



Escola de Ciências Sociais e Humanas

Departamento de Antropologia

Imagen Organizada

*Quando a Arte Contemporânea revisita o Atlas Antropológico através
da Fotografia*

Isadora Hosftaetter Pitella

Trabalho de projecto submetido como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Antropologia

Orientador(a):

Doutora Nélia Dias, Professora Associada,
Instituto Universitário de Lisboa

[Junho, 2013]



Escola de Ciências Sociais e Humanas

Departamento de Antropologia

Imagen Organizada

*Quando a Arte Contemporânea revisita o Atlas Antropológico através
da Fotografia*

Isadora Hostaetter Pitella

Trabalho de projecto submetido como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Antropologia

Orientador(a):

Doutora Nélia Dias, Professora Associada,
Instituto Universitário de Lisboa

[Junho, 2013]

Para todos os “tipos” humanos

Agradecimentos

Aos artistas Hans Eijkelboom, Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek pela cooperação com esta pesquisa e entrevista cedida. À minha orientadora, Prof. Doutora Nélia Dias pelo caminho trilhado em conjunto e constantemente. Aos professores e colegas de curso pelas aulas e conversas. À família e aos amigos que fazem parte deste projecto, que, como bem sabem, envolveu entrega e distância, além de muito questionamento. Meu carinhoso obrigada.

Resumo

O presente estudo aborda a estreita relação existente entre a fotografia artística contemporânea e a Antropologia, via discussão a respeito da tradição dos atlas fotográficos de tipos humanos. De forma concreta, parte-se da análise de dois projectos artísticos contemporâneos – *Exactitudes*, de Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek; e *Paris New York Shanghai*, de Hans Eijkelboom – que, como diversos outros projectos artísticos actuais, reivindicam afinidades com as ciências sociais e mais, com a Antropologia. Sem o pressuposto de criar um comparativo entre atlas antropológicos e atlas artísticos, o objectivo foi compreender como se constroem, na arte contemporânea, as trocas e a atribuição de novos significados a questões e modelos tradicionalmente antropológicos. Dentre os conteúdos aprofundados estão a ideia de tipo humano, a relação individualidade versus massa e formas de representação do “outro”, temas que foram levantados visando a compreensão do uso do retrato fotográfico e do formato atlas para discutir estas abordagens nos dois estudos de caso seleccionados.

Palavras-chave: Antropologia; Atlas Fotográfico, Arte Contemporânea, Tipologia

Abstract

The present study focuses on the close relationship between contemporary art photography and Anthropology, via discussion of the tradition of the photographic atlas of human kinds. Concretely, we start from the analysis of two contemporary art projects - *Exactitudes*, Ari Versluis and Ellie Uyttenbroek; and *Paris New York Shanghai*, Hans Eijkelboom - which, like many other current artistic projects, claim affinity with the social sciences and more with Anthropology. Without the assumption of creating a comparative atlas anthropological and artistic atlas, the aim was to understand the intensity of exchanges and new meanings given to issues traditionally anthropological models and by the contemporary visual artists specifically for creative artists of selected case studies. Among the contents are deepened the idea of human kind, the relationship individuality versus mass and forms of representation of the "other" issues that have been raised with a view to understanding the use of the photographic portrait and atlas format to discuss these approaches in the selected cases.

Keywords: Anthropology; Photographic Atlases, Contemporary Art, Typology

Índice

Introdução.....	1
I. A Tradição do Atlas Fotográfico na Antropologia.....	7
<i>O conceito de atlas científico e sua relação com a fotografia.....</i>	7
<i>A fotografia antropológica e a objectividade.....</i>	13
<i>O retrato e o tipo.....</i>	19
<i>Sujeito versus spécimen.....</i>	23
II. O Atlas Fotográfico na Arte Contemporânea.....	29
<i>O conceito de atlas na Arte.....</i>	29
<i>Fotografia inventarial na arte (1920 e 1960)</i>	32
<i>Abordagem tipológica e a poética do inventário.....</i>	39
<i>Fotolivros: a ordem estável e a materialidade.....</i>	48
III. Estudos de caso.....	56
<i>Delimitação e Metodologia.....</i>	56
<i>Exactitudes, de Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek.....</i>	59
<i>Paris New York Shanghai, de Hans Eijkelboom.....</i>	69
<i>Apontamentos sobre Exactitudes e PNYS.....</i>	77
Considerações finais.....	83
Referências bibliográficas.....	86
Anexo A.....	90
Anexo B.....	92

Índice de figuras

Capítulo 1

Figura 1.1 <i>The Birds of America</i> , de John James Audubon.....	9
Figura 1.2 <i>Ethnological Photographic Gallery of the Various Races of Man</i> ", de Carl Dammann.....	15
Figura 1.3 <i>Média fotográfica</i> , de Francis Galton.....	17
Figura 1.4 <i>Exemplos de cartes-de-visite</i>	22
Figura 1.5 <i>Young Farmers</i> , de August Sander.....	28

Capítulo 2

Figura 2.1 <i>Self-Burial (Television Interference Project)</i> , de Keith Arnatt.....	34
Figura 2.2 <i>Arts Forms in Nature</i> , de Karl Blossfeldt.....	36
Figura 2.3 <i>The World is Beautiful</i> , de Albert Renger-Patzsch.....	36
Figura 2.4 <i>Esculturas Anónimas</i> , de Bernd e Hilla Becher.....	40
Figura 2.5 <i>Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992</i> , de Rineke Dijkstra.....	42
Figura 2.6 <i>Living Man Declared Dead and Others Chapters</i> , de Taryn Simon.....	46
Figura 2.7 <i>Twentysix Gasoline Stations</i> , de Ed Ruscha.....	55

Capítulo 3

Figura 3.1 Capa do fotolivro <i>Exactitudes</i> , de Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek.....	58
Figura 3.2 Capa do fotolivro <i>Paris New York Shanghai</i> , de Hans Eijkelboom.....	58
Figura 3.3 <i>Copycats. Empathy and Envy as Form-makers</i> , de Cino Zucchi.....	60
Figura 3.4 58. <i>Toppers – Rotterdam 2002, Exactitudes</i>	62
Figura 3.5 <i>Legendas descritivas</i> , <i>Exactitudes</i>	64
Figura 3.6 104. <i>Commandos – Rotterdam/Paris 2008, Exactitudes</i>	65

Figura 3.7 62. <i>Gimmies – Praia 2004, Exactitudes</i>	66
Figura 3.8 <i>Agradecimentos nominais, Exactitudes</i>	67
Figura 3.9 “83. Zazous – Bordeaux Lac 2006” e “127. Auntie Never Ever – Rotterdam 2010.....	68
Figura 3.10 <i>Os três volumes de PNYS</i>	71
Figura 3.11 <i>Alimentação fast food, PNYS</i>	73
Figura 3.12 <i>Detalhe da paginação de PNYS</i>	76
Figura 3.13 <i>Visão geral de PNYS</i>	77
Figura 3.14 <i>Página de PNYS</i>	80

A questão é observar com significância científica.

Collier Jr., 1973:155

Introdução

Quanto uma imagem pode dizer? Qual a “qualidade” da informação passada por uma imagem? Quanto do ver é revelar? Essas são questões que me intrigam desde quando iniciei a minha relação académica com a imagem, ainda na licenciatura de Design Gráfico, e mais especificamente, quando direccionei meus caminhos profissionais à promoção da fotografia artística. De forma geral, as imagens colocam-se como centrais para as ciências e também para as artes e perceber as diferentes interpretações das imagens fotográficas neste dois campos do saber foi um dos pontos de interesse desta dissertação.

