imagem de Braga (1987), Fotoporto (1988) e a Bienal de Vila Franca de Xira (1989). Também a Bienal de Cerveira passa a incorporar fotografia a partir de 1986 e em 1987 teve lugar em Viana do Castelo a I Mostra de Fotografia Portuguesa que teve edição única.

Os Encontros de Fotografia de Coimbra nascem no seio da secção fotográfica da Associação Académica de Coimbra tendo a sua 1ª edição entre 5 e 11 de Maio de 1980. Desde o início de 1979 que o C.E.F. apresenta regularmente, numa galeria criada para o efeito, fotógrafos nacionais e estrangeiros. Paralelamente, eram desenvolvidas acções pedagógicas, mormente de iniciação e aprofundamento da prática fotográfica. Com uma primeira implantação no meio estudantil, foi ganhando credibilidade e visibilidade quer a nível do público em geral, quer nos meios de comunicação. Desde o início que os seus responsáveis (Amândio Matos, António Miranda, Eduardo Duarte, Fernando Cunha, José Vaz, Manuel Matos, Manuel Miranda e Jorge Tavares) manifestam a precariedade financeira da estrutura, situação que se estende ao longo das edições seguintes. O grupo manifesta o insignificante contributo dos concursos fotográficos para a valorização da fotografia “enquanto expressão artística perspectivada em parâmetros de Modernidade e do Experimentalismo. A corroborar tal afirmação veja-se a gradual cristalização das formas estéticas e temáticas verificadas a nível das fotografias exibidas em concursos fotográficos”. E acrescentaria “No entanto, por aquilo que nos tem sido dado observar, existem valores no campo da fotografia portuguesa contemporânea que merecem ser mostradas e vistas com atenção, única forma de apoio que está ao nosso alcance:

(MARTINS, Fotojornal nº 24, 1980, p.14).[Ver anexo nº 4] A reportagem surgida no nº 2 da Nova Imagem limita-se a narrar os acontecimentos não havendo qualquer opinião de carácter interpretativo às imagens apresentadas.

Sem pretender descrever exaustivamente os comentários críticos vindos a público nos órgãos de comunicação, considero relevante transcrever algumas opiniões surgidas da imprensa, no que toca à participação dos autores nacionais e que nos ajudam a uma melhor compreensão da produção existente. Assim, relativamente à 1ª edição que decorreu entre 5 e 11 de Maio de 1980, não se encontraram quaisquer críticas mas apenas descrições programáticas. O destaque vai para a exposição “4 Olhares sobre Coimbra”, em que se deu a conhecer Paulo Nozolino e onde também estiveram presentes Manuel Magalhães, Rogério Pereira e Carlos Valente, todos eles já com obra exposta anteriormente. No que respeita à segunda edição, António Sena inicia o seu artigo afirmando: “ Os II Encontros de Fotografia em Coimbra” constituíram um acontecimento de indiscutível importância, por tudo o que se viu e ouviu, se aceitou e recusou, se consagrou ou desmascarou. (SENA, JL n.º7, 1981, p.34). No que respeita aos autores portugueses no projecto “4 olhares sobre Coimbra” Sena considera “quatro olhares desatentos” apelidando de “exibicionista”, Ricardo Fonseca, “imatura e estereotipada” a obra de Paulo Roberto “populista e confusa” a de Guilherme Silva e incoerente a de Luís Fontes. No que respeita aos colaboradores do CEF refere que “é um exemplo de gratuitidade” destacando apenas as obras de José Viana e Óscar Almeida. Refere igualmente a série “Modus inveniendi” de Jorge Molder. De Alice Gentil Martins surge: A incultura ou a ignorância, quando pretensiosas, tornam-se uma doença irreversível”, enquanto menciona as obras de Manuel Francisco Miranda e Carlos Valente como fotografia “avulso, compostinha e bem passada a papel” (idem).

Já no entender de Luís Carvalho sobre esta 2ª edição o tom é bem mais moderado, referindo mesmo que A.G. Martins “apresentou o conjunto de fotografias portuguesas mais consistentes onde se detecta uma clara sinceridade de propósitos num trabalho que, não sendo original, é contudo de grande maturidade”. (CARVALHO, Expresso, 1981, p.23).

As 3ª e 4ª edições não merecem destacadas críticas na imprensa consultada, limitando-se a comunicar a programação. A edição seguinte foi-se desdobrando ao longo do tempo acusando uma enorme fragilidade financeira e teve como ponto alto o período de 4 a 8 de Maio. Molder havia já apresentado “Um dia Cinzento” no mês de Março e na

semana festiva a presença portuguesa foi corporizada por autores locais donde se destacava Óscar Almeida. Sobre a obra deste autor (que abandonou o Direito, para hoje se dedicar à fotografia de moda no Porto) refere João Lopes: “O seu trabalho – afinal, fotografar uma criança – poderá situar-se num lugar intermédio entre a imagem de pose e o retrato de família. (...) De algum modo o trabalho de Óscar Almeida relança a questão do realismo e a dificuldade permanente (e, por isso mesmo, fascinante) de definição dos seus territórios”. (LOPES, Expresso, 1984, p.31).

A sexta edição continuou a debater-se com a crónica falta de apoio financeiro expresso por Alexandre Pomar: ...por um lado, a “carolice”, o persistente improvisado contra as dificuldades, o sacrifício pessoal (os subsídios foram este ano ainda menores) a verba prometida pelo Ministério da Cultura não chegou antes de cumprido o programa...

(...) Coimbra continua a ser uma lição, como se disse dos precedentes Encontros? Digamos que nestes anos de crise Coimbra continuou a ser o centro possível para um acontecimento polarizador de atenções sobre a fotografia e de cruzamento de experiências. Assentes já numa história própria de seis anos, erguidos sobre bases que afirmam a autonomia das práticas fotográficas, os Encontros não são apenas um acto de descentralização”. (POMAR, Expresso, 1985 p. 37-38).

As dificuldades financeiras anteriormente mencionadas, conduziram ao cancelamento do projecto “Olhares sobre Coimbra” o qual constituía um interessante meio de apoio à produção nacional. A presença portuguesa foi escassa e não incluiu qualquer autor emergente. No plano histórico o então Arquivo Nacional de Fotografia do IPC, apresentou “Os Fotógrafos da Casa Real” e, no domínio contemporâneo, a presença nacional limitou-se aos já conhecidos Gérard Castello Lopes (Insignificâncias) e Jorge Molder (Ethos). A sétima edição já sob a batuta exclusiva de Albano da Silva Pereira, que também havia colaborado na edição anterior, perspectiva uma nova dinâmica com a apresentação de onze exposições em outros tantos espaços. Podemos dizer que a mudança directiva, marcam o início de uma nova era e com uma clara estratégia de internacionalização.

A programação assentou essencialmente em conhecidos autores estrangeiros sendo de destacar a colecção Graham Nash. A presença nacional cumpriu-se através de uma homenagem a Augusto Cabrita, com imagens dos anos 60; ao já habitual Jorge Molder

com “O Fazer Suave do Preto e Branco”, complementado com desenhos de Jorge Martins; e com sete fotógrafos do C.E.F. que não fizeram carreira.

Conforme António Sena inicia a sua crónica “Os Encontros de Fotografia de Coimbra vão na oitava edição e que sem dúvida no panorama da fotografia em Portugal continuam a representar o acontecimento mais importante para **o conhecimento da fotografia estrangeira**. Com um programa bastante alargado em número de exposições – são 19 e distribuídas por 12 locais.”(SENA, Expresso, 1987, p.70-71). Na referida crónica o autor limita-se a enaltecer quatro autores estrangeiros – M. Alvarez Bravo, Duane Michals, Wim Wenders e Neal Slavin. No entanto a presença portuguesa faz-se com o regressado Pepe Diniz, o recuperado Sena da Silva dos anos 50 e a galeria Cómicos apresenta: Jorge Molder, José Afonso Furtado, Mário Cabrita Gil e Pedro Silva Dias. Também a galeria Ether participa com António Oliveira, Comandante António José Martins, Gérard Castello Lopes, Marques da Costa, Vítor Palla e Costa Martins. Numa perspectiva mais plasticizante e no limite da fotografia encontramos a participação de Ernesto de Sousa e Manuel Miranda. Este último recorre à recente introdução em Portugal das fotocopiadoras a cores, o sistema Kis Color, para apresentação de PRAESENTE Cadavare.

Esta edição mereceu ainda alguns comentários de António Sena que refere uma programação com concessões ao incluir o “intelectualismo piroso de Christian Vogf” e “brincadeiras formais e escolares de Tillman & Vollmer”. (SENA, Expresso, 1987 p. 56). Tais afirmações denotam no nosso entender, uma visão excessivamente afunilada da representação fotográfica contemporânea que expressava correntes apropriacionistas já usuais num campo mais alargado das artes visuais .

A nona edição dos Encontros trazem a Portugal uma figura mítica da fotografia: Robert Frank. Apresentou-se uma exposição inédita com obras seleccionadas pelo mestre e realizaram-se conferências em torno do significado da sua obra. Foram, sem dúvida, os Encontros de maior pujança desde a sua origem, incluindo vários nomes sonantes da fotografia mundial. Uma vez mais António Sena não se coibiu de lançar farpas no seu critério apreciativo em que classificou com nomenclatura escolar cada uma das exposições – de muito bom a mau. Assim, escreve: “Em 15 exposições que vi uma achei muito boa, duas boas, três suficientes, cinco medíocres e quatro más. É muito pouco para quem diz

fazer tanto”. (SENA, Independente, 1988 p. 19). A fotografia portuguesa é a mais atacada sendo José Afonso Furtado e Helena Almeida os medíocres e os maus atribuídos a António Castilho e à Jovem Fotografia Portuguesa. Opinião contrária é expressa por Pedro Miguel Frade num artigo intitulado” Coimbra: Encontros de mestre(s). Depois de fazer um natural destaque à presença de Frank faz uma descrição do programa em que afirma “todas elas a ver e rever”.

Com o final da década os Encontros cumprem o seu décimo aniversário dando continuidade à dinâmica anteriormente adquirida e já com uma visibilidade e reconhecimento internacional consolidados. No panorama internacional destaca-se um trabalho histórico de Walker Evans – Havana – e no referencial contemporâneo as imagens grotescas de Joel Peter Witkin. A presença nacional faz-se uma vez mais com Jorge Molder, a que se junta Daniel Blaufuks e também António Leitão Marques e ainda o histórico Carlos Relvas. Numa crónica intitulada “A teima das Fotos” escreve-se: “Do bem que os encontros fazem à fotografia portuguesa será desnecessário falar. Os fotógrafos encontram-se, retratam-se, expõem-se e levam para casa mais razões para continuarem a fazer aquilo que gostam. Aprendem sobre a História desta arte em Portugal ou, muitas vezes, constataam da sua existência pela primeira vez.” (GUEDES, Independente, 1989, p 24). Efectivamente, Coimbra constituía no final da década, que coincidia com a celebração do 150º aniversário da descoberta oficial da fotografia, uma espécie de local de peregrinação onde se via, ouvia e reflectia em torno da imagem fotográfica. E os Encontros frutificaram.

A quinta edição da Bienal de Cerveira, em 1986, inclui pela primeira vez a fotografia com obras de Jorge Molder e José Afonso Furtado, passando a incluir este *medium* nas edições futuras.

Em 1987 surgem, no mês de Abril, os Encontros da Imagem de Braga. Ancorados numa antiga associação ligada às práticas da fotografia e do cinema amador, cujos objectivos aproximam-se dos Encontros de Coimbra e da recente criada Fotobienal de Vigo, com quem, desde logo entabulam relações. O crescente desinteresse pelo associativismo cultural, que perde terreno perante o intenso fervilhar político após a revolução de 1974, conduziu a uma grave crise de identidade dos organismos construídos em moldes antigos e visando actividades que a própria tecnologia da imagem entretanto tinha tornado obsoletas. O projecto da primeira edição dos Encontros procurava

precisamente avançar com uma nova concepção de trabalho, no sentido de insuflar novas energias numa associação que tendia a extinguir-se.

A partir de então, a ideia dos Encontros foi ganhando forma, redefinindo-se progressivamente para se adaptar aos desenvolvimentos estéticos e formais da fotografia criativa que constitui o objecto central do acontecimento. A pouco e pouco, estabeleceram-se e consolidaram-se contactos com personalidades e instituições do meio fotográfico, português e internacional, visando uma progressiva projecção do festival; expuseram-se autores clássicos, cuja compreensão é fundamental para a compreensão crítica das correntes contemporâneas, tanto as de cunho documental, como as mais decisivamente experimentalistas. Paralelamente, estabeleceram um programa de seminários, conferências e workshops orientados por especialistas nacionais e estrangeiros que contribuíram para formar e informar um público crescente da pluralidade de práticas que, no seu seio, a fotografia contemporânea admite. Recorrendo a sucessivas encomendas, anualmente renovadas, fomentaram a produção e a divulgação da fotografia portuguesa.

No mesmo ano de 1987 organiza-se em Viana do Castelo a “1ª Mostra de Fotografia Portuguesa”, sobre cuja programação João Pinharanda comenta o seguinte: “A amostra tem sido acompanhada por alguns debates de notório interesse e função pedagógica. Algumas incoerências na selecção podem entender-se pela dispersão no panorama nacional”. Apresentaram-se nomes já bem conhecidos, como Helena Almeida (Desenhos Habitados), Eduardo Nery e Manuel Magalhães. E prossegue Pinharanda: “Como em Alberto Jorge ou Aníbal Lemos estamos aqui confrontados com uma temática da ausência que, no entanto, só em José Afonso Furtado alcança a sua expressão mais decisiva através da série «Hospital».” (PINHARANDA, JL n° 259, 1987 p. 19).

No ano seguinte (Set. 1988) teve lugar a 1ª edição de Fotoporto. “Durante o mês de Setembro esteve patente a um público interessado e assíduo a Fotoporto, mostra fotográfica de que o factor surpresa não esteve arredado.

Organizado por um grupo de fotógrafos (Manuel Magalhães, Luís Palma e Eurico Cabral) e promovida pelo futuro Museu de Arte Moderna de Serralves esta exposição de



Fig. 8 – Capa do catálogo da 1ª Mostra de Fotografias Portugueses, 1987

fotografia para além de constituir possível indicador de uma produção fotográfica portuguesa, proporcionou, com a presença de fotógrafos estrangeiros de grande qualidade, o necessário para que se constituísse o risco e a oportunidade de verificar diferenças, conferir-se incentivo.” (CABRAL, JL n.º 326, 1988, p. 22)

Esta edição apresentou uma alargada panorâmica da fotografia nacional, excessivamente eclética, intitulada “Exemplos da Fotografia Portuguesa”. Incluíram-se nomes com percursos muito pouco significativos e a ausência de nomes já com significativa relevância, como Álvaro Rosendo ou Daniel Blaufuks. Tem, no entanto, a grande virtude de constituir uma boa amostragem do panorama nacional e provocar a discussão das práticas fotográficas do momento. Ainda no quadro nacional teve lugar “Fotografia nas Artes Plásticas” que apresentou artistas oriundos de outras disciplinas (pintura e escultura) e que esporadicamente utilizaram o suporte fotográfico (Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Julião Sarmento). Excepção para Helena de Almeida que adoptou o médium como suporte preferencial para a sua obra.

De algum modo as virtudes desta mostra são mais positivas do que negativas. No texto de apresentação do catálogo, Fernando Penes escreve: “Agora em primeira edição, polémicas e controversas que sejam, as mostras integrantes de FOTOPORTO visam sobretudo conjugar diversas modalidades da prática fotográfica na actualidade portuguesa e internacional, indiferenciando obras documentais e de especialidade criativa, assim como aproximando fotógrafos nacionais e expoentes da fotografia europeia. Daí o seu mérito possível, que não apagará lacunas óbvias nem vulnerabilidades que se devem ir corrigindo por edições futuras do presente acontecimento artístico, talvez desde já marcante do panorama estético portuense e nortenho. Mas sobretudo deve ser entendível numa perspectiva promissora e futurante, caracterizada por progressiva exigência selectiva e sempre mais rigorosa depuração crítica” (PERNES, 1988, p 5)

Finalmente no Verão de 1989 (24 Jun/31 Ago.) teve lugar a 1ª Bienal de Vila Franca de Xira que teve a colaboração da Cooperativa Diferença e cujos objectivos se dirigiam, particularmente a dar visibilidade à fotografia Portuguesa. Através da

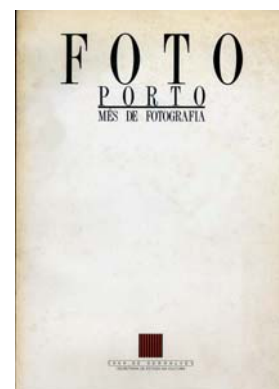


Fig. 9 – Capa do catálogo da 1ª FOTOPORTO, 1988

apresentação de portfólios eram seleccionados autores mais jovens, havendo igualmente a apresentação de outros já conhecidos. Na primeira edição foram premiados Margarida Dias, António Júlio Duarte e André Gomes. Individualmente, destaque-se a participação de Helena Almeida, Eduardo Nery, Daniel Blaufuks, Jorge Guerra e Leonel Moura, entre outros.

Perante a proliferação de exposições, autores e acontecimentos, torna-se visível uma profunda alteração no panorama fotográfico nacional que gradualmente vai contribuindo para uma maior visibilidade do *medium*, reflexões mais profundas, e redireccionamento de estratégias, que concorem para uma maturação do *corpus* da fotografia contemporânea portuguesa.

2.2.4 Análise de alguns autores mais relevantes da década de 1980

Após o mapeamento dos principais acontecimentos ocorridos e referenciados os autores que têm uma prática continuada, importa realizar uma observação individual de modo mais detalhado.

Sem margem de dúvida que Jorge Molder e Paulo Nozolino são as figuras mais proeminentes da década. Contudo, não podemos ignorar outros nomes que contribuíram para a dinâmica da produção fotográfica nacional.

Jorge Molder começa a interessar-se pela fotografia nos finais dos anos sessenta, mas apenas expõe pela primeira vez em Abril de 1977 na A.P.A.F. (Associação Portuguesa de Arte Fotográfica). Esta sua primeira série intitulada “Vilarinho das Furnas, Paisagens Com Água, Casas e Um Trailer” consistia num conjunto de imagens de uma instalação de uma outra artista portuguesa, Ana Hatherly.

A instalação reporta-se à aldeia do Gerês que fora submersa na sequência da construção da barragem da Caniçada. Estas imagens, tais como outras das séries seguintes, remetem para um sentir nostálgico que, de alguma maneira, é recuperado mais tarde (1988) na circularidade do projecto “Cabinet d’Amateur”. Pelo rompimento dos paradigmas dominantes da época, torna-se, desde então, em um dos mais inovadores e conhecidos fotógrafos nacionais. A sua atitude desvia-se nitidamente de outras práticas correntes. Esse desvio é evidente desde que assume de forma continuada a sua condição de fotógrafo. Três fotografias da série “Fotografias de dentro e de fora”, (Cooperativa Árvore, Porto, 1987) são seleccionadas para integrar a “Exposição de Arte Moderna” que teve lugar na SNBA.



Fig. 10 – Jorge Molder, 1981

Sobre esta exposição escreveu Calvet Magalhães: “a intenção desta nota introdutória é pois estritamente provocatória, intentar a conquista antecipada de olhos para ver as peças de Jorge Molder, caracterizando três ou quatro pontos que não se revelam com frequência nos foto-artistas, presos às limitações de uma

exibição técnico-instrumental, ou de rígidos cânones, como se a fotografia não fosse uma forma de arte, e por isso arte, e por isso, também, sem fronteiras canónicas para quem conheça os códigos.

(...) É mesmo, no meu modo de ver, um exemplo extremamente lúcido de transição entre a fotocomunicação representativa e a fotocomunicação conceptual.” (MAGALHÃES, Fotojornal n.º 6/7, 1978, p.30)

A mesma exposição, quando da apresentação em Lisboa, passa a ter poemas de João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães – trabalho realizado entre 1974 e 1978. “Surge-nos agora ainda de modo mais surpreendente, num jogo virtual interminável entre texto e imagem. (...) O poder literalmente ilegível, cria imobilidade e estranheza onde as palavras são ecos e as imagens a sua memória, onde o que seres ausentes alguma vez disseram se repercute no despovoamento das janelas, na aspereza das paredes”. (BELARD, Fotojornal n.º 11, 1979, p.6).

As suas fotografias revelam uma forte preocupação lumínica e formal. “O elemento que desencadeia muitos dos meus trabalhos é o comportamento da luz, mais do que o assunto ou a sua forma” (Molder In Expresso 15.12.1984 p.38). Equaciona a temporalidade, enquanto relação entre o real e a sua representação. Penetram numa esfera de intimidade, atitude até aí praticamente inexplorada na fotografia portuguesa, onde predomina o exterior. “As fotografias mostram um caminho imaginado para um personagem: o criado Nighthawks. Jorge Molder fotografa «o tema da noite» e com isso referencia o seu trabalho a um universo de luz difusa, de contornos indefinidos, de janelas que deixam adivinhar um interior (habitado?) de que irradia luz” escreve-se a propósito de “Uma Exposição” publicado pela Regra do Jogo (J.L. nº1, xx 1980).

A sua obra vive também da contaminação com o texto escrito em associação com Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge. Este último escreve no catálogo de Molder aquando da sua exposição em 1978 na F. C. Gulbenkian: “De outro modo: estas fotografias de Jorge Molder desenvolvem o amor apaixonado da luz que, prendendo o céu se revela pela acção do **espírito** do mundo. Há em cada fotografia o uso nostálgico da luz e do desejo de fixar (cada corpo d) o mundo através de um raio de sol, como se pudesse abandonar de um só golpe a negridão da noite para um tempo claro.

De novo: a partir da luminosidade visível para uma luz invisível de forma a conseguir-se de uma maneira conclusa em si mesma, uma imagem particular (e sentimental) do universo e subtraída a toda e qualquer conexão explicativa” (JORGE, 1987, p.12).

A sua forma de representação, inovadora à época, leva Nuno Calvet a aproximá-la de “uma atitude conceptualista”, a que Molder responde: “Desloco-me procurando um envolvimento com a «realidade» circundante sem nunca a desvirtuar nem nela intervir. Quando muito existirá uma certa atitude potencialmente conceptualista que não corresponde efectivamente a um processo de encenação. (...) Entendo que a fotografia deve ser uma procura pouco elaborada; tenho demasiado amor pela imagem para me deixar envolver por elaborações conceptuais. A estratégia da fotografia conceptualista é completamente diferente da minha estratégia” (MOLDER, Expresso, 1984, p.38).

Esta prevalência da luz continua a fazer-se sentir em “Um dia cinzento” e “O Fazer Suave do Preto e Branco” que conta com a participação de Jorge Martins e cujo título é emprestado a Francisco de Holanda que com qualificação definia o labor do desenho. No que respeita a esta parceria que “estabelecia um programa comparativo entre a fotografia e a prática do desenho, relacionando o espectro tonal das imagens de Molder com o trabalho abstracto de desenho de Martins.” (SARDO, 2005, p.7-8) escreve também António Mega Ferreira: “Em Molder, no entanto a exclusiva preferência pelas duas «cores» neutras é uma posição de princípio: «De facto não me interessa a cor, o meu trabalho desenvolve-se numa pesquisa que, sem nunca propor uma independência em relação ao real, se afasta de uma devolução dos objectos no real através da fotografia». (...) numa mesma obsessiva procura da luz, porque neles a luz não é **dada**, mas progressivamente descoberta, revelada, **criada** sobre os volumes e as formas. (...) Insistentemente, em algumas fotografias de Jorge Molder tentará o espectador penetrar num véu de subtis gradações para perceber o segredo da «fotografia», o seu hipotético referente. Mas o trabalho de Molder não admite esse tipo de leitura: pelo contrário, a sua fotografia elucida nexos e descobre cintilações, aprofunda luminosidades e revela espessuras, propondo um outro espaço todo regido por um lento, quase imperceptível deslizar para os territórios onde a luz e sombra reciprocamente se convocam e desvendam” (FERREIRA, Expresso, 1985, p.48-49).

Com efeito, Molder afirma por diversas vezes o desejo de se manter fiel ao fragmento da realidade que capta, evitando manipulações que não sejam aquelas que são a essência da fotografia. Da sua obra resulta um certo carácter transitório: o do momento em que a luz incide sobre o objecto, em que lhe dá existência visual, em que lhe dá também ambiguidade. Essa luz que cria igualmente uma espécie de fronteira do visível.

Num aparente desvio à sua prática, a série seguinte “Ethos” que teve lugar na galeria Cómicos (Abril, 1985) apresenta-nos imagens em zinco-gravuras que de imediato se assemelham a negativos fotográficos destinados a impressão em tipografia. No seu processo evolutivo e de reflexão sistematizada sobre a imagem fotográfica, trata-se de uma série que remete para outros questionamentos em torno do suporte fotográfico: a matriz e a reprodutibilidade.

“No ano seguinte à realização de Ethos, Jorge Molder começa a apresentar auto-retratos. De facto, estes (assim denominados) auto-retratos, mostrados pela primeira vez em Montpellier, reúnem fotografias desde 1981 e começam a definir uma situação que seria fundamental na evolução posterior do seu trabalho: a passagem dos auto-retratos para uma ampla categoria de auto-representação, expurgada de conotações introspectivas” (SARDO, 2005, p.8).