Ao encontrar academicamente a Antropologia, a percepção de que o ato de observar estava intrínseco à ideia deste campo disciplinar parecia apontar para um começo de resolução destas questões. A formação de uma área independente dentro da Antropologia para focar na ideia de “cultura do olhar” aponta para o desafio que a imagem nos coloca, de tal forma que nos faz pensar em quais são as especificidades cognitivas humanas do olhar que tornam a designação “cultura visual” possível. Os caminhos mais trabalhados da Antropologia Visual deixam, para mim, algum espaço entre o que é e o que poderia ser o estudo da imagem, a ponto de confundir, durante todo o desenvolvimento desta dissertação, se realmente meu trabalho era ou não antropológico. Questão que vem a tona em cada apresentação sobre o projecto e que revela a ainda fragilidade da Antropologia Visual enquanto linha de pesquisa autónoma.

O entendimento da imagem fotográfica enquanto neutra e indicativa de uma verdade, direcionou grande parte do uso do aparato técnico (máquina fotográfica e seus resultados) dentro das ciências sociais. Esta herança é carregada desde o surgimento da fotografia, e de seu uso na segunda metade do século XIX. Como pontuado por Nélia Dias, orientadora desta dissertação, em seu texto “Photographier et mesurer: les portraits anthropologiques”, neste período julga-se que o desenho seria da ordem da representação e veículo, portanto, de

julgamentos pessoais, já fotografia, pelo contrário, era compreendida como reproduutora fiel da realidade (1994). Este entendimento leva a fotografia a ter um uso particularmente interessante na Antropologia no que diz respeito a percepção visual do outro e de si mesmo, uma vez que foi, durante muito tempo, entendida como cópia fiel da realidade. Porém, a imagem fotográfica é mais que isso: a imagem fotográfica pode – e deve – ser compreendida enquanto exteriorização de formas de perceber o mundo e questionar realidades, não servindo apenas para fixar realidades.

Na arte este uso do aparato fotográfico é dado adquirido. Nas ciências, mesmo que em menor escala quanto ao uso da imagem como forma de justificar, há diversos autores que apontam para este caminho. O filósofo Vilém Flusser, quando discorre sobre a fotografia científica, coloca a fotografia como ferramenta de visualização e materialização de conceitos da ciência, a fotografia como símbolo no contexto de Peirce¹, sendo a imagem fotográfica capaz de transformar “conceitos em cenas” (1985:45). De forma mais directa, a historiadora da ciência Jennifer Tucker argumenta que “a cultura visual é aproveitada – e criada – pelos cientistas, e representações visuais ajudam a construir ideias sociais de natureza, de verdade e falsidade científica, e de relações institucionais da ciência”² (2006:111), ou seja, Tucker explicita que o conceito de imagem neutra foi construído cientificamente. Mesmo assim, ainda encontramos nas ciências sociais diversos usos e estudos da imagem com base no pressuposto de imagem neutra, objectiva. Isso leva não só a um esvaziamento das imagens em si, mas também dos estudos realizados sobre elas. Observar com significância científica, ao meu ver, não é necessariamente buscar isolar o pensamento de quem concebe as imagens, mas sim, agregar informação científica a essas imagens.

¹ Na sua teoria dos signos, Charles S. Peirce define três dimensões para os signos: ícone, índice e símbolo. Resumidamente, o símbolo é a terceira instância, que tem tal potencial de representação que pode ser interpretado como o próprio signo que representa. Para aprofundar estas questões, ver: Peirce, Charles Sanders. Estudos Coligidos. Coleção Os pensadores, trad. bras., São Paulo: 1980.

² Todas as traduções contidas nesta dissertação que possuem nota de rodapé com a versão original foram realizadas pela pesquisadora. “Visual culture is tapped — and created — by scientists, and visual representations help construct social ideas of nature, of scientific truth and falsehood, and of the institutional relations of science”.

Mais do que sobre imagens fotográficas e suas especificidades, este trabalho é sobre uma metodologia, um processo e/ou um resultado científicos ou artísticos, denominado atlas. A reunião de imagens catalogadas e organizadas de forma sistematizada ocupa hoje um campo de estudo dividido em dois momentos: o fazer um atlas e o analisar um atlas. O fazer um atlas surge na cartografia e espalha-se pelos mais diferentes campos de saber entre os séculos XVIII e XIX, sendo apropriado pelas artes possivelmente apenas no início do século XX, com o *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg. O analisar um atlas, ou seja, a percepção do atlas enquanto objecto de estudo, é uma realidade desde o século XVIII, quando da difusão do formato entre as ciências, e autores contemporâneos como Elizabeth Edwards na Antropologia, Daston e Galison na História da Ciência, Georges Didi-Huberman e Teresa Castro na História da Arte, são dos que mais se destacam neste campo de estudo científico.

Para Teresa Castro (2006 e 2009), professora na Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle), há duas disciplinas que se apropriaram da relação entre atlas e fotografia e que estabelecem o formato atlas enquanto objecto de prática e de estudo: a Antropologia e a História da Arte. Para Castro, o atlas é um dispositivo material que reúne imagens recolhidas de acordo com um plano pré-concebido, com o objectivo de apresentar uma totalidade a respeito de determinado tema de forma consultável (2009). E, nestas duas disciplinas, o atlas ultrapassa a posição de receptor e difusor de informações e acaba por evidenciar metodologias de pensamento, ou seja, o atlas explicita como foram constituídas as disciplinas, quais são as bases de pensamento e como o raciocínio se formula no interior destas duas áreas de pesquisa. Tanto na Antropologia quanto na História da Arte, o atlas configura-se como um procedimento que tem um impacto na própria forma de pensar no interior destas áreas de saber³ (Castro, 2009).

Se um atlas pode evidenciar o pensamento de seu autor – seja ele antropólogo, historiador de arte ou artista – a fotografia é a base imagética para tal. Na arte contemporânea, os artistas exploram a união entre características de um atlas e a fotografia das mais diferentes

³ Como base desta conclusão, Castro (2009) cita Jack Goody, no livro *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, quando este argumenta sobre os meios de comunicação que transformam a própria natureza dos processos de conhecimento.

formas. Interessa-nos, especialmente, os artistas que exploram a ideia de repetição e variação sobre grupos humanos, um impulso actual e intenso que pode ser verificado pelo aumento significativo na exibição e publicação de trabalhos que abordam esta temática. Este impulso está possivelmente ancorado pelas recentes redescobertas de arquivos etnográficos e de trabalhos antropológicos e pelo crescente interesse de artistas pelas ciências sociais no geral. Diversas exposições colectivas questionam neste sentido e, apenas para citar alguns exemplos mais marcantes dessa linha artística ligada ao questionamento das semelhanças e diferenças entre grupos humanos, encontra-se já em 1955, a exposição *The Family of Man*, realizada no MOMA de Nova York por Edward Steichen; *Identity and alterity: figures of the body (1895-1995)* comissariada por Jean Clair, realizada em 1995 na Bienal de Veneza; *In Visible Light – Photography and Classification in Art, Science and The Everyday*, no Museu de Arte Moderna de Oxford em 1997, comissariada por Russell Roberts; *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, realizada em 2010, no Museu Reina Sofia, por Georges Didi-Huberman em Madrid.

O movimento de colectar, catalogar, publicar/expor utiliza em grande escala a imagem fotográfica e através dela os artistas traduzem esse *archival impulse*, expressão de Hal Foster (2004), de diversas formas: no processo criativo, no conteúdo das imagens e também no formato de apresentação dos mesmos, sendo importante para esta dissertação a apresentação em livro. Nesse sentido, e conjugando todos esses processos (atlas, fotografia, classificação, publicação), foram seleccionados dois projectos artísticos que pudessem servir de base para o presente estudo: *Exactitudes* (2011), de Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek e *Paris New York Shanghai* (2007), de Hans Eijkelboom.

Exactitudes e *PNYS* são projectos artísticos que resultaram em exposições e em fotolivro, e reivindicam afinidades com a Antropologia sendo considerados por alguns jornalistas e críticos de arte como procedimentos antropológicos ou ainda, quase-antropológicos. Esta característica delimitou a escolha destes dois projectos artísticos como estudos de caso. Os dois projectos envolvem processos metodológicos de colecta de retratos fotográficos de pessoas e, de formas diferentes, questionam as semelhanças e diferenças entre os mais variados “tipos humanos”. Sem o pressuposto de estabelecer uma comparação entre atlas antropológicos do século XIX e os atlas artísticos do século XXI, ou ainda entre

fotografias antropológicas ou fotografias artísticas, esta dissertação tem como objectivo compreender qual a intenção conceitual e prática dos artistas e dos projectos artísticos seleccionados buscando responder por qual motivo eles reivindicam afinidades com a Antropologia. No decorrer deste processo de pesquisa, o presente estudo busca elucidar se há ligações entre projectos artísticos com questões colocadas pela Antropologia, como a identidade, a globalização, suposto exotismo, sociedade de consumo, individualidade versus massa e mais, se há afinidades com um tipo de empreendimento antropológico, nomeadamente a tradição do atlas fotográfico dos tipos humanos.

A metodologia utilizada buscou estabelecer as relações entre estes estudos de caso e a tradição antropológica dos atlas fotográficos de tipos humanos a partir de revisão bibliográfica, focando principalmente no conceito e uso de atlas fotográficos na Antropologia e na Arte Contemporânea. Após o levantamento bibliográfico, foi realizada uma análise de *Exactitudes* e de *PNYS*. O conteúdo foi estruturado em três capítulos: I. A Tradição Antropológica dos Atlas Fotográficos; II. O Atlas Fotográfico na Arte Contemporânea; e, III. Estudos de Caso.

No primeiro capítulo, “A Tradição Antropológica dos Atlas Fotográficos”, foi realizado um levantamento histórico a respeito do conceito de atlas nas ciências e especificamente no campo da Antropologia. Também abordamos a Fotografia e suas aplicação na busca da objectividade científica, e como esta ideia foi conjugada a discursos científicos que moldaram grande parte dos pensamentos a respeito da classificação de seres humanos e, consequente determinação do que é o “outro” durante os séculos XIX e XX. Ainda neste primeiro capítulo o conceito de “tipo humano” é aprofundado, abrindo assim a discussão para a relação sujeito versus *spécimen*. No segundo capítulo, “O Atlas Fotográfico na Arte Contemporânea”, diferenciamos o atlas científico, definido no primeiro capítulo, do atlas artístico, podendo assim avançar no desenvolvimento de conteúdo teórico a respeito do uso de atlas fotográficos na arte contemporânea. Algumas linhas artísticas como a fotografia inventarial e a abordagem tipológica são aprofundadas através de teoria e de exemplos de projectos artísticos, como as *Esculturas Anónimas* de Berns e Hilla Becher ou ainda o trabalho *Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII*, de Taryn Simon. No último tópico deste capítulo, abordamos o fotolivro e as questões relativas à materialidade e à

manutenção da ordem garantidas pelo formato livro. O terceiro e último capítulo, “Estudos de Caso”, inicia com a exposição da metodologia de análise utilizada nesta dissertação para com os fotolivros *Exactitudes* e *PNYS*. Na sequência, apresentamos os dois fotolivros seleccionados com base nos diversos textos que discorrem a respeitos destes projectos artísticos, bem como uma análise comparativa entre os discursos dos artistas e os resultados que apresentam. Para esta etapa realizou-se uma entrevista com Ari Versluis, de *Exactitudes*, e Hans Eijkelboom, de *PNYS*.

No decorrer do processo de pesquisa algumas dificuldades referentes à Teoria Antropológica foram encontradas, uma vez que minha formação académica até o momento era voltada à Comunicação⁴. Sem dúvida, uma grande quantidade de leituras fundamentais não foram realizadas e, caso minha familiaridade com a pesquisa antropológica fosse mais densa, o aprofundamento dado nesta dissertação possivelmente também o seria. Para além disso, um grande número de artigos académicos publicados em francês fizeram com que a pesquisa se alongasse em traduções e pesquisas de vocábulos, uma deficiência de minha parte (não tenho domínio da língua). Porém, apesar das dificuldades, penso que as etapas foram superadas de forma gratificante e satisfatória. Dentro dos limites de uma dissertação de mestrado, esta pesquisa teve, afinal, como propósito levantar as relações entre Antropologia, Arte Contemporânea e Fotografia via conceito de Atlas e, residualmente propor a questionar se alteramos, entre o final do século XIX e a actualidade, nossa percepção a respeito da representação do “outro”, sendo esta última, a minha maior motivação para a realização deste trabalho.

⁴ Licenciatura em Design Gráfico (UFPR, Brasil) e Jornalismo (UP, Brasil).

I. A Tradição Antropológica dos Atlas Fotográficos

O conceito de atlas científico e sua relação com a fotografia

Quando os historiadores da ciência Lorraine Daston e Peter Galison (2007) fazem uma arqueologia do conceito de objectividade⁵, acabam por clarificar o que são os atlas. Para os autores, atlas científicos são colecções de imagens que identificam os conteúdos mais importantes de determinada disciplina científica, ou seja, são colecções sistemáticas que revelam os objectos de trabalho de cada linha de pesquisa. “[Atlas] são os dicionários das ciências do olhar”⁶, definem os dois autores. Os atlas contribuíram para o estabelecimento da objectividade científica servindo como forma de treinar novos olhares e actualizar olhares antigos. A montagem de um atlas passa por seleccionar imagens e dispô-las de forma a representar uma “verdade” ou ainda uma “totalidade” do que está a ser trabalhado. Um atlas deve ser produzido por especialistas e tem um objectivo didáctico para com o leitor: indicar quais são as especificidades visuais dos “tipos certos”, ou melhor, dos “objectos de trabalho” dos exemplares de cada tema, para utilizar a terminologia adoptada pelos autores⁷.

Originário na cartografia, enquanto forma de representar o mundo em colecção de mapas manuseáveis, o termo atlas foi primeiramente utilizado por Gerardus Mercator, em 1595. O projecto de Mercator envolvia ter em mãos um panorama universal e holístico do mundo, e ao optar por ilustrar seu estudo com uma imagem do titã grego que foi condenado por Zeus a carregar o céu sobre seus ombros, Atlas, Mercator acabou por nomear o colectivo de mapas. Representado segurando um globo (firmamento), Atlas é também o termo que nomeia o Oceano Atlântico, a cordilheira localizada no norte da África e a primeira vértebra da coluna cervical. Apesar de datar de 1595, a estrutura e o conceito já haviam sido utilizados anos antes, em 1570 por Abraham Ortelius em seu *Theatrum Orbis Terrarum*, considerado o

⁵ Ver *Objectivity*, de Lorraine Daston e Peter Galison, 2007.

⁶ “They are the dictionaries of the sciences of the eye” (Daston e Galison, 2007:22).

⁷ Ibid:17-53.

primeiro atlas moderno, e que aponta para a tradição humana de recolha de informações e organização das mesmas para posterior difusão/exposição, em um intuito de apontar para o que é considerado importante e desta forma, sistematizar campos do saber.