No âmbito daquilo que poderemos designar de desvios ou outras experimentações ao longo do seu percurso, destaca-se também o projecto realizado em torno da peça “Zerlina” da autoria de Herman Broch que também quase congelou o tempo na sua magnífica obra “A Morte de Virgílio”. A apresentação, que teve lugar no *foyer* do Teatro Trindade, não foi realizada com intuito ilustrativo. “A relação a estabelecer situa-se em nível mais elevado ou mais profundo: relações com o trabalho anterior de J.M. e com a intensidade dramática (teatral) dos textos. (...) O resultado sempre foi a representação de uma tragédia: tanto mais absurda quanto se constitui de imagens e não de palavras; quando nega a possibilidade de um entendimento sequencial e apenas se oferece seccionada à nossa razão – guardando tudo o resto, todos os intervalos.” (PINHARANDA, JL n.º 327, 1988, p.23)

Também a propósito desta série, escreve João Miguel Fernandes Jorge: “Não precisam as fotografias de Molder de referência teatral, nem tão-pouco necessitam da imediata referência ao romance de Broch. Elas existem no seu próprio universo e como

todas as obras perdem-se e encontram-se numa imensidão de envios mesmo quando com esses envios se constrói uma criação tão autónoma e tão pessoal como a da fotografia de Jorge Molder.

(...) Há um nó psicológico nestes temidos olhares, que se refere, que têm a chave da aceitação de um destino de morte: o «homem de pedra», os tecidos bordados, as tapeçarias, a fotografia na fotografia, as escadas para onde tombam panejamentos, o vidro quebrado: tudo enfim conduz uma expressão construída para um lírico teatro de estáticos sonhadores.” (JORGE, *Independente*, 1988, p.17)

Uma vez mais o percurso de Molder revela assentar numa consolidada e reflectida associação ao texto literário e a emoções psicológicas. Denota igualmente uma intensa teatralidade que se vem manifestando nas várias séries onde os jogos lumínicos continuam a ter forte predominância.

Já no mês de Abril de 1988, Molder havia apresentado na *Cómicos*, em parceria com Gaëten a série “Cabinet d’Amateur” a qual revelava também uma intensa teatralidade narrativa e sobre a qual João Pinharanda escreveu: “Trata-se de proceder ao isolamento de pedaços de duas intimidades. Os pontos de referência dessas intimidades têm a ver com objectos quotidianos ou de arte que por vezes se cruzam de modo subtil e indirecto entre as pinturas e desenhos de Gaëten e as fotografias de Molder. A eficácia deste procedimento pode ser analisada a vários níveis. Globalmente revela-se muito rica, devido aos cruzamentos de referências entre as duas obras e entre estas e o seu exterior; individualmente, revela-se talvez menos eficaz: como se cada obra necessitasse de todas as outras (do mesmo autor e das do outro) para funcionar.” (PINHARANDA, *JL* n.º 300, 1988, p.32).

O surgir de Molder na fotografia portuguesa marca uma visível viragem das práticas até aí ocorridas. A sua constante preocupação dos comportamentos lumínicos, nos jogos de formas e volumes, são desde logo uma marca autoral. A essa atitude associa-se o gosto por ambientes intimistas e a ligação a textos literários. A teatralidade das representações remetem também a sua obra para uma intensa densidade psicológica e introspectiva.

Outro fotógrafo marcante da contemporaneidade nacional é Paulo Nozolino. Começou por estudar pintura na Sociedade Nacional de Belas Artes, onde expõe em 1974,

mas cedo se apercebeu que não constituía a sua vocação. Realiza então estudos de fotografia no London College of Printing (1975-1978). O primeiro passo para a visibilidade nacional da sua obra, ocorre com a participação no projecto “4 Olhares sobre Coimbra”, no âmbito dos 1.^{os} Encontros de Fotografia daquela cidade. Logo aí, Nozolino evidencia um fazer fotográfico com características muito pessoais. O tema/espaço eleito para aquele olhar sobre Coimbra foi invulgar: a morgue. Aliado ao tema associa-se ma tipologia de imagens de escassa luz e muito grão, onde a luz emanada da escuridão



Fig. 11 – Paulo Nozolino, 1987

cria uma espécie de fantasmagoria. Segue-se uma exposição na Módulo (1982) e outras em Inglaterra, Itália e Estados Unidos. Num artigo intitulado “A cama, a estrada e a morte”, da autoria de Alexandre Melo, refere-se “à falta de domesticidade do percurso de Nozolino que é um constante viajante, guardador de memórias” (MELO, JL n.º 111, 1984, p. 27). Esse prazer de viagem é confirmado quando o fotografo afirma: “Andei pelo Irão, pela Turquia, pela Índia, Nepal, Norte de África, América do Norte e América do Sul. (...) que a próxima etapa deve ser algures em África e que basta sair uma vez, para nunca mais se voltar exactamente ao ponto de partida.” (NOZOLINO, Expresso, 1989, p.62).

Em 1985 Nozolino volta a expor na Módulo. Sobre esta nova série, intitulada “Limbo”, o autor expressa, em entrevista a Alexandre Pomar, a ideia que se sente no esquecimento no país em que é o seu. À pergunta “A anterior exposição, em 1982, mostrava fotografia de viagem e esta sugere o contrário, a procura de pontos de fixação e permanência... P.N. – Sim corresponde a isso. A minha fotografia sempre esteve ligada à viagem e fotografia de viagem é por si uma coisa momentânea e fugaz. Estas fotografias são precisamente tiradas nos tempos mortos de não viagem, os tempos em que estou aqui e em que vou ter de lidar com o meu passado e... provavelmente com o meu futuro.” (NOZOLINO, Expresso, 1985, p.44)

Para Nozolino fotografar é um acto íntimo e muitas das suas imagens revelam precisamente essa intimidade. Torna-se por isso inútil tentar participar do núcleo de emoções ou intenções geradas por cada imagem. A intimidade de que as fotografias de

Nozolino falar é aquilo que é no sentido mais absoluto e irrevogável e que só ao autor pertence o código de gestação se é que ele alguma vez o procurou. Sobre a sua obra comenta João Lopes: “Há uma suspensão trágica, ou melhor, da tragédia, no mundo fotográfico de Nozolino. As suas imagens falam antes, antes de mais, do cansaço imenso de todas as formas sensacionalistas de «fotójornalismo» que quotidianamente nos bombardeiam. (...)”

As fotografias de Nozolino não são exactamente «bonitas», no sentido em que nos satisfazem com a possibilidade de participar num código de exaltação estética. (...) Mas há nelas uma demência que tem tanto de brutal como de contido e que se exprime de forma mais premente quando a nudez dos corpos se revela. A fotografia **mata**: mata o real e as suas matérias, ameaça com a exposição da sua carne e das suas rugas e, nessa medida, vive da miragem (e o que é uma miragem senão uma imagem impossível de fixar?) de uma Beleza que redimiria tudo e todos, incluindo o modelo submisso e amado.” (LOPES, Expresso, 1985, p.44).

Essa tragédia a que João Lopes se refere torna-se transitória e é guardada na memória do fotógrafo para mais tarde voltar a revelá-la através de uma intensidade dramática no uso sistemático de uma explosão do grão fotográfico.

Regressando à entrevista de Alexandre Pomar, a propósito de “Limbo”, Nozolino diz que: “A única coisa que eu posso fotografar é a minha vida e esse é o meu ponto de partida, a minha realidade. Agora, digamos que houve um voltar a casa. Acho aliás que há, de certo modo, um retorno ao meu primeiro livro, o Para Sempre (“Para Sempre – Ovar, 1976” com poemas de Giuseppe Gioachino Belli, 1791/1864, traduzido por Alexandre O’Neil, edição do autor, Lisboa, 1982), que é no fundo o desvendar de onde eu venho, daquilo que me rodeia. Depois houve um período de viagem, no sentido de deambulação, de circular sem outros objectivos do que seguir uma direcção no mapa. (...)”

Se tivesse um processo de trabalho previamente concebido, todo um conceito a delimitar-me, produziria certamente muito mais, mas não haveria o sentido da descoberta, nem o sentido do mistério das coisas.” (NOZOLINO, Expresso, 1985, p.45).

Nozolino é uma espécie de nómada urbano em constante inquietude com o mundo que o rodeia, recorrendo à fotografia numa espécie de “escrita de diário” que lhe preserva a memória de acontecimentos experimentados. Geralmente as imagens são reveladas e

positivadas passado algum tempo do seu registo. Mantém-se assim um tempo/espaço de latência em que, vividas as emoções do momento, o autor revela ao mundo uma experiência filtrada e já distante do quadro emocional em que ocorreu. Nozolino confessa em entrevista a Tereza Coelho: “... uso o preto e branco porque a cor não pode ser manipulada. A cor é a do negativo, com uma margem de manipulação mínima. O preto e branco permite decidir aquilo que fica e aquilo que se elimina, e, por outro lado permite que passe tempo entre o momento em que as fotografias são feitas, as provas de contacto e a tiragem final. Durante esse tempo eu esqueço-me daquilo que fotografei.” (NOZOLINO, Expresso, 1989, p.63)

Sobre a prática fotográfica de Nozolino, escreve Jorge Pires: “É natural que Paulo Nozolino encare a sua obra de um ponto de vista autobiográfico. Trata-se aqui da preservação do instante. Mas neste sentido, fomentador de generalizações, qualquer obra pode ser sempre desdobrada numa recolha de traços biográficos do seu autor (ele estava ali), presididos ou não por uma intencionalidade específica. (...) A fotografia é sempre uma recordação que se conserva e repetidamente se observa com a certeza do factual, de aquilo que ali está, à nossa frente, existiu algum dia no modo como foi fixado para sempre.” (PIRES, JL n.º173, 1985, p.31)

Quanto a nós, consideramos que o carácter autobiográfico da sua obra atinge o seu auge com a série “Kuan” na qual ao longo de quatro anos (1985-1989) o autor regista momentos de profunda intimidade, desde a gestação do seu filho Miguel, ao seu nascimento e momentos de partilha com os pais. A propósito desta série, comenta João Pinharanda: “Ao trabalhar sobre o registo do próprio percurso familiar – e ao centrá-lo na evolução do seu filho, PN alarga a dimensão do conceito de biografia, expande a sua presença, desdobra-a, tira do seu próprio corpo (do corpo do seu trabalho) alguma coisa que transformará em individualidade – do mesmo modo que (um)a mãe de si própria um novo ser.” (PINHARANDA, JL n.º 346, 1989, p. 27).

Estamos, enfim, face a um autor em que a viagem, a autobiografia, a intensidade psicológica povoam a sua obra, onde os jogos de luz/sombra (chiaro/scuro) provocam tensão, onde não sabemos se a luz inunda a sombra ou se é o contrário.

Passando a outro autor, Mário Cabrita Gil, presenteia-nos com um impressionante inventário de retratos. O retrato constitui uma das primeiras obsessões da fotografia. O seu

mundo vasto e de variados interesses. Narcísico e destinado a eternizar o fotografado, conheceu múltiplas facetas. Do retrato comercial, corporizado nas “*carte de visite*” criadas por Disderi, ao retrato psicológico de Nadar, no século XIX, ao inventário de Avedon “In West América” às representações de Penn e Maplethorpe no século XX. Porém, em Portugal, com excepção do estúdio comercial, o retrato nunca encontrou uma vertente autoral. Excepção feita à obra de Mário Cabrita Gil que realiza entre 1984 e 1986 um projecto que culminará com uma exposição na Cómicos e com publicação do livro *Idade da Prata*. Sobre esta obra,

escreveu Eduardo Prado Coelho: “... mas nada se compara à relação única que podemos ter quando o objecto é precisamente o que existe de inobjectivável num rosto. Aí sentimos a proximidade de um corte, um rasgão, uma fenda na superfície do mundo, algo que nos desequilibra numa infindável derrapagem, numa assimetria sem tréguas.

(...) fotografias que são em primeiro lugar *apenas fotografias*, e depois, por acaso, mas um acaso feito da mais inexorável necessidade, são fotografias *de pessoas*, e de pessoas que têm face, atitudes, gestos, e que nos olham frontalmente. Mas na medida exacta em que são fotografias, estas fotografias não são documentos, mas monumentos, *não são documentos, mas momentos*. E dum momento não há retrato possível. Apenas esta impossibilidade se deixa fotografar.

(...) Julgo que Mário Cabrita Gil partiu do que lhe estava mais perto: o sentimento da amizade. (...) Pouco a pouco foi descobrindo que a mão firme das afeições era um pouco mais do que isso: representava uma postura perante a modernidade, as vanguardas, a cultura dos nossos dias.” (COELHO, 1986, p. 9-10).