O conceito do que é um atlas modificou-se durante os séculos, não necessariamente enquanto resultado, mas principalmente a respeito do que se espera de um atlas. Após seu lançamento e estabelecimento enquanto ferramenta da cartografia ocorridos no final século XVI, durante o século XVIII, um atlas passou a ser compreendido enquanto sinónimo de publicações científicas de grande porte, já envolvendo outras disciplinas para além da geografia, a exemplo dos atlas da astronomia e seus mapas, impressos em grandes formatos⁸. Em meados do século XIX, o termo atlas passa a agregar mais uma especificidade: além do grande formato, incluíam uma secção específica de imagens, de ilustrações, geralmente separadas das explicações textuais, sendo as imagens impressas em papel e qualidade superior do restante do conteúdo. Posteriormente, com a mescla dos conteúdos imagéticos e textuais possibilitada pelo desenvolvimento da indústria gráfica, atlas passa a designar todo o género de publicações científicas ilustradas, ainda geralmente impressas em grandes formatos⁹. Sendo um conjunto de imagens a respeito de determinado tema, entre os séculos XVII, XVIII e XIX os atlas são guias consultáveis que indicam aos estudiosos, praticantes e curiosos de determinada ciência como as coisas são ou deveriam ser visualmente¹⁰.

Dois pontos são importantes de se explicitar logo aqui: 1) a materialidade e a visualidade são intrínsecas ao conceito de atlas científicos; 2) o todo é omnipresente ao conceito de atlas científicos. Tanto com o titã grego, quanto com o simbolismo por detrás de carregar a cabeça humana, o termo atlas faz referência a um todo imaginado, um todo que pode ser pensado, que é palpável e por consequência, pode ser visto.

⁸ A ideia de atlas enquanto grande formato é confirmada com o termo gráfico “*atlas folio*”, que designa uma folha de papel de aproximadamente 59 x 62 cm. Exemplos de atlas do século XVIII impressos em grandes formatos: *Audubon's Birds of America* (1827-38), de John James (Ver figura 1.1); *Orchidaceae of Mexico and Guatemala* (1837-43), de James Bateman (Daston e Galison, 2007:17-53).

⁹ Daston e Galison (2007:17-53).

¹⁰ Ibid.



Figura 1.1: Imagem divulgada pela Reuters em 2010 quando uma das 119 cópias existentes do The Birds of America, de John James Audubon, foi vendida pela Sotheby em Londres por U\$11.5 milhões

Estas características de todo sobre determinado tema e de visualidade levarão, em grande parte, à popularização do termo atlas no século XIX, quando as mais diversas ciências utilizam os atlas científicos para designar uma reunião de imagens e informações entendida como a mais completa sobre determinado tema, organizadas de forma sistemática e didáctica e muitas vezes, buscando a máxima difusão, publicadas em latim (a língua tida como comum aos pesquisadores e cientistas). Com este sentido de “global visualizável” embutido, são publicados durante o século XVIII e XIX atlas de botânica, de línguas do mundo, de *raças* humanas, de raças animais, de estrelas e outros temas.

A reunião de imagens catalogadas de forma sistematizada leva-nos a perceber que o conceito de atlas cria uma relação entre o conjunto e suas partes. Um atlas possui uma tensão entre o todo e o singular, entre o volume completo e cada página que o compõe. Ou seja, através de um atlas é possível criar associações e interpretações que manifestam analogias, sínteses e formas de pensamento. Com isso, um atlas torna-se uma ferramenta capaz de direcionar o olhar do público para uma leitura de carácter universalizante. Os atlas, de forma geral, possuem desde suas primeiras formulações um intuito de apresentar verdade, de apontar para um ponto de vista, de definir uma leitura, uma visão do mundo.

Bem como a fotografia com sua essência probatória e, principalmente, em seu uso científico¹¹. Estas ferramentas, como tantas outras, apontam(ram) e são(foram) utilizadas como possibilidade de dominação simbólica, seguindo a definição de dispositivo de Michel Foucault, em instâncias de normatização: seja nos impérios coloniais, seja nos sistemas penitenciários, na ciências da saúde, na imprensa ou outros. Sendo um dispositivo “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas”¹² (Foucault, 2000:244), o atlas científico pode ser considerado como tal principalmente em determinado período histórico, que como veremos, dá-se entre cerca de 1850 a 1940, uma vez que carrega em sua produção, distribuição e consumo ideais deste período contextualizados junto à enunciados científicos. O atlas constitui-se por ser um mecanismo de pensamento uma vez que se molda enquanto um dispositivo espacial de triagem de informação, “favorecendo a acumulação e a organização de dados, abrindo novas possibilidade críticas¹³” (Castro, 2009).

De certa forma, o atlas caminha em um espaço limítrofe entre a transposição de conhecimentos da ciência para meios de vigilância, sendo um mecanismo utilizado para popularização de conceitos vigentes dos períodos em que são publicados e também em ambientes repressores.

¹¹ A fotografia, sua força probatória e a objetividade fotográfica serão aprofundadas no tópico “A Fotografia antropológica e a objectividade”: 12-19.

¹² As citações de artigos e outros textos consultados para esta dissertação publicados em português do Brasil não foram alteradas para o código gramatical vigente em Portugal e aparecem nesta dissertação conforme versão original.

¹³ “(...) favorisant l'accumulation et l'organisation des données, ouvrant de nouveaux champs aux possibilités de l'esprit critique”.

Como dispositivo visual, um atlas aponta para importantes questões sobre o papel e a força das imagens no contexto dessa história particular: o disciplinamento do globo como um espaço de conhecimento, sujeito a diferentes tipos de controle e dominação (Castro, 2006)¹⁴.

A historicidade do atlas aponta para a característica de agregação de informação que busca, de certa forma, um todo a respeito de determinado tema. Esta especificidade determina que os produtores de conteúdo para esta ferramenta, seja textual seja imagético, detenham conhecimentos aprofundados para poderem estipular quais são as espécies, os tipos, que englobam este todo e merecem ser destacados dentro desta publicação. Pois bem, desta forma um atlas científico pode ser compreendido como um código de controle: seu desenvolvimento depende de especialistas que precisam ter habilidade de colecta para escolher os “objectos de trabalho” certos como representantes havendo assim um controle da informação já organizada sobre a temática em questão (Castro, 2009).

Neste trabalho, interessa-nos não todos os atlas científicos, mas especificamente, um aprofundamento sobre os atlas científicos que utilizam imagens fotográficas. Pois bem, sendo o atlas uma das formas básicas das ciências para representar e descrever o mundo, o surgimento da fotografia fará com que a união entre os atlas e a imagem mecânica seja justificada e almejada, principalmente, pela força probatória da imagem fotográfica. O surgimento da fotografia¹⁵, uma nova possibilidade de documentação, atrai a atenção dos cientistas e pesquisadores devido ao entendimento da necessidade das ciências serem objectivas.

O processo de objectivação das ciências, que buscou eliminar a subjectividade e inserir processos imparciais de pesquisa leva a fotografia a ser utilizada em ampla escala, uma vez que, como aponta o historiador da fotografia André Rouillé, “a representação não mais pode apoiar-se em desenhistas, pintores ou gravadores demasiadamente subjetivos e

¹⁴ “As visual devices, atlases beg a number of important of questions concerning the role and power of images in the context of this particular history: the disciplining of the globe as a space of knowledge, subject to different types of control and domination”.

¹⁵ Datada de 1826, por Joseph Nicéphore Niépce.

imprevisíveis” (2009:80) e a fotografia, fria e fiel, é a inovação que irá tomar lugar neste espaço deixado pelas formas subjectivas de representar. A objectivação das ciências terá como uma de suas metas deixar o conhecimento livre do especialista no sentido de recepção, de tornar o conhecimento científico em informação acessível, conhecimento este que deveria ser claro a ponto de ser independente de interpretação. E, paralelo ao surgimento da imagem fotográfica, o atlas será o formato da vez: entre 1830 e 1930 há, aproximadamente, dois mil atlas científicos não geográficos publicados, além de centenas de outras formas sistemáticas de apresentação de conteúdos e imagens científicas (Daston e Galison, 2007).

Ao lado do atlas, a fotografia científica será utilizada como a grande solução para as interpretações e subjectivações; a substituição das representações voluntárias pelas representações mecânicas será resolvida com a máquina fotográfica, que “elimina” as decisões estéticas do produtor/autor do que quer que venha a ser representado. Sendo a fotografia considerada um registo mecânico pelo qual se capta visualidades, incluindo aí a aparência humana, a ferramenta mostrou-se um poderoso aparato para apresentar ao mundo a realidade para além do alcance do olhar, como aponta James Ryan, em seu livro *Picturing Empire* (1998), e assim, a ferramenta transforma-se no método de recolha e registo e passa a ser inserida como prática na Antropologia.

Os manuais de etnografia de meados do século XIX sugerem que os etnógrafos fotografem para evitar a tendência de distorções dos corpos não-europeus por parte dos ilustradores e a moral da máquina, que envolve a paciência, o rigor, a ausência de interpretação, bem como a rapidez, é, neste período, tida como verdade e método (Daston e Galison, 2007). Enquanto organizadas no formato atlas, as imagens fotográficas são utilizadas com base em dois principais postulados, ambos encabeçados pela característica base da fotografia de representar a realidade: em um primeiro momento, a facilidade da representação, auxiliada à reprodução mecânica; e, em segundo, por conta de sua postura de evidência, de fato, de prova. Entre registar, representar e significar, a fotografia foi utilizada enquanto forma de domesticação, seja de lugares, seja de pessoas, e, sendo um poderoso meio de classificação e visualização do mundo não-europeu, a imagem fotográfica passa a representar um mecanismo de disciplinamento, como o atlas, segundo Castro (2006).

A fotografia antropológica e a objectividade

A crença na credibilidade da imagem fotográfica enquanto reproduutora de realidade está presente em muitos de seus usos, tanto nas ciências quanto nas artes. Mas a questão da evidência fotográfica não pode ser separada de seu aspecto histórico, o “fotografável” altera-se temporal e culturalmente e a manifestação de criação imagética é fruto de determinado contexto. Ryan (1998) destaca que toda a representação é um conjunto de conteúdos historicamente codificados e também parte de um discurso mais amplo, no qual um olhar sobre o passado agrega um conhecimento presente. Na mesma linha de pensamento, a antropóloga Elizabeth Edwards, nos lembra que “o contexto é, como em qualquer fonte histórica, crucial para a interpretação de fotografias. Não é necessariamente definitivo, mas certamente provocativo e sugestivo” (1992:5).

A importância de se analisar o contexto do fotográfico passa por evidenciar a construção do fotográfico. A antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (2005:111) explicita que apesar das imagens filmica, fotográfica e videográfica possuírem aspectos de realidade, “elas não são uma extensão da realidade, mas sim uma criação interpretativa fruto de um imaginário social”, contextualizado culturalmente. Outro autor que aborda a questão é Rouillé, pontuando que não há imagem fotográfica sem criação.

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de algum modo, assimilável ao real. A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar (Rouillé, 2009:77).

Estas afirmações nos possibilitam olhar para uso passado da imagem fotográfica e perceber que também outrora a fotografia fora utilizada enquanto procedimento de relação entre real e ficção, e mais, que a fotografia fora utilizada enquanto veículo de um pensamento, mesmo compreendendo que a imagem fotográfica tenha sido utilizada nas ciências durante o século XIX e XX como procedimento em busca de uma objectividade.

No caso da fotografia antropológica, ponto que nos interessa para esta dissertação, os aspectos simbólicos e construídos destacam-se com as relações coloniais: uma aparente superioridade técnica por parte dos europeus será utilizada para controle em pesquisas de fronteira geográfica, potencialidades da engenharia para explorar os recursos naturais, ou ainda na catalogação e classificação da população (Edwards, 1992). Dentro do contexto da era vitoriana (1837-1901) a fotografia coloca-se como uma técnica em processo de popularização, muito utilizada com viés científico, incluindo no que diz respeito à Antropologia. A simultaneidade de três movimentos: popularização da fotografia, impérios europeus e aumento de viagens antropológicas para as colónias, criou um ambiente no qual a imagem fotográfica actuou enquanto ferramenta de estabelecimento de informação e conhecimento a respeito de sociedades “distantes”, ou seja, possibilitou um mapeamento visual do mundo. Este exercício de mapeamento aponta que, na Antropologia o enfoque dos atlas fotográficos, de forma geral, dá-se pela compreensão e uso do conceito/formato no que diz respeito ao estudo dos tipos humanos, seja nos grandes atlas das raças humanas, nos estudos antropométricos ou ainda nos estudos que caminharam para a Antropologia Criminal e Antropologia Médica. Segundo Castro (2009), as duas principais directrizes na relação atlas fotográfico e Antropologia estão relacionadas com a fisionomia ou a abordagem taxonómica.

Entre os casos que apontam para os primórdios do uso do retrato de tipo publicado em atlas na Antropologia, pode-se citar a intenção de Thomas Henry Huxley, discípulo de Charles Darwin e então presidente da *Ethnological Society of London*, em registrar fotograficamente o império britânico, projecto iniciado em 1869 para produção de um mapa visual, incluindo imagens de pessoas com medições antropométricas, construções da engenharia e outros signos classificados como importantes. O projecto falhou, possivelmente pela resistência dos povos, ou seja, pela dificuldade em registar os “sujeitos do império nus, de frente e perfil” e o atlas nunca chegou a ser publicado (Castro, 2009)¹⁶.

Outro caso é o de Carl Dammann, fotógrafo alemão que em 1873/4 publicou um atlas composto de 600 imagens, próprias e/ou compradas, nomeado *Ethnological Photographic*

¹⁶ Segundo Castro, há atualmente registro de cinquenta conjuntos de fotografias do projeto, que não foi acabado.

Gallery of the Various Races of Man (Figura 1.2). O material trazia registos, retratos de frente e perfil, de diferentes tipos humanos estrangeiros que passavam por Hamburgo naquela época, organizados por áreas geográficas de proveniência: aborígenes, africanos, germânicos, etc. dispostos por uma lógica racial e sexista muito aparente nas legendas, que não informam, por exemplo, os nomes das mulheres e dos não-europeus presentes na publicação (Edwards, 1992).

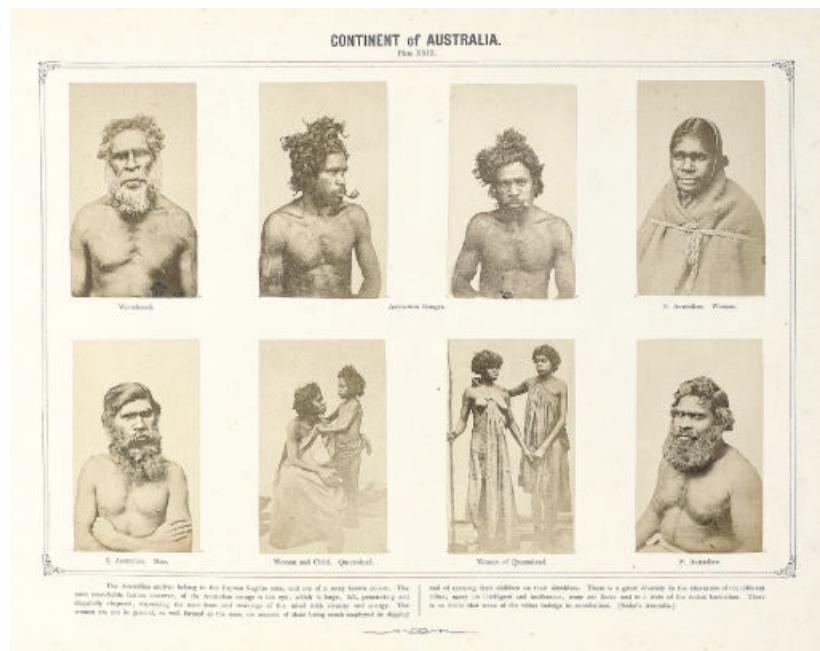


Figura 1.2: Prancha “Continet of Australia”, inserido no “Ethnological Photographic Gallery of the Various Races of Man”, de Carl Dammann (1873-74)¹⁷

Como definiu Richard Owen, naturalista contemporâneo de Charles Darwin, para os etnólogos a fotografia era tão essencial como as árvores para os botânicos (Ryan, 1998). A fotografia e o esforço colectivo das ciências em catalogar o mundo – movimento que fará do atlas um formato popular – tornaram-se uma das bases do pensamento naturalista, uma vez que foi utilizada como método imparcial e classificatório através da ideia de “tipo humano”.