Este projecto de Cabrita Gil representa uma novidade no campo fotográfico português, não apenas na tipologia do retrato, mas também como inventário da vaga dos protagonistas da pós-modernidade lisboeta. Dos cinquenta e um retratos que compõem a obra encontramos artistas, intelectuais, designers de moda e outros cuja acção foi marcante

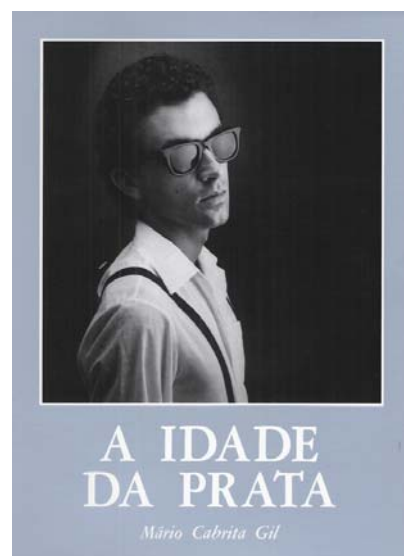


Fig. 12 – Jcapa do catálogo *Idade da Prata* de Mário Cabrita Gil, 1986

para o desenrolar da cultura portuguesa da época. De Cabrita Reis a Julião Sarmento, de Ana Sousa a Ana Salazar, Jorge Molder, Rui Reininho e outros.

Com um fundo neutro, cada “actor” foi desfilando frente ao fotógrafo, interpretando a pose que julga sua, deixando *ad perpetum* a sua inscrição nos saís de prata.

Numa prática mais experimental do suporte fotográfico, encontramos um grupo de autores que, de alguma maneira, procuraram remar contra alguns preconceitos fotográficos da época. Falamos por exemplo de André Gomes, Cristovam Dias, Manuel Magalhães e Alexandre Júlio de Matos.

André Gomes, também tratado na obra de Cabrita Gil, é um artista polivalente que distribui a sua acção pelo cinema, teatro, ópera e fotografia. A presença pública dos seus trabalhos ocorre pela primeira vez em 1977 aquando da exposição Alternativa Zero. Tem a sua primeira individual na Galeria Diferença em 1982 com a série *Nocturna Navigatio – Solaris Aedificatio*.

André Gomes é um dos primeiros fotógrafos portugueses a recorrer ao uso da cor e a novos suportes como o uso do *polaroid*. Porém não colhe a melhor

aceitação por parte dos críticos tradicionais da

fotografia. António Sena comenta: “André Gomes

propõe-nos agora a continuidade do seu cabotinismo, só que os limites do ridículo foram finalmente alcançados: planos inócuos, montagem descuidada, momentos que se pretendem instantâneos e são *voyeurismos* ordinários sem sequer despertar a mínima importância intelectual, plástica ou icónica.” (SENA, Expresso, 1987, p.22). Já opinião diferente exprime Alexandre Melo: “Uma exposição de fotografias de André Gomes não se coaduna com a atitude habitual de quem costuma vê-las.

Não vale por enquadramentos rebuscados ou sofisticados pormenores de execução técnica. Aqui, cada fotografia, antes de reclamar para si uma atenção específica, surge integrada num conjunto organizado segundo normas rítmicas de alternância, simetria e encadeamento, compondo um painel ou um conjunto de painéis com uma leitura e um

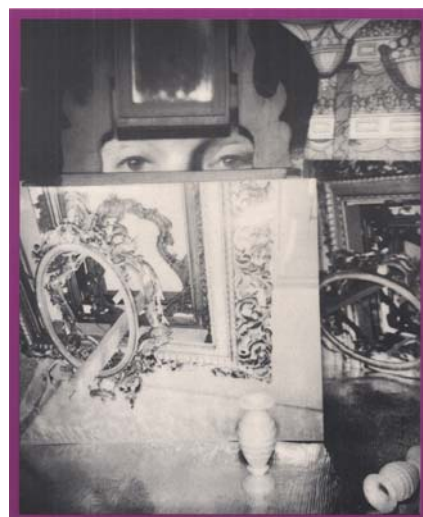


Fig. 13 – André Gomes, 1982

valor expressivo próprios.” (MELO, JL n.º81, 1984, p. 28). Da mesma forma positiva se referem à obra os críticos Isabel Carlos e João Pinharanda.

E a título de síntese de um autor efectivamente inovador no quadro da criação fotográfica nacional citamos Ana Ruivo que escreve: “André Gomes tem, de forma sistemática e continuada, utilizado a fotografia como um território privilegiado de questionamento sobre o sujeito, a construção da sua identidade e o seu posicionamento no mundo, numa abordagem de carácter ontológico que se alicerça tanto na exploração de um universo privado e auto-referencial, como numa vasta teia de encontros a ele exteriores.

Distanciado da utilização da fotografia como um mecanismo imobilizador do instante, da imagem como momento único retirado do real, André Gomes adopta como método de trabalho a colecção e o agenciamento de objectos de uso comum, a justaposição, o recorte e a colagem de imagens pré-existentes, e dá corpo a uma narrativa fragmentária, ficcional e intencionalmente deixada em aberto, na qual o próprio artista se faz, muitas vezes, representar.” (Ana Ruivo, 2005)

Ainda no recente uso da cor e na captação de novos olhares é de referir o trabalho de José Cristovam Dias, a quem Germano Silva se refere: “Um momento de grande prestígio para a fotografia portuguesa é, no mínimo o que se pode dizer da exposição

intitulada «Fotografias – anos 60/anos 80» que o fotógrafo Cristovam Dias tem presente no Museu da Casa Nogueira da Silva, em Braga, e através da qual nos dá a conhecer as novas correntes da fotografia. (...) juntaram-se novas tendências, e o desejo do artista no aprofundamento do seu cunho estético, o que haveria de levá-lo a trocar definitivamente o preto e branco pela «color vision», e é então que na opinião do crítico Silvestre Pestana, o artista que é Cristovam Dias «desvenda as intimidades» das superfícies, reencontrando uma cultura sintética, elementar, que nos reporta à Minimal Art, ao Hiper-realismo ou ao sempre continuado prazer do Ver” (SILVA, JL nº 120, 1984, p. 27).

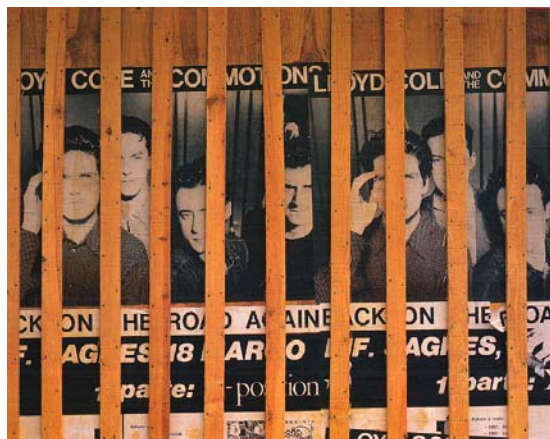


Fig. 14 – Cristóvam Dias, 1987

Realmente a obra de Cristovam Dias distancia-se claramente da prática corrente, não só pelo uso da cor, como também pela busca formal das composições. Não existe aqui a procura de um momento decisivo, mas antes a procura de um fragmento da realidade, cuja forma é captada pelo enquadramento do autor, e que, num novo contexto, remete para um campo mais pictural.

Bernardo Pinto de Almeida confirma a particularidade da obra de C. Dias quando afirma: “(...) o trabalho fotográfico de Cristovam Dias, de certo modo esconjurando a tentação da técnica em favor da tentação da imagem: as suas obedecem a um evidente sentido da composição que tem na pintura o seu referente mais evidente.

Relações de contraste entre materiais de diversa textura, decisiva atenção aos aspectos mais elementares e aos detalhes, progressivo entendimento da imagem como lugar de projecção de sinais quase abstractos.” (ALMEIDA, JL n.º 225, 1986, p. 8).

No que respeita à total ausência da presença humana, Cristovam Dias explica: “Essa presença iria alterar o despojamento da imagem. Quanto a mim esse tipo de fotografia terá atingido o limite, está demasiado vulgarizado, para além de haver quem a trabalhe, em Portugal, e muito bem.” (CABRAL, JL n.º193, 1986, p. 8-9).

Reiterando este novo fazer fotográfico de C. Dias e a contaminação da sua obra pela pintura, concluímos com uma nota de Maria João Fernandes a propósito da sua exposição na Cooperativa Árvore (Porto, Abr. 1989): “O que a fotografia de Cristovam Dias hoje nos propõe é um novo olhar sobre o mundo, um novo entretecer de nexos secretos. O mundo da sua fotografia não se limita a ser visto, deixa-se ver, revela-se no prazer e no encantamento da imaginação de uma matéria animada e sensível.

(...) A originalidade da fotografia de Cristovam Dias é que ela está «contaminada» pela abordagem da pintura e muito frequentemente da pintura abstracta, sensível a todos os problemas formais e de sensibilidade, que ela levanta.” (FERNANDES, JL n.º354, 1989, p. 28)

Manuel Magalhães constitui outro desvio à norma. Começa a expor em 1971 (“L’Object”, Musée Calvet, Avignon, França) cuja representação de uma fotografia de carácter documental vai paulatinamente evoluindo para novas pesquisas formais que culminam com a representação do corpo feminino e formas arquitectónicas fragmentadas. Este autor, que integrou o Grupo IF, opta por um corpo de trabalho pouco experimentado na fotografia portuguesa. Naturalmente que muitos fotógrafos portugueses realizaram nus

de corpos femininos, mas nenhum de forma sistematizada como a praticou M. Magalhães. A propósito da sua obra, escreveu Giuliana Scime no catálogo da exposição que teve lugar na F. C. Gulbenkian (1987): “Existe contudo alguém, algum raro fotógrafo de sensibilidade e inteligência próprias que na nossa época se destaca numa recusa clara dos estereótipos.

Um deles é Manuel Magalhães que recupera no seu trabalho um classicismo límpido da clara marca europeia e uma habilidade manual da mais rica tradição artesanal. (...) Magalhães regressa e renova no plano técnico o significado de fazer fotografia, intervindo na impressão directamente com emulsões e pincéis para obter a preciosidade de uma obra de arte única e irrepetível.”(SCIME, 1987, p.8). A intencionalidade técnica a que recorre o autor nesta série contraria também o carácter de múltiplo fotográfico, já que o processo utilizado dá lugar à unicidade da prova.

Ainda a propósito desta série, que se expôs em Paris, refere Bernardo Pinto de Almeida: “Centrada no corpo feminino, no nu, a fotografia de Magalhães afasta-se de códigos de imediata legibilidade, favorecendo a deriva para o informal e para a dissolução das formas em situações ambientes conotáveis com uma certa linguagem pictural.

(...) Nesta fotografia convoca-se ainda um subtil registo erótico que se entenderá na valorização ou, melhor, na eleição de fragmentos dos corpos, como que numa aproximação ao corpo que, à imagem que acontece no amor físico, se vê naturalmente constrangido à punição parcelar, face à impossibilidade de uma totalização do encontro.” (ALMEIDA, JL n.º 264, 1987, p.29).



Fig. 15 – Manuel Magalhães, 1986

Estes três autores são aqueles que no nosso entender, mantendo premissas totalmente ancoradas no fazer fotográfico, ensaiam novas formas de exploração de maneira consistente e consequente.

Num quadro de fotografia directa encontramos diversos autores que indicam um novo corpo fotográfico. Nalgumas situações deparamos com uma linguagem intimista com

forte pendor lumínico e ambientes de intimidade, que poderíamos remeter o universo das primeiras séries de Jorge Molder. É caso de Carlos Coutinho e de José Afonso Furtado.

Carlos Coutinho frequentou o curso de fotografia na Academia de Belas Artes de Liège, na Bélgica. A sua aparição pública tem lugar na Galeria Módulo e inscrevem-se numa busca da volumetria dos objectos contornados pela luz. A propósito desta apresentação comentou João Pinharanda: “ Os seus trabalhos, embora só recentemente divulgados, revelam já uma certa maturidade dentro da corrente da fotografia subjectiva. Assim, este fotógrafo através dos registos fragmentados de uma realidade banal exterior desafia: «A imaginação, com toda a sua frescura e actividade independente, pode transformar o banal em qualquer coisa estranha. Com um só pormenor poético, a imaginação confronta-nos com um mundo novo.» (Bachlard).” (PINHARANDA, JL n.º49, 1983, p. 21).

José Afonso Furtado realizou formação fotográfica no Instituto Português de Fotografia, onde posteriormente leccionou o curso de História da Fotografia. A sua primeira exposição individual intitulou-se “ Hospital” (1985) e teve por enfoque o hospital termal das Caldas da Rainha. As suas imagens são despojadas da presença humana, que habita os espaços de maneira subjectiva. São imagens de baixo contraste que remetem para um sentido poético, que atenua a dor provocada pela ideia de hospital. “ Em termos de composição e tonalidades funcionam menos por contraste que por contaminação. Fazer raccords entre rectas e curvas, estuque e pano, em solução de continuidade. Também no sentido aquoso da palavra solução. Dobrar as esquinas através de uma apropriada ponderação das rugosidades, dos ácidos, das drogas, dos sentimentos.” (MELO, JL n.º 182, 1986, p. 23).

Aida a propósito desta série, comenta João Pinharanda: “Nesta primeira individual o fotógrafo José Afonso Furtado, exerce a dissecação pela luz, do corpo arquitectónico e humano de um edifício hospitalar. Não é um trabalho de explicação, de neutra de desocultação – é quando a atenção descritiva de um olhar exterior serve para construir uma rede de crueldades ou remorsos sobre a realidade: cada mancha e cada sombra se tornam em imensos pedaços sujos dentro de nós; cada forma isolada e de absurda beleza, cada móvel, adquirem o valor de corpos frágeis e simultaneamente indesejados.” (PINHARANDA, JL n.º 179, 1985 p.41)

Estas fotografias de Afonso Furtado contêm, para o espectador, uma duplicidade de atracção/repulsa por aquilo que são de poesia, materializada nos jogos de luz e sombra, repudiando-se o que têm de objectivo – a doença.

O número de criadores e projectos nacionais vai-se ampliando ao longo da década, com uma crescente visibilidade de autores cujas obras se vão consolidando. José Reis, organizador da exposição “Fotografia Portuguesa – 1970/1980” apresenta uma série intitulada “Gente dos Têxteis” onde se revelam preocupações de ordem sociológica no âmbito das relações trabalho/desemprego. Esta exposição que se inaugurou na Covilhã, palco dos acontecimentos documentados, itinerou por várias cidades do país.

Em 1981 apresentou-se no Museu de Évora a primeira individual de José Manuel Rodrigues, fotógrafo emigrado na Holanda (1968-1993) e que desde logo revelou desenhar um percurso pessoal, de forte sabor poético. Confessa-se influenciado pelas obras de Minor White, Diane Arbus e da fotografia subjectiva alemã. “As minhas fotografias não têm uma mensagem particular, são momentos da nossa vida quotidiana. Não quero prender-me a estilos ou direcções. Fotografo uma pedra com o mesmo prazer com que faço um retrato”(José Rodrigues). As suas fotografias revelam uma busca tranquila e embrenhada nos jogos de emoções.

Domingos Caldeira e Alberto Picco, do chamado grupo dos “Eléctricos” dão continuidade aos seus projectos individuais, donde sobressai uma procura de imagens citadinas onde os transeuntes animam o espaço urbano.

Também no Porto se vão afirmando alguns nomes, para além do já mencionado Manuel Magalhães. Na opinião de Bernardo Pinto de Almeida: “António Drumond é um contemplativo, e as suas imagens isso mesmo testemunham. Não um contemplativo qualquer, impedido da acção, mas antes alguém que, por opção, escolheu a via da sagueza que passa pelo ameno contemplar das coisas.”(ALMEIDA, 2006, p.9). A. Drumond integrou o Grupo IF e se nos anos 70 as suas fotografias, no colectivo do grupo, referenciam um gosto pela tradição humanista, paulatinamente vão-se deslocando para um sentir mais poético e intimista que acaba por se dirigir para uma atmosfera mais onírica, próxima do surrealismo.

Alberto Jorge é outro autor que nos apresenta um olhar distinto. Elegendo o espaço urbano como tema da sua pesquisa, dá-nos a ver interessantes jogos de luz/sombra

provocados pela geometria dos edifícios. Arquitecto de formação teve a sua primeira exposição individual na Cooperativa Árvore, onde no mesmo ano começou, igualmente a leccionar fotografia. Da sua obra comenta Manuel Magalhães: “Alberto Jorge, mostra-nos uma cidade em mutação propondo-nos uma visão diferente do espaço que quotidianamente usufruímos. Imagens que constituem uma abordagem crítica da cidade do Porto, mas cuja linguagem relega para segundo plano os limites geográficos da própria cidade, assumindo-se como valores de um tempo e características de uma época”. (MAGALHÃES – Alberto Jorge –



Fig. 16 – Alberto Jorge, 1985

Paisagem Urbana, Porto, 1986). Ainda sobre a sua obra escreveu Maria do Carmo Serén: “As imagens de Alberto Jorge dizem da vida e da morte, onde o objecto se torna sujeito a partir dum fragmento degradado e as sombras falam da ausência do homem. (SERÉN, Junho, 1986).

As fotografias de Alberto Jorge esvaziadas da presença humana, acentuam os geometrismos das novas edificações, dialogando, por vezes, com outros elementos (o capot de um carro, um painel publicitário), ao mesmo tempo que imprimem grande dinamismo no olhar, pela obliquidade das linhas.

Ainda no Porto surge Luís Palma em 1988 com a exposição “Estados Unidos da Imagem” que ocorreu na galeria Roma e Pavia. Porém o autor já tinha marcado presença na III Exposição de Artes Plásticas da F.C.Gulbenkian, assim como integrou a selecção de António Sena em “Nível do Olho”, 1989. A propósito da exposição na Roma e Pavia escreveu João Pinharanda: “A fotografia como viagem; a viagem como percurso interior. Tomando como fundamental referência formal e poética nacional a fotografia de Nozolino, Luís Palma alcança um interessante registo de sinceridade e seriedade no seu trabalho de encenação alucinatória” (PINHARANDA, JL n.º 307, 1988, 21). De facto as suas imagens aproximam-se bastante do universo de Nozolino, não só naquilo que representa a transitoriedade da viagem, mas também pelos fortes contrastes e acentuação do grão. Mais tarde o autor transfere-se para os processos de cor na representação de registos topográficos.

Desta nova geração de autores que emerge nos finais da década torna-se justo referir nomes como José Pastor, Aníbal Lemos, Graça Sarsfield, Margarida Dias, José

Francisco Azevedo, entre outros, que gradualmente concorrem para um cada vez mais alargado campo da fotografia nacional.

Num quadro mais estritamente documental destacamos o trabalho de Luís Pavão “Tabernas de Lisboa” publicado pela Assírio & Alvim em 1982. Esta obra constitui o projecto de investigação visual mais consistente até à data, para além de constituir, hoje, um fantástico documento antropológico.

As imagens apresentam um acentuado vigor intimista onde se sente a presença bem integrada do autor nos ambientes documentados. Não estamos, pois, perante uma reportagem fugidia, mas sob uma aquiescência dos actores fotografados.

Na sequência desta obra, Luís Pavão dá continuidade ao seu processo investigativo sobre a vida nocturna da urbe Lisboaeta, com a publicação de “Fotografias de Lisboa à noite” (Assírio e Alvim, 1983). Sobre este trabalho escreveu Manuel Hermínio Monteiro: “Luís Pavão foi vasculhando o espaço nocturno Lisboaeta e a teia das suas paixões, festas e solidão, caminhando sob os seus candeeiros, atravessando penumbras de becos e Arcadas.

(...) É principalmente a parte antiga da cidade que mais seduz o fotógrafo e compõe o livro. (...) Cruza-se com os gatos e com as velhas senhoras que os alimentam. (...) Oniricamente mergulhamos no coração da noite, no Rei-Mar, enquanto as padeiras de Campo de Ourique preparam o pão para o dia e as gentes solitárias, prostitutas, gatos e marinheiros constelam a noite e em uma ou outra janela iluminada se adivinha o coração das casas.

(...) Na viagem feita por Luís Pavão pelas noites de Lisboa descobre-se uma pequena aldeia que apesar dos semáforos, *néons* e grandes edifícios persiste no relacionamento humano (MONTEIRO, Expresso, 1983, p. 36).

O conjunto de imagens revela uma continuidade da linguagem do projecto anterior, onde os jogos de luz com as silhuetas dialogam de forma dinâmica. Representam um

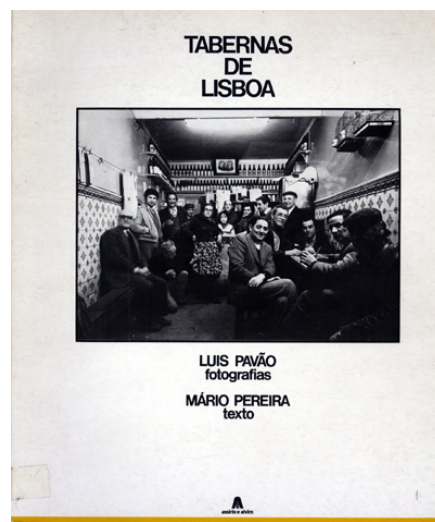


Fig. 17 – Capa do catálogo Tabernas de Lisboa de Luís Pavão, 1983

quadro dos intervenientes da noite: daqueles que a habitam por necessidade de trabalho, varredores, ardinhas e os que a habitam no seu vaguear e divertimento.

A terminar este capítulo referimos o regresso de Gérard Castello Lopes. Conhecido fotógrafo, bastante activo nas finais de 50 e na década de 60 retoma a sua visibilidade e acção após um período de hibernação pública.

O seu reaparecimento verifica-se em 1982 com uma exposição na galeria Ether, onde o autor recupera alguns trabalhos dos anos 60, numa espécie de confirmação de um olhar português, com trabalhos mais recentes onde se observa uma deslocação para enquadramentos mais fechados e acentuação das formas.

No ano de 1984 Castello Lopes publica “Perto da Vista” em que confessa: “... é uma fotografia mais conceptual. Quero dizer que estou muito mais interessado neste instante em encontrar, em poder transmitir através das minhas fotografias o que me parece a **charada do real**. Queria que as minhas fotografias fossem identificadas e ao mesmo tempo que não significassem nada; que elas transmitissem só uma alegria, um prazer, uma euforia, ou o que eu sinto quando vejo uma grande fotografia, uma espécie de maravilhamento.”(CASTELLO-LOPES, Expresso, 1984, p.39).

Desviando-se de uma linguagem mais ou menos bressoniana constata-se um período mais formalista com influências das virtudes próximas de uma composição clássica. São imagens que no meio do caos, procuram encontrar o nexos. Observa-se igualmente algum desvio na angulação onde o olhar picado nos surge com alguma regularidade.

Em 1987 tem lugar na Gulbenkian uma exposição de Castello Lopes em que o autor faz uma releitura sobre a sua própria obra, apresentando grandes formatos. Sobre esta mostra escreveu Alexandre Pomar: “ Do olhar documental se passa a fotografias que não “significam” ou que fixam o real como enigma, como resistência à imposição de qualquer sentido, proporcionando embora, ou por isso mesmo, infindáveis exercícios de leitura, como faz Fernando Gil num notável prefácio do catálogo. Trata-se já não de informar mas de celebrar. E por isso, agora, as personagens, quando existem disseminadas na paisagem ou vistas de costas, participam num mesmo mistério de cada imagem, ocupado por vezes lugares decisivos para a composição, mas preservando uma opacidade radical que partilham animais, construções ou a própria paisagem. A esse mistério transita de um

modo sempre instável entre o fragmento de real visto e a decisão de o fixar que motiva o acto fotográfico. (POMAR, Expresso, 1987 p. 32).

Esta exposição marca, por assim dizer, uma mudança no percurso do autor, quer pela recuperação de algumas imagens da década de 60, agora bastante mais ampliadas, onde privilegiou as formas e os geometrismos, oferecendo uma nova visão, pela alteração de escala; quer pela linguagem dos trabalhos mais recentes, onde a aproximação ao ser humano, já não procura o momento decisivo, mas integra, conjuntamente com outros elementos a dinâmica compositiva numa situação não privilegiada.

Como podemos concluir a década de 80 marca inequivocamente uma viragem na fotografia nacional. E se os nomes mais divulgados para essa alteração (Molder e Nozolino) são marcantes na mudança, muitos outros existem que experimentam e apostam nos seus percursos individuais, contribuindo dessa forma para a construção e renovação do fazer fotográfico nacional.

2.2.5 O uso do suporte fotográfico no cruzamento com outras disciplinas

O uso da fotografia por parte de artistas de outras áreas disciplinares começou a verificar-se com regularidade a partir de finais dos anos 60. Naturalmente que já outros o haviam feito, como Duchamp. Mas será com a pós-modernidade que o uso do suporte fotográfico passa a ter uma maior aplicação afecta ao campo das artes. Registo de performances, de land e body art são expressões que encontram na fotografia, o artifício de as perpetuar. São inúmeros os artistas que igualmente recorrem no médium para questionar o real. Desde Andy Warhol, a Beuys, Bruce Nauman, Giovanni Anselmo, Dan Graham e tantos outros.