¹⁷ Disponível em <http://www.christies.com/lotfinder/books-manuscripts/carl-and-frederick-w-dammann-4966294-details.aspx>, último acesso em 08 de abril de 2013.

Derivado da linha de pensamento que distingue os seres humanos em raças, o conceito de “tipo humano” entra nas ciências quando se molda, através de imagens, o outro. Este movimento, que utiliza a fotografia e principalmente o retrato para registar e analisar as diferenças entre as pessoas e que utiliza a estatística corporal como método, encontra diversas áreas de actuação dentro da Antropologia. Allan Sekula, crítico de arte e artista, coloca que a fotografia “(...) veio estabelecer e delimitar o terreno do outro, definindo o olhar generalizado – a tipologia – e a instância de desvio e patologia social¹⁸” (1986:7). Pois bem, dentro do grupo “outro”, matéria-prima da segmentação, incluem-se as categorias derivantes em raça, sexo, doença, etc. distinções que formulam o que é normal e o que não é, sendo sempre o homem branco anglo-saxão o modelo em desenvolvimento intelectual, físico e moral.

Essa percepção da imagem fotográfica como ferramenta para visualização, imposição e definição de padrões e tipos é utilizada principalmente em linhas de pesquisa que buscam visualmente e estatisticamente segregar indivíduos. Nesta corrida por (re)conhecer as diferenças entre os tipos humanos e até mesmo a origem do ser humano, as estatísticas do corpo e suas imagens serão analisadas nos mais diferentes ambientes por antropólogos, biólogos, artistas. Nisto, destacam-se três escolas de pensamento científico: a Eugenia, que quando surge vai utilizar a fotografia como elemento comparativo entre tipos humanos utilizando técnicas de sobreposições e médias fotográficas para determinar “tipos”; o Determinismo Biológico, servindo a fotografia para questões referentes a comparação e relação entre físico e ações sociais de sujeitos; e outra ligada à Antropometria Policial que coloca as medições físicas e a fotografia como técnica de identificação.

Sem alongar a discussão a respeito das linhas de pensamento acima citadas, é importante pontuá-las: sobre a eugenia, conceito criado por Francis Galton¹⁹, nos interessa aqui destacar o uso da fotografia em seus estudos. Galton acreditava em uma melhoria

¹⁸ “Thus photography came to establish and delimit the terrain of the *other*, to define both the *generalized look* – the typology – and the *contingent instance* of deviance and social pathology” [Itálicos do autor].

¹⁹ Para um maior aprofundamento sobre as pesquisas de Francis Galton ver *Francis Galton. Pioneer of Heredity and Biometry*, de Michael Bulmer, 2003.

biológica das condições físicas e mentais dos seres humanos e por uma suposta necessidade de higienização física e mental das sociedades. O pesquisador vai utilizar dados estatísticos antropométricos e médias fotográficas para pesquisar a questão da hereditariedade e controle da sociedade biologicamente. A sobreposição de imagens realizada por Galton busca eliminar sujeitos das imagens e revelar traços em comum, que determinariam as principais características de um grupo/tipo de ser humano (Figura 1.3).

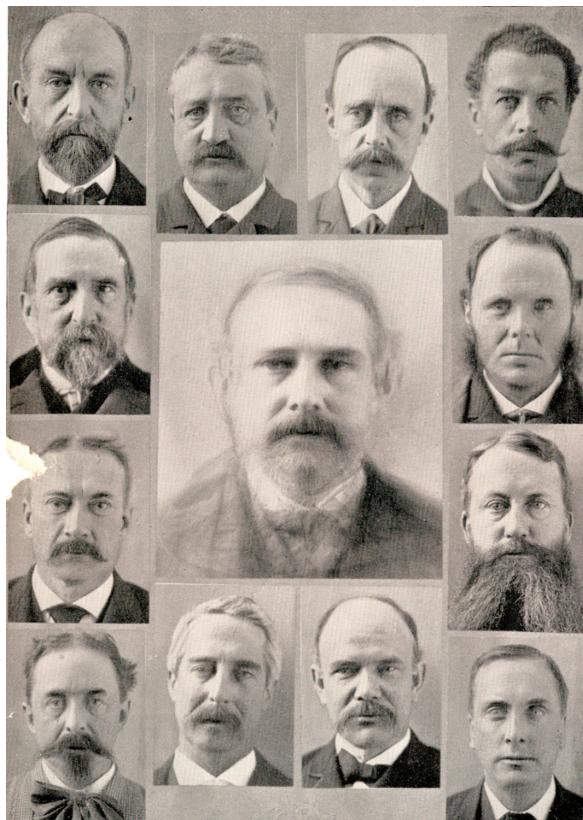


Figura 1.3: Exemplo de média fotográfica utilizada, por volta de 1880, por Galton para visualização de características reincidentes em tipos humanos.

Nas pesquisas a respeito do determinismo biológico, destaca-se, em 1876, a publicação de Cesare Lombroso *L’Uomo Delinquente*, que influenciado em alguns aspectos pelas ideias de Galton, defende que os criminosos possuem características físicas específicas e que estas determinam seus actos. Lombroso utilizará imagens fotográficas e ilustrações para

criar um acervo de delinquentes buscando encontrar traços em comum que revelem e possibilitem a identificação de pessoas com tendências a crimes²⁰.

Já na antropometria policial, o destaque dá-se com Alphonse Bertillon na segunda metade do século XIX, chefe de polícia em Paris, e que irá instaurar procedimentos policiais para reconhecimento rápido de indivíduos. O uso da fotografia por Bertillon irá modificar a forma como se fotografam rostos, uma vez que ele comprehende que as questões estéticas não podem ser desligadas de questões administrativas e técnicas, ou seja, é necessário controlar a forma de fotografar para se ter um resultado científico e fiável (Rouillé, 2009).

A execução do famoso retrato duplo, de frente e de perfil, é assim definida em seus mínimos detalhes: ‘Para a pose de frente, focar o ângulo externo do olho esquerdo; para a de perfil, o ângulo externo do olho direito’. A iluminação, a direção do olhar, a maneira de ‘arrumar os cabelos’, o lugar apropriado à orelha são estabelecidos com o mesmo vigor (Rouillé, 2009: 87).

Os estudos de Bertillon o levam a crer que todo ser humano é identificável por sua orelha direita, passando posteriormente a demais medições do corpo e descrições visuais (cor do olho, da pele, dos cabelos, presença de tatuagens e cicatrizes, etc.) procedimentos que passarão então a ser obrigatórios nos departamentos policiais e de imigração. A criação exaustiva destes arquivos torna necessária a organização dos mesmos. A fotografia-documento e os diversos inventários imagéticos devem ser organizados para poderem ser consultados e juntos, fotografia e álbum, tornam-se “a primeira grande máquina moderna de documentar o mundo” (Rouillé, 2009).