Em Portugal, tal fenómeno também se verifica em casos como os de Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, Julião Sarmento, Fernando Calhau. Mas, conforme já exprimimos na introdução, trata-se de experiências ocasionais e que não constituem a prática regular daqueles autores e, como tal, não constitui objecto da nossa abordagem.

A nossa pretensão incide sobre autores que, oriundos de outras práticas artísticas, elegem o suporte fotográfico com elemento de mediação do seu trabalho artístico. Para o efeito nomeamos Eduardo Nery, Helena Almeida, Júlia Ventura e Valente Alves.

Eduardo Nery apresenta na opinião de José Luís Porfírio “um percurso voluntariamente contraditório em que os momentos de redução alternam com momentos de crítica, da desconfiança, do repensar /negar o seu próprio trabalho de pintor ou a actividade da pintura em geral. “ (PORFÍRIO, Expresso, 1980, p.3).

Já antes de ser pintor e desde bastante jovem Nery era fotógrafo, embora a sua primeira exposição fotográfica apenas tenha ocorrido em 1979 (Galeria Quadrum).

A maior parte das fotografias apresentam-se em pequenos grupos de três ou quatro e representavam a confirmação de um olhar pictural através da câmara, um olhar, à época, interessado sobretudo em contrapontos de forma e textura.

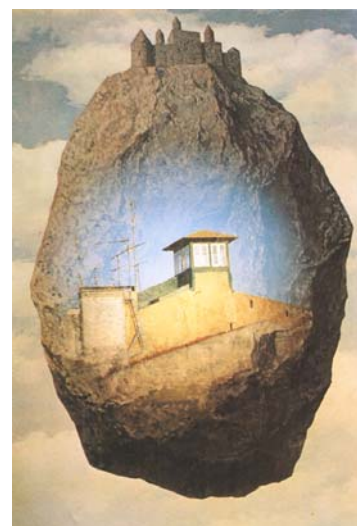


Fig. 18 – Eduardo Nery, s/d

Volta a expor em 1981, desta vez na F.C. Gulbenkian com o título “Espaço – Luz – Cor” um conjunto de 68 imagens que enunciam um estudo sobre as características contidas no próprio título.

A sua exposição em S. Diego, em 1983 merecem um texto de Fernando Pernes no catálogo onde de algum modo se evidencia a contaminação de diferentes disciplinas e se revela o centro surrealista da sua obra. “ (...) pela sucedaneidade de diferentes processos executivos, Nery mantém, permanentemente um sentido da criatividade como interrogação sobre os fundamentos da função artística. Silentes e irónicas, as presentes imagens ecoam a mesma inquietação. E dizem-nos, tão só, de uma condição do artista que encontra o mecânico dos nossos dias no mágico ancestral. É que, sempre e sempre, o olhar poético do mundo tem sido o da aparição do sonho e da angústia sobre o fugidio das aparências tranquilizantes”. As composições oníricas de Nery, sublinhadas no texto anterior, deslocam o seu trabalho para além da fotografia, conferindo-lhe uma aparência de imagem da imagem, se nos é permitida a redundância.

Valente Alves constitui outro caso cujo universo territorial ultrapassa a fotografia, sendo, no entanto este o seu médium preferencial da representação das suas reflexões e preocupações. “Manuel Valente Alves (...) desenvolveu desde o início uma matriz que imediatamente o singularizou e que poderíamos sintetizar como vectorizada por uma constante e sistemática problematização da imagem e do seu estatuto” (ALMEIDA, 1998, p.12).

Através da sua obra Valente Alves procura reflectir e questionar a mudança de paradigma das artes visuais baseado no diálogo e no estreitamento relacional entre a arte e a vida. Ainda sobre a sua obra B. Pinto de Almeida refere que “o trabalho de V.A. não cessa de se interrogar sobre os mecanismos das imagens, fazendo-se sempre acompanhar de meditações que, à maneira de comentários quer visuais quer gráficos, transcendem o mero domínio da imagem para se projectarem no campo mais vasto da produção simbólica”, (ALMEIDA, 1998, p.15).

A obra de Valente Alves recorre frequentemente à acção combinatória de fotografia, texto literário e significações icónicas remetendo-a para um campo expandido da fotografia conferindo-lhe uma roupagem reflectiva em torno da comunicação visual.

O percurso artístico de Júlia Ventura divide-se entre Lisboa e Amesterdão. Desde o início dos anos 80 que passou a integrar o meio artístico holandês, onde decorrem a maioria das exposições que têm lugar nessa década. Embora apresentando-se na 1ª Bienal de Cerveira, na Módulo e na S.N.B.A. a consistência da sua obra e percurso são mal conhecidas do público português, até que em 2004 tem lugar uma retrospectiva da sua obra no Museu Serralves.



Fig. 19 – Exposição de Júlia Ventura, Amsterdão, 1982

Na introdução do catálogo da referida exposição refere-se: “No início dos anos 80, Júlia

Ventura começou a produzir séries de fotografias a preto e branco onde a artista aparecia em poses e gestos carregados de emoção mas que nunca nos deixam perder de vista o facto de todas essas emoções serem cuidadosamente encenadas para a fotografia. Elas jogam por um lado, com a exigência de autenticidade por parte do espectador e, por por outro, com a natureza do próprio médium fotográfico como um Ersatz do real.

(...) concebe as suas imagens como instrumentos para uma crítica da construção fotográfica do Eu, sem no entanto renunciar por completo a uma certa ambiguidade: o próprio uso de fotografias como um meio para subverter o poder da representação é enformado pelo desejo de atingir uma imagem verdadeira (FERNANDES e LOOCK, 2004 p.5).

O universo do auto-retrato e da auto - representação é recorrentemente utilizado pelo género feminino, enquanto corpo de trabalho. De Cindy Sherman a Ainno Kanisto o universo é imenso. Porém, consideramos que a feminilidade na obra de Júlia Ventura é acentuada pela presença dos elementos florais e pela expressividade do rosto que remete para um quadro emotivo acentuado pela luz na expressividade do rosto.

“Diante das obras de Júlia ventura, o observador fica à mercê de um dispositivo artificioso de cenarização e de abismamento (*mise en abîme*) das formas e das significações da auto – representação do artista como simulação icónica ou como marca gestual. (...) Vimo-la posar em busto em todo o espectro das poses feministas da sedução, do êxtase, da expectativa ou da vaga promessa”, escreve Christian Bernard no referido catálogo. (BERNARD, 2004, p.11).

Para final deixamos um dos casos, quanto a nós, mais exemplificativos do *medium* fotográfico nas práticas artísticas: Helena Almeida. A sua obra fotográfica está contaminada pelo, desenho, pintura e performance e, embora o resultado final seja uma fotografia, a sua representação ultrapassa as questões do suporte. Embora bidimensionais, muitas das suas imagens criam um efeito ilusório tridimensional. Existe uma espécie de dentro e fora que provoca um *trompe l'œil*.

Helena Almeida expõe desde 1961, quando participa na II Exposição de Artes Plásticas da Gulbenkian. Em 1982 está presente na Bienal de Veneza, mas de permeio foi galardoada em várias bienais em França e no Japão e teve a apresentação da sua obra em várias galerias estrangeiras, nomeadamente em França (galeria Bama, onde havia exposto J. Beuys), Bélgica e Suíça. No entanto, como refere Nelson Di Maggio, “... aqui em Portugal ignora-se grande parte da sua obra e a artista não tem o reconhecimento que merece.

(...) No seio de uma sociedade e de uma cultura onde pesa um passado ancilosado, a obra de Helena Almeida é uma abertura à contemporaneidade (...) ela enveredaria nos últimos cinco anos por novos meios de expressão que não têm, em Portugal e no estrangeiro, equivalentes possíveis.

(...) Desde que começou a utilizar a fotografia como meio, a partir de 1976, num **Estudo para um enriquecimento interior**, continuada por **Tela habitada** (1976), **Pintura habitada** (1977), **Desenhos habitados** (1978) e **Ouve-me** (1979), Helena Almeida tem percorrido uma investigação plástica tão rigorosa quanto original, multiplicando, em cada uma das suas abordagens visuais, a capacidade perceptual do homem numa dimensão nada frequente” (DI MAGGIO, JL nº 5, 1981, p. 27). Na mesma crónica Di Maggio diz “ Encontramos uma afirmação da própria autora que nos ajuda a compreender as suas inquietações: «Tentar abrir um espaço, sair custe o que custar, é um sentimento muito forte nos meus trabalhos. Passou a ser uma questão de condenação e



Fig. 20 – Capa do Catálogo de Helena Almeida, Porto, 1998

sobrevivência. Sinto-me quase sempre no limiar onde esses dois espaços se encontram, esperam, hesitam e vibram. É uma tentação ficar aí e assistir ao meu próprio processo, vivendo um sonho com duas direcções»” (DI MAGGIO, JL nº 5, 1981, p. 27).

O trabalho de Helena Almeida incita a uma certa tensão com o espectador que sente, por vezes, a autora presa a algo de que se quer libertar e ao mesmo tempo algo que lhe tolhe a liberdade. É esse lugar de fronteira, entre o cá e lá que provoca a intensidade da sua obra. Existe um espécie de grito que, no nosso entender é evidenciado na obra **Ouve-me** e que representa uma espécie de libertação por contraponto aos trabalhos anteriores, que têm por denominador comum a titulação “habitar”. A propósito da série **Ouve-me** escreveu José Luís Porfírio: “Numa foto só, Helena com a boca vendada e no preto da venda, a branco, essa inscrição. Numa série de fotografias com um vídeo paralelo, Helena, do outro lado da tela (écran? espelho?) quer sugá-la na sua boca, até que vai lentamente inscrevendo, para que possamos entender o que não ouvimos: “OUVE-ME” (...) Comunicar, não comunicar, daí voltar para dentro, voltar-se, regressar, mergulhar ...” (PORFÍRIO, Expresso, 1985, p. 39).

A autora confirma que a sua obra não é de auto-retratos e no nosso entender, as suas imagens representam uma multiplicidade de teatralidades psicológicas que inquietam a artista. “Não são auto-retratos pois não encontro neles a minha «subjectividade» mas sim o meu «plural» que faço comparecer numa espécie de cena” (ALMEIDA, 1996, p. 82).

E para concluir de uma visão abrangente da obra da autora elegemos o excerto de um texto de Isabel Carlos onde se diz: “O corpo da artista elege-se a si mesmo como suporte da intervenção plástica. O meio utilizado é a fotografia, mas a fotografia retalhada, ou seja, intervencionada pela artista. Se Helena Almeida se representa a si própria em quase todas as obras, não é menos verdade que é através dela, do seu corpo representado, que as outras disciplinas artísticas se enunciam no momento mesmo da sua revelação e questionamento. (...) Helena Almeida responde com a integração e um diálogo circular entre todos (cruzamento de disciplinas – desenho, pintura e fotografia) refazendo-os de caminho. O seu corpo, torna-se, assim, num instrumento de medição e comunicação, de criação de espaço, de espaço pictural e plástico, num sentido fenomenológico.” (CARLOS, 1998, s/p.)

2.2.6 Olhares inquietos no final da década.

Com o final da década constata-se o eclodir de uma nova geração de autores, resultando de um variado conjunto de factores que concomitantemente concorreu para esse desfecho: qualidade do ensino, festivais, exposições, portfólios na imprensa etc.

Destes novos autores são de referir, João Tabarra, Inês Gonçalves, António Júlio Duarte, Daniel Blanfuks e Álvaro Rosendo.

João Tabarra publica o seu primeiro portfólio no semanário Independente a 25 de Agosto de 1989. Desde logo evidencia uma pesquisa pelos jogos de luz, quiçá, influenciado por projectos de outros autores. As suas fotografias resultam de uma viagem ao mundo dos transportes da noite (comboios eléctricos) com um acentuado jogo geométrico e onde a pouca luminosidade obriga a baixas obturações, donde resulta um enfatizar do movimento dos poucos transeuntes que neles habitam.

Inês Gonçalves inicia aos 21 anos uma carreira profissional ligada ao mundo da moda. Confessa-se profundamente influenciada pela obra de Nozolino e isso é bem visível nos seus trabalhos, onde abundam as fortes contrastes. As suas fotografias de moda distinguem-se de tudo o que até aí existia, focando o seu olhar em detalhes desenhados pela luz e que acentuam a volumetria das formas. O seu trabalho pessoal incide numa certa solidão em que optou por viver e transmitir uma paz interior pela simplicidade dos objectos representados: uma haste de planta, o ondular de um cortinado. Enfim, fotografias simples, mas que conferem uma marca visivelmente poética à sua obra.

António Júlio Duarte, após estudos no ARCO realizou um ano de projecto no Royal College, Londres, 1990. Depois de ter participado na primeira Bienal de Vila Franca de Xira (1989) é premiado no ano seguinte no European Kodak Award, galardão já atribuído a Nozolino. A sua opção pelo formato quadrado (6X6 Cm) confere desde logo uma força geométrica ao seu trabalho. Também a sua atracção pelo oriente levam-no a realizar várias viagens à China e particularmente a Macau, para o que contou com apoio regular da Fundação Oriente.

No seu catálogo “Oriente - Ocidente” escreveu Jorge Calado. “Com 30 anos incompletos António Júlio Duarte é, na história da fotografia portuguesa, o fotógrafo que

mais insistentemente tem percorrido e fotografado o Oriente. O seu percurso ressalvadas as devidas proporções de escala e geração, faz lembrar o do australiano Max Pam.

(...) António Júlio Duarte que detesta a rotina e a regra no dia a dia, estrutura as suas fotografias segundo geometrias bem marcadas” (CALADO, 1995, p.10).

As suas fotografias revelam o deambular de um viajante tranquilo em busca das formas que povoam o seu aniversário imaginário, para posteriormente as partilhar com o espectador.

Desta mesma geração faz parte Daniel Blaufucks que, tal como Inês Gonçalves, deambulou pelo mundo da moda, tendo realizado uma apresentação individual nas “Manobras do Século” (1988) a propósito da qual se escreveu: “torna-se evidente o sugerir de um novo estilo fotográfico onde se observam contaminações diversas e que não só renovam os paradigmas da fotografia portuguesa como também o próprio registo de moda em Portugal..” (Independente, 1988 s/autor p.12).

A linha editorial do semanário Independente possibilitou-lhe uma ampla liberdade, donde resultou a publicação de diversos portfólios numa linha pessoal, marcados pelo intimismo dos ambientes.

Álvaro Rosendo representa, nesta fase, um dos intervenientes mais activos e com novas propostas. Em 1989 tem lugar na Galeria Monumental uma exposição sobre a qual João Pinharanda comentou: Algumas séries ligam-se à notação nocturna e boémia de um grupo de rock e evoluem até à notação solar e íntima da vida familiar; outra, é constituída pela série de fotografias tiradas no fundo de uma mina. Enquanto as primeiras se sustentam através de um discurso de continuidade, de uma montagem de fotogramas que se dá a entender como conjunto e que perdem alguma força quando consideradas individualmente; as segundas, adquirem uma densidade, um peso, que supera qualquer necessidade de discursividade narrativa.

(...) O modo como estas imagens fccionam a profundidade terrestre ou a verosimilmente oceânica em que estes “insectos” ou “feixes” luminosos se movem e confirmam, fccionam o sentido de perdição e isolamento das protagonistas e confirmam o percurso de A. Rosendo.” (PINHARANDA, JL nº 348,1989 p.32).

Esta exposição assenta num processo narrativo de histórias que evocam um universo de diferentes solicitadas ocasiões e que o autor convoca através de um processo de memória.

O corpo expositivo deste trabalho, merece uma ampla crónica de João Miguel Fernandes Jorge que comenta: “Por isso cada uma destas fotografias resulta como termo final num de paz ou de guerra, como uma fé em conseguir a realização de um desejo, como uma apreciação que marca o personagem (narrado) com a coisa que está para além dele e que é a fotografia”.

Através dos autores anteriormente mencionados desde o início da década de 1980 até estes olhares de final do decénio, configura-se um novo corpo da fotografia portuguesa, que revela uma multiplicidade de atitudes e formas de representação. Da continuidade no uso do preto e branco, onde se exploram ambiências fugazes e transitórias, habitadas pelo intimismo e pelo espaço não identificável do real, ao recurso da suavidade poética das imagens, encontramos novos olhares e experimentações que se expandem à teatralidade da imagem. Também a transferência para o uso da cor começa a encontrar o resultado de novas buscas. Destas novas atitudes e busca de novas linguagens se constrói a contemporaneidade da fotografia portuguesa.

Conclusão

Conforme repetidas vezes afirmámos, o universo fotográfico é extenso e dirigido a diferentes funcionalidades. Este trabalho procurou estabelecer premissas operativas de análise do *medium* fotográfico, e mapear o conjunto de autores que ao longo da década de 80 do século XX contribuíram de forma continuada para a edificação e inovação do *corpus* fotográfico. A investigação realizada permite-nos afirmar que, no período estudado, surge a contemporaneidade da fotografia portuguesa. Se nas décadas anteriores se encontram alguns projectos de desenvolvimento autoral (Vitor Palla e Costa Martins, Fernando Lemos, Gérard Castello-Lopes, Jorge Guerra e outros), os seus projectos, de reconhecido mérito, são na época mal difundidos e sem o devido impacto, quer na comunidade artística quer no meio tradicional da fotografia. Permaneceram numa espécie de limbo até serem redescobertos e valorizados na década de 80.

Após a “Revolução dos Cravos” em Abril de 1974, assiste-se a um eclodir da produção fotográfica, imersa em diversos equívocos e ainda muito remetida para questões técnicas, próprias da linguagem dos “Salões”, e do fotojornalismo militante.

A luz mais visível de um novo discurso surge, indubitavelmente, no olhar de Jorge Molder que, no uso de alguns paradigmas da fotografia, inicia a criação de projectos seriais, por vezes ligados à literatura, que constituem uma absoluta novidade na época. Segue-se Paulo Nozolino, com uma estética mais próxima da fotografia americana. Mas muitos outros nomes vão desfilando, embora muitas vezes permanecendo na penumbra por vicissitudes diversas. A ausência de um corpo crítico especializado também não possibilitou a projecção de alguns autores. Contudo, e no âmbito da visibilidade possível, André Gomes, Cristovam Dias, Luís Pavão, Manuel Magalhães, Mário Cabrita Gil e todos os outros autores referenciados, com certezas aqui, incertezas acolá, foram trilhando o seu percurso e deixaram obra.

Nascidos em 1980, os Encontros de Fotografia de Coimbra representam uma marca indelével do campo da fotografia nacional. Por paixão e convicção, foram vencendo, ano após ano, as dificuldades financeiras, num país onde a cultura nunca foi prioridade, erigindo um projecto de reconhecido mérito internacional. Em cada ano, Coimbra representava uma espécie de Meca nacional da fotografia. Aí se encontravam autores

nacionais que se confrontavam com grandes nomes da fotografia internacional; assistia-se a debates e reflexões em torno do *medium* e das novas tendências; dava-se visibilidade aos autores nacionais que adquiriam uma espécie de chancela valorativa dos seus trabalhos. Por contaminação surgem, já no final da década, os Encontros da Imagem de Braga (1987), Fotoporto (1988) e Bienal de Vila Franca de Xira (1989) que, com propósitos idênticos, vêm intensificar a visibilidade e a reflexão em torno do *medium*. Também no final da década surgem novos autores (Álvaro Rosendo, Daniel Blaufuks e João Tabarra entre outros), cuja irreverência do olhar colhe a aceitação de alguma imprensa, nomeadamente do semanário Independente, que concorre para uma visibilidade destes novos olhares. Ao longo do decénio encontramos também vários autores que, provenientes das tradicionais artes plásticas, optam pelo suporte fotográfico, de forma sistematizada, para a representação do seu corpo artístico. Sem demérito para os outros autores referenciados, destacamos as obras de Helena Almeida e Júlia Ventura.

No campo teórico da análise fotográfica é interessante verificar que depois das longínquas reflexões de Walter Benjamin é a partir dos finais de 70 e início de 80 que se produz uma vasta literatura teórica em torno da fotografia. Em Portugal surge, em 1981, a “Câmara Clara” de Roland Barthes, cuja publicação original se verificara em França no ano anterior, e em 1986 “Ensaio sobre fotografia” de Susan Sontag, cujo texto original é de 1976.

O período em estudo constitui também um novo desafio ao corpo de críticos e cronistas nacionais. Desde aqueles mais fidelizados a uma representação mais “straight” da fotografia, como António Sena e Alexandre Pomar a outros provenientes de um campo mais expandido da arte, como João Miguel Fernandes Jorge, José Luís Porfírio, Alexandre Melo, Bernardo Pinto de Almeida, João Pinharanga e outros, vai-se desenvolvendo uma confirmação de um corpo fotográfico nacional. Intencionalmente, não esquecemos a curta passagem de Pedro Miguel Frade, que com o seu conhecimento profundo do *medium* revolucionou, de algum modo, o olhar crítico sobre a fotografia e lançou uma espécie de ponte entre campos opostos.

Ainda no campo teórico, devemos mencionar a importância de algumas conferências proferidas pelo fotógrafo Gérard Castello-Lopes, na segunda metade da década, na Fundação Calouste Gulbenkian.

Ao terminar esta conclusão, gostaríamos de a fazer com uma citação de alguém que desenvolveu uma atitude liberta no mundo das artes visuais:

“«Eu para mim sou demasiado pouco ... » Com esta frase de Maiakovsky poderia começar a situar-me relativamente, e em parte, aos «artistas portugueses» presentes nesta exposição de São Paulo. Eu sou um deles mas a minha perspectiva é outra. E vou claramente confessá-la: o meu secreto desejo (convicção, fé ...) é que o produto deles, a sua obra ou processo, me sejam tão íntimos, que eu me transforme no respectivo autor! Fiz filmes, audiovisuais, vídeos, séries fotográficas, *happenings*, instalações ... e continuo a produzir. Mas os resíduos ou os produtos da minha acção só ganham sentido com o trabalho dos outros, a começar pelos operadores estéticos portugueses; e para lá desse primeiro horizonte, todos os outros”.

Ernesto de Sousa, in **Revolution My Body**. Lisboa: FCG, 1998, p. 113

Não obstante este irreverente excerto de Ernesto de Sousa, artista marcante da pós-modernidade nacional, cujo texto incluímos por julgarmos que, de alguma forma, transparece o espírito artístico da época, consideramos ter lançado as base do corpo fotográfico nacional. A partir de um novo olhar de Jorge Molder vão-se realizando novas experiências, trilhando novos caminhos, desenvolvendo novas linguagens do olhar que acabam por ser a génese da contemporaneidade da fotografia nacional que, na década seguinte, atinge, seguramente, a sua maturidade. Surgem novos espaços abertos à representação fotográfica, novos eventos, novos autores. A fotografia portuguesa parte em várias direcções e entre muitas encruzilhadas, descobre os seus caminhos.

Bibliografia

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de - **Imagem da Fotografia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Memória da Arte. In **Arteda Memória / Manuel Valente Alves**. Porto: Centro Português de Fotografia, 1998, p. 12-19.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Tão longe e tão perto. In **António Drumond – o preto e branco e alguma cor**. Porto: Campo das Letras, 2006.
- BARRETT, Terry - **Criticizing Photographs**. New York: McGraw-Hill, 2006
- BARTHES, Roland: **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BATCHEN, Geoffrey - **Arder en deseos: la concepción de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- BENJAMIN, Walter – **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.
- BERNARD, Christian – **Júlia Ventura – marcar imprimir expor**. Porto: Edições ASA, 2005.
- BOLTON, Richard (ed.) – **The Contest of Meaning**. Massachusetts: MIT Press, 1990 (2ª ed.).
- BURGUIN, Victor – **Mirar Fotografias** in Indiferencia y Singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporâneo. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 1997.
- CARLOS, Isabel – Limiar de Linguagens. In **Helena Almeida**. Lisboa: ed. Electa, 1998
- Casa de Serralves/SEC - **FotoPorto – Mês da Fotografia** – Porto: Casa de Serralves/SEC, 1988.
- Casa de Serralves – PERNES, Fernando – **FOTOPORTO**. Porto. Casa de Serralves, 1988.
- Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – **André Gomes**. Ruivo, Ana. Lisboa: CAMJAP, 2005
- Centro Cultural de Belém - **Quarenta anos de fotografia: Jorge Guerra**. Lisboa: CCB, 2000.
- CASTELLO-LOPES, Gérard - **Reflexões sobre fotografia: eu, a fotografia e os outros**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- COTTON, Charlotte - **La Photographie dans l'art contemporain**. Paris: Editions Thames & Hudson, 2005.
- CRIMP, Douglas - **Posiciones Críticas**. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- CRIMP, Douglas – **The museum's old subject**. in *The photography reader*. Liz Wells (ed.) London: Routledge, 2003. pp 422-427.