²⁰ Esse raciocínio de determinismo biológico parece ter influenciado estudos realizados também fora da Europa, como por exemplo, o psiquiatra José de Moraes Mello que entre 1910 e 1940 produziu no Brasil um acervo de cerca de 1800 fotografia focadas nas tatuagens dos internos da Penitenciária do Estado, Carandiru, em São Paulo. Partes deste acervo fotográfico foram restauradas e utilizadas pela artista Rosângela Rennó para seu projeto *Cicatriz* (1996), porém até o momento não foram encontrados resultados das pesquisas do médico, sendo difícil traçar, realmente, um paralelo entre Lombroso e Moraes Mello (Ver Fabris, 2005:267).

Desde o início, todos esses procedimentos de inventário, de arquivamento e, finalmente, de submissão simbólica obedecem a uma verdadeira compulsão de exaustividade, a uma veleidade de registro total do real. Em 1861, não são os fotógrafos exortados a ‘representar os tipos da raça humana, com todas as variedades da anatomia do corpo sob diferentes latitudes; todas as classes, todas as famílias de animais, todas as espécies de plantas, ilustradas por todas as suas partes: raízes, folhagem, flores e frutos; enfim todas as amostras úteis ao estudo da geologia, da mineralogia’? A representação pretende, aqui, a conquista integral do visível, como um eco do que acontece, nesse mesmo momento, na cena econômica (a expansão das leis de mercado e da concorrência) e na cena mundial (a aceleração do processo de colonização) (Rouillé, 2009:99).

À respeito da Antropologia Policial, a fotografia ao lado da antropometria terão papéis fundamentais. Discorrendo sobre a mudança ocorrida nos departamentos de polícia com a passagem dos relatos orais para o uso da fotografia enquanto registo de criminosos, Sekula aponta uma importante posição tomada pelo objecto fotográfico: a fotografia policial tornou-se uma imagem legal, um testemunho mudo acima de qualquer relato. Ou seja, passou a actuar em um sistema duplo de honra e repressão. Esse histórico adicionado à popularização da fotografia, torna o retrato fotográfico capaz de diagnosticar, de estipular tipos humanos (Sekula, 1986).

O retrato e o tipo

Reconhecer a si próprio e reconhecer o outro. A problematização da identidade do sujeito é uma das questões base da Antropologia e carrega aspectos positivistas que definem o que é o sujeito, quem é o sujeito. “Sou brasileira, casada, negra” são definições que partem de uma leitura factual e aparentemente não alterável da questão identitária e agem por conta de uma afirmação das diferenças. A identidade e consequentemente, a diferença, surge enquanto necessidade de auto-reconhecimento e, apesar de ser ainda vista como “natural”, parte da tendência humana em classificar, nomear e assim identificar o mundo.

A fotografia com seu aspecto mimético e, principalmente o retrato, actuaram como tecnologias impositivas para que este entendimento de que a identidade é algo nato tenha sido e continue a ser utilizado. Mesmo entendendo que o conceito de tipos humanos engloba diversas categorias²¹, é possível estabelecer uma relação como a posta pelo filósofo Ian Hacking (1995), que aponta que classificações não são meros exercícios mentais e sim instrumentais, e que toda e qualquer classificação, gera implicações. As categorias não são estáveis, nem mesmo as identitárias. O surgimento de categorias costuma seguir um fluxo a partir da comunidade científica, passando por instituições e órgãos regulamentais para depois se tornar popular, de conhecimento público. Com as categorias de tipos humanos não foram diferentes na sociedade oitocentista que, influenciadas por Darwin e outros pesquisadores da época, eram entendidas cientificamente que os tipos humanos eram classificáveis em ordem de evolução, principalmente, por questões físicas.

A pesquisadora da fotografia Annateresa Fabris aprofunda o conceito de retrato fotográfico – que tem raiz no latim *retrahere*, copiar – e de seu uso normalizador e criador de padrões visuais apontando que seu uso tem relação com o conceito de classificação humana. Segundo Fabris, o retrato se popularizará como “artifício que confere ao indivíduo a consciência social de si mesmo” (2004:15) e será visto como formato padrão de identificação e de imposição da verdade na definição e reconhecimento de tipos humanos. Entre os usos do retrato fotográfico que exemplificam essa ideia, pode-se citar a forma de posicionar a burguesia europeia visual e socialmente por meio dos *carte-de-visite*, e também seu uso na identificação de estrangeiros, trabalhadores, criminosos, doentes e todos os “outros”, ou seja, os tipos humanos.

O retrato do tipo burguês é, por exemplo, massificado com os *carte-de-visite*, uma das primeiras, se não a primeira, media de massa fotográfica que já em 1860 espalhou-se entre as classes burguesas europeias, tomando o papel anteriormente desempenhado pela litogravura e que pelo seu alto custo só era desfrutado pela aristocracia.

²¹ Para Ian Hacking, categoria é a classificação mais geral. “Human kinds are of many categories. I use the word ‘category’ in an old fashioned way, which is also the colloquial way. A category is a tree of classifications, or else the most general classification at the top of such a tree.” (1995:355).

A descoberta da fotografia dará um impulso decisivo a esse desejo de representação, que não se contenta com a fixação da imagem do indivíduo como entidade psicológica, por visar antes de tudo o registro de um sucesso alcançado graças a iniciativa pessoal. Por isto, mesmo que iconograficamente o retrato burguês lance mão das convenções do retrato aristocrático, as duas manifestações não se confundem em termos de destinação social. Enquanto este visava inscrever um indivíduo na continuidade das gerações, aquele se configura como o gesto inaugural da criação de uma linhagem em virtude do êxito de seu fundador (Fabris, 2004:29).

O baixo custo do *carte-de-visite*, criado pelo francês Eugène Disdéri (1819-1889), levou o modelo a ser um dos mais importantes usos da fotografia de retratos que impulsionou a criação por todo o mundo de estúdios fotográficos e que consistia em fotografias montadas em papel cartão, com 10x7,5 cm, e que, devido à grande popularização, acabou por criar um modelo ideal do burguês. Os *carte-de-visite* tinham um padrão, não só no formato, mas também na composição fotográfica, sendo responsável pela massificação de padrões do conceito de beleza, seja pelo uso de luzes formatadas, seja pelo vestuário típico da fotografia, seja pelas poses dirigidas pelos fotógrafos de estúdio (Figura 1.4). Actuou enquanto meio de disseminação de uma visualidade, de uma padronização visual da sociedade burguesa. Paulo José Rossi, em sua tese de doutoramento sobre August Sander²², resgata um citação de Disdéri, feita em 1862, a respeito do retrato fotográfico do *carte-de-visite* e que mostra o quanto as ideias de construção imagética que tratamos anteriormente²³ estavam presente no ato de fazer fotografias já no início de sua popularização.

Não se trata, em efeito, de fazer um retrato, de reproduzir com uma precisão matemática, as proporções e as formas do indivíduo; é preciso ainda, e sobretudo, tomá-los e representá-los, justificando e embelezando as intenções da natureza manifestadas sobre este indivíduo, com as modificações ou os desenvolvimentos essenciais portados pelos hábitos, as ideias e a vida social (Disdéri, 1862 apud Rossi, 2009:25).

²² Ver tópico: *Sujeito versus spécimen*: 22-26.

²³ Ver tópico: *A fotografia antropológica e a objectividade*: 12-19.

A relação próxima da fotografia e de seus arquivamentos com discursos de poder – seja colonial, como no império britânico; de controle, como nos departamentos policiais; ou ainda social, como nos *carte-de-visite* – mantêm ambos por longo período afastados das artes e cristaliza a noção de registo “puro” da realidade. Para Rouillé, que retoma a ideia de linguagem posta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, a fotografia terá sua função menos conectada com a intenção de informar ou comunicar e mais ligada “à transmissão de uma ordem visual”, em um movimento de dirigir o olho ao que vale ou não ser visto (Rouillé, 2009:158).