- DAMISH, Hubert – **Five notes for a Phenomenology of the photographic image.** *in* The photography reader. Liz Wells (ed.) London: Routledge, 2003. pp 87-89.
- DUBOIS, Philippe – **O acto fotográfico.** Lisboa: Editorial Vega, 1992.
- DURAND, Régis - **El tiempo de la imagen.** Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- ELKINS, James - **Photography Theory.** New York: Routledge, 2007.
- FELICI, Javier Marzal - **Cómo se lee una fotografía.** Madrid: Cátedra, 2007.
- FERNANDES, João e LOOCK, Ulrich – **Júlia Ventura – marcar imprimir expor.** Porto: Edições ASA, 2005
- FOUCAULT, Michel - **O que é um autor.** Lisboa: Teorema, 1994.
- FRADE, Pedro Miguel - **Figuras de Espanto.** Porto: Edições ASA, 1992.
- Fundação Calouste Gulbenkian - **Fotografias de Jorge Molder.** Texto de JORGE, João Miguel Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- Fundação Calouste Gulbenkian - **Fotografias de Manuel Magalhães.** Texto de SCIME, Giuliana. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- Fundação de Serralves – **Dramatis Persona: variações e fuga sobre um corpo** – Helena Almeida. Porto. Fundação de Serralves, 1986.
- GIL, Mário Cabrita - **A Idade da Prata.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- GODEAU, Abigail Solomon – **Winning the game when the rules have been changed: art photography and postmodernism..** *in* The photography reader. Liz Wells (ed.) London: Routledge, 2003.
- GOODMAN, Nelson - **Languages of Art.** Indianapolis: Hackett, 1976.
- GRUPO IF - **Porto Esquinas do Tempo.** Porto: Câmara Municipal do Porto, 1982.
- Imprensa Nacional – Casa da Moeda – **A Idade da Prata: Mário Cabrita Gil.** Coelho, Eduardo Prado. Lisboa: INCM, 1986
- ISLA, José Gómez - **Fotografía de Creación.** San Sebastián: Editorial NEREA, 2005.
- JORGE, Alberto - **Paisagem Urbana.** Porto: Casa do Infante, 1986.
- JORGE, João Miguel Fernandes. *In* **Jorge Molder.** Lisboa: Centro de Arte Moderna F.C.G. 1987.
- KRAUSS, Rosalind - **O Fotográfico.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002
- LANGFORD, Martha.- **Image & Imagination.** Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005.
- MAGALHÃES, Manuel. *In* **Alberto Jorge – Paisagem Urbana.** Porto: ed. autor, 1986.
- MAH, Sérgio - **A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno.** Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- MELO, Alexandre – Helena Almeida. Lisboa: Galeria Filomena Soares, 2001.

- METZ; Christian – **Photography and fetish**. in *The photography reader*. Liz Wells (ed.) London: Routledge, 2003.
- MOLDER, Jorge - **Um dia cinzento**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1983.
- MOLDER; Jorge - **Jorge Molder**. Paris: Centre National de la Photographie/Maison Européenne de la Photographie, 2001.
- NERY, Eduardo - **Metamorfoses da Imagem**. Lisboa: Anuário Português de Fotografia, 1990.
- NOZOLINO, Paulo – **Kuan**. Lisboa: Ether, 1989.
- PAVÃO, Luís e PEREIRA, Mário - **Tabernas de Lisboa**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.
- Primeira Mostra de Fotógrafos Portugueses - Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, 1987.
- REIS, José - **Fotografia portuguesa 1970-1980**. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1982.
- SERÈM, Maria do Carmo. In **Alberto Jorge**. Vigo: Galeria Sargadelos, 1986
- SARDO, Delfim – **Jorge Molder**. dir. Bernardo Pinto de Almeida e Armando Alves. Lisboa: Caminho, Lisboa, 2005
- SOUSA, Rocha de – **Os Fotógrafos e as Coisas** in *Colóquio Artes*, nº 42, 2ª série, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Set. 1979.
- ROGÉRIO – **Momentos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- SARDO, Delfim - **Jorge Molder – O espelho duplo**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- 6 Fotógrafos -, Lisboa: Galeria Grafil Maio de 1978
- SEKULA, Alan – **The Body and the Archive**. In BOLTON, Richard (ed.) – *The Contest of Meaning*. Massachusetts: MIT Press, 1990 (2ª ed.).
- SENA, António - **História da Imagem Fotográfica em Portugal-1839-1997**. Porto: Porto Editora, 1998.
- SENA, António – **Nível de Olho Fotografia em Portugal anos 80**. Lisboa: Ether 1989.
- SENA, António - **Uma História de Fotografia**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.
- SERÉN, Maria do Carmo - **Metáforas do Sentir Fotográfico**. Porto: Centro Português de Fotografia, 2002.
- Sindicato dos Arquitectos – **Inquérito à Arquitectura Rural Portuguesa**. Lisboa
- SNYDER, Joel - **Picturing Vision**. Spring: Critical Inquire, 1980.
- SONTAG, Susan - **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.
- SOULAGES, François - **Estética de la fotografía**. Buenos Aires: Editorial La Marca, 2005.
- SOUSA, Manuel – **Fotografias**. Santo Tirso: s/ed, 1981.

- SQUIERS, Carol - **The Critical Image**. London: Lawrence & Wishart, 1990.
- THOM, Paul - **Making Sense: A Theory of Interpretation**. New York: Roman & Littlefield, 2000.
- VENTURA, Júlia - **Fotografisch Werk**. Amesterdão: s/ed. 1987.
- VENTURA, Júlia – **Marcar imprimir expor**. Porto: Edições ASA / Museu de Serralves, 2004.
- VILARIÑO, Manuel - **A Fotografía na Arte Contemporánea**. A Coruña: Xunta de Galicia, 1995.
- WEITZ, Morris – **Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism**. Chicago: Chicago Press, 1964.
- WELLS, Liz - **Photography: A Critical Introduction**. London: Routledge, 2002

Fontes de Imprensa

- ALMEIDA, Bernardo Pinto – Manuel Magalhães: um português em Paris. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 264 (27 Jul.) 1987, p. 29.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto – Outubro no Porto. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 225 (27 Out.) 1986, p. 8
- BELARD, Francisco – “Fotografias de dentro e de fora”. **Fotojornal**. Lisboa. n.º 11 (Abril.) 1979, p. 6.
- CABRAL, Filomena – A Fotografia renasce. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 326 (4 Out.) 1988, p. 22.
- CABRAL, Filomena – Cristovam Dias: impor a fotografia como arte plástica. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 193 (17 Mar.) 1986, p. 8-9.
- CALVET, Nuno – Espelho ou Janela. **Expresso**. Lisboa. (9 Fev.) 1980, p. 22.
- CALVET, Nuno – Pepe Diniz. **Colóquio Artes**. Lisboa. n.º 44 (Mar.) 1980, p. 67.
- CARDOSO, José Alfaro – À procura da fotografia portuguesa. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 125 (27 Nov.) 1984, p. 23.
- CARVALHO, Luís – Depois do fado a fotografia? **Expresso**. Lisboa. (16 Mai.) 1981, p. 23.
- CARVALHO, Luiz – Fotografia: tudo voltou ao princípio. **Expresso**. Lisboa. (2 Ago.) 1986, p. 31.
- CASTELLO-Lopes, Gérard – Perto da vista, perto do coração. **Expresso**. Lisboa. (23 Ago.) 1987, p. 38.
- DI MAGGIO, Nelson – Helena Almeida: abertura à contemporaneidade. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 5 (28 Abr.) 1981, p. 27.

- FERNANDES, Maria João – Cristovam Dias, os caminhos do olhar. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 354 (18 Abr.) 1989, p. 28.
- FERREIRA, António Mega – A obsessiva procura da luz. **Expresso**. Lisboa. (23 Nov.) 1985, p. 48-49.
- FIADEIRO, Maria Antónia – “Ether” um projecto cultural revelado. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 37 (20 Jul.) 1982, p. 17.
- FRADE, Pedro Miguel – Emanações de poder. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 184 (14 Jan.) 1986, p. 13-14.
- FRADE, Pedro Miguel – Fotografia em estado de espírito. **Expresso**. Lisboa. (1 Abr.) 1989, p. 71.
- GUEDES, Nuno Miguel – A Teima da fotos. **Independente**. Lisboa. (10 Nov.) 1989, p. 24.
- JORGE, João Miguel Fernandes – Fotografias de Jorge Molder. **Independente**. Lisboa. (21 Out.) 1988, p. 17.
- Jornal de Letras** - Fotografia e imaginário Contemporâneo. Lisboa. n.º 61 (21 Jun.)1983, p. 19.
- Jornal de Letras** - O jogo dos corpos. Lisboa. n.º 1 (3 Mar.)1980, p. 13.
- LOPES, João – A tragédia adiada. **Expresso**. Lisboa. (26 Out.) 1985, p. 44.
- LOPES, Luís – Fotografia: a lição de Coimbra. **Expresso**. Lisboa. (12 Mai.) 1984, p. 31.
- MAGALHÃES, Calvet – Jorge Molder. **Fotojornal**. Lisboa. n.º 6/7 (Out./Nov.) 1978, p. 30.
- MARTINS, Fernando – Centro de Estudos de Fotografia. **Fotojornal**. Lisboa. n.º 24 (Mai.) 1980, p. 14.
- MELO, Alexandre – «Hospital» fotografias de José Afonso Furtado. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 182 (28 Dez.) 1986, p. 23
- MELO, Alexandre – A cama, a estrada e a morte. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 111 (21 Ago.) 1984, p. 27.
- MELO, Alexandre – André Gomes: não falar dessas coisas. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 81 (24 Jan.) 1984, p. 28
- MOLDER, Jorge – Jorge Molder: objectos construídos pela luz. **Expresso**. Lisboa. (15 Dez.) 1984, p. 38
- MOLDER, Jorge – Jorge Molder: objectos construídos pela luz. **Expresso**. Lisboa. (15 Dez.) 1984, p. 38
- MONTEIRO, Manuel Hermínio – Obscuro. **Expresso**. Lisboa. (10 Dez.) 1983, p. 36.
- NOZOLINO, Paulo – Retrato do fotógrafo. **Expresso**. Lisboa. (8 Jul.) 1989, p. 62.
- NOZOLINO, Paulo – Só posso fotografar a minha vida. **Expresso**. Lisboa. (26 Out.) 1985, p. 44-45.

- PERNES, Fernando – Fotografia e imaginário Contemporâneo. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 61 (21 Jun.)1983, p. 19.
- PINHARANDA, João – 1ª Mostra de fotógrafos portugueses. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 259 (22 Jun.) 1987, p. 19.
- PINHARANDA, João – Álvaro Rosendo. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 348 (7 Mar.) 1989, p. 31.
- PINHARANDA, João – Diários de viagem. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 346 (21 Fev.) 1989, p. 27
- PINHARANDA, João – Fotografias de Carlos Coutinho no Módulo do Porto. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 49 (4 Jan.) 1983, p. 21
- PINHARANDA, João – Gaëten e Molder. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 300 (5 Abr.) 1988, p. 32.
- PINHARANDA, João – Hospital Termal da Caldas da Rainha. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 179 (10 Dez.) 1985, p. 41
- PINHARANDA, João – III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 211 (21 Jul.) 1986, p. 27.
- PINHARANDA, João – Jorge Molder. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 327 (11 Out.) 1988, p. 23.
- PINHARANDA, João – Luís Palma. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 307 (24 Mai.) 1988, p. 21
- PIRES, Jorge – Face na luz face à sombra. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 173 (29 Out.) 19885, p. 31.
- POMAR, Alexandre – Coimbra: Provas de resistência. **Expresso**. Lisboa. (16 Nov.) 1985, p. 23.
- POMAR, Alexandre – Informar Celebrar. **Expresso**, 1987, (17 Set.) 1987, p.32.
- PORFÍRIO, José Luís – Helena Almeida. **Expresso**. Lisboa (20 Abr.) 1985, p. 39.
- PORFÍRIO, José Luís – Rayogramas. **Expresso**. Lisboa (5 Jul.) 1980, p. 31
- RODRIGUES, António –Gulbenkian: a Exposição dos 30 anos. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 212 (28 Jul.) 1986, p. 30.
- SANTOS, Carlos Oliveira – Alguns disparos. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 112 (28 Ago.) 1984, p. 10.
- SENA, António – André Gomes. **Expresso**. Lisboa. (12 Nov.) 1987, p. 22
- SENA, António – Coimbra é uma lição. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 7 (26 Mai.) 1981, p. 34.
- SENA, António – Exposições com concessões. **Expresso**. Lisboa. (14 Nov.) 1987, p. 56.
- SENA, António – Foto-filantropia. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 8 (9 Jun.) 1981, p. 29.

SENA, António – Fotografia: 4 encontros em Coimbra. **Expresso**. Lisboa. (14 Nov.) 1987, p. 56.

SENA, António – Reproduzir ou interpretar. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 8 (9 Jun.) 1981, p. 23.

SENA, António – Tanto e tão pouco. **Independente**. Lisboa. (18 Nov.) 1988, p. 19.

SENA, António – Ver para não crer. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 3 (31 Mar.) 1981, p. 30.

SERPA, Luís – O que pensam eles. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 227 (10 Nov.) 1981, p. 23.

SILVA, Germano – Um lisboeta em Braga. **Jornal de Letras**. Lisboa. n.º 120 (23 Out.) 1984, p. 27