Figura 1.4 Exemplos de cartes-de-visite²⁴

O retrato terá um papel fundamental neste desenvolvimento uma vez que é, na fotografia, o modo primário de definição e reconhecimento do outro, pelas feições físicas do rosto que na sociedade moderna coloca-se como janela entre o indivíduo e o mundo.

Se o retrato enquanto fotografia de identidade identifica o eu burguês e o direito à imagem por ele conquistado, existe um outro aspecto desse processo que não pode ser considerado um privilégio,

²⁴ Badger, 2012:19

e sim um fardo imposto a todos os indivíduos que não se confirmavam às normas vigentes. A sociedade do século XIX, ao conferir à imagem fotográfica o papel de atestado de uma existência, faz do retrato um instrumento de recenseamento generalizado, que tanto pode exaltar os feitos do indivíduo, quanto apontar à atenção pública aqueles que apresentam desvios patológicos. Não é por acaso que o retrato fotográfico seja aplicado desde os primórdios à esfera judicial e à esfera médica, pois era nelas que se concentravam aqueles indivíduos que punham em xeque a saúde social (Rouillé, 2009:40).

Além da observação de patologias, desvios ou posicionamentos sociais, o retrato fotográfico é, em essência, objecto de contemplação seja do outro ou de si mesmo. Impulsionador do narcisismo, o retrato fotográfico define quem sou ou melhor, quem quero ser. O retrato fotográfico acaba por ser, em primeiro lugar, uma forma de descrever a aparência física e dar a conhecer dados para identificação de pessoas, mas ele também pode actuar, em um ‘jogo’ entre fotografado e fotógrafo, como forma de materializar uma encenação, uma vontade ou uma crítica, conforme será utilizado principalmente pelas artes, mas também nos *carte-de-visite*, onde “(...) o que importa não é representar a individualidade de cada cliente, mas, antes, conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem” (Fabris, 2004:31). Na busca pela identidade, chega-se ao recenseamento da sociedade, como forma de um “atestado de existência” (Fabris, 2004:50-51).

Sujeito versus spécimen

Não ignorando, mas sim buscando formas de isolar a capacidade de “manipulação” de significado das visualidades, a Antropologia irá anexar ao retrato fotográfico estatísticas antropométricas e outras formas complementares, buscando eliminar, de alguma forma, o sujeito do retrato, buscando evidenciar o *spécimen*²⁵, a exemplo dos usos de Francis Galton

²⁵ *Spécimen*, termo inglês que foi utilizado também em França no século XIX para denominar uma pessoa que possui as características físicas que identificam sua raça e que tem a mesma raiz latina de *specere*, espetáculo, ou seja, acontecimento fora da normalidade, excepcional (Maresca, 2011/12:70-73).

das médias fotográficas. A padronização das imagens é um dos caminhos encontrado para afastar a subjectividade e manuais irão disseminar técnicas e princípios metodológicos necessários para que as imagens se tornem cientificamente estudáveis. A face, na ciência, será utilizada não para determinar personalidade, uma vez que a evidência do indivíduo era negada e desnecessária, mas sim para tornar observável as variáveis de verificação dos tipos humanos. Como pontuam Nélia Dias (1994) e Sylvain Maresca (2011/12), seja via acompanhamento de descrições textuais, seja via anonimato das pessoas fotografadas, na ausência de legendas, ou ainda em questões técnicas como determinação do fundo, da pose, da exposição geralmente do sujeito nu, ou mesmo do comportamento do antropólogo ou viajante, o objectivo passa a ser distanciar o indivíduo para reter o tipo²⁶ (Dias, 1994; Maresca, 2011/12). Entre as diferentes formas de estudar os tipos humanos – craniometria, moldes, ilustração, fotografia – o retrato fotográfico acaba por ter uma grande vantagem: rapidamente a máquina fotográfica diminui de tamanho e aumenta em rapidez e qualidade. O registo de tribos e sujeitos não tão amigáveis torna-se mais efectivo e a ideia de um sujeito, fotógrafo, invisível captando informações do mundo torna-se uma metáfora da prática antropológica²⁷ (Dias, 1994:41).

É clara a diferença de intenção e de resultado entre fotografar/ser fotografado para atestar uma posição social ou fotografar/ser fotografado pela crença em uma possível inferioridade. Entre retratos que buscam individualidade e os que buscam a tipologia. Chegou-se a fazer um exercício semântico para diferenciar mais claramente estes dois caminhos fotográficos (entre o fotografado escolher posar e criar um personagem e o fotógrafo escolher o fotografado e nele criar um personagem) referindo-se à fotografia científica como retrato-métrico, retrato-tipo (Maresca, 2011/12).

²⁶ Nem os princípios metodológicos fotográficos, nem mesmo o uso da fotografia, eram unânimes na Antropologia. É importante destacar que a grande preocupação antropológica da época estava ligada a questão da objectividade, tão almejada nas ciências, e também do papel do observador (Dias, 1994).

²⁷ “La métaphore du photographe invisible qui capte le monde à l'aide de la caméra, réduisant à l'état d'objets les sujets photographiés, spécifie la pratique anthropologique”.

No retrato-métrico, não é o “cliente” que aparece ao estúdio para deixar-se registar e sim, o fotógrafo-antropólogo que determina quem e como deve ser fotografado. Essa determinação, na Antropologia, passa pela escolha do tipo exemplar, um sujeito que evidencia as características distintivas de cada raça, geralmente casos extremos, excepcionais. A influência de quem regista deve ser apenas para tornar o sujeito um anónimo, por exemplo, estabelecer a ele a pose para que suas características de personalidade não estejam explícitas na fotografia. Enquanto em um formato fotográfico almeja-se a distinção ou o sujeito, no outro, no retrato-tipo, busca-se a padronização ou o *spécimen*.

A busca fotográfica pelo *spécimen* entra em crise quando a ideia de determinação de características físicas com base em registos fotográficos passa a ser aplicada na Europa, e assim, entende-se que uma fotografia não seria capaz de definir qualquer característica racial, por nunca excluir sujeitos da imagem. Esta questão coloca um novo posicionamento crítico, e em cadeia, para a fotografia dentro das ciências uma vez que, se um homem não pode representar raça, uma planta não poderia representar um grupo de plantas; a crise da fotografia irá se espalhar por todas as ciências que utilizaram-na para comparações e determinações de espécies. Na Antropologia, especificamente, ainda haverão estudos métricos e essa concepção da fotografia não a elimina do terreno, mas a atenção do pesquisador passa a ser parte do processo de trabalho enquanto registo de costumes, gestos. Os olhos do etnógrafo voltam-se mais para objectos e acções no lugar de personagens. A Antropologia Física dá espaço à Antropologia Cultural e nesse movimento, a ideia de tipo físico dá espaço ao tipo social (Maresca, 2011/12).

A ideia de tipo social é debatida nas ciências sociais há décadas e as divergências são inúmeras. O que nos faz entender que determinada pessoa – por seu corte de cabelo, sotaque, jeito de se vestir ou se comportar em determinados espaços e ou eventos – faz parte de um grupo específico de pessoas que sabemos como devemos “reagir” a ela é uma questão que perpassa pesquisas antropológicas, sociológicas e psicológicas. Tanto a origem e o conceito de tipo social quanto as classificações ou mesmo a criação de novos tipos são questionadas e ainda não possuem uma definição clara. Oz Almog, sociólogo israelita autor do livro *The Creation of the New Jew* (1999), publica um artigo em 1998 nomeado “The Problem of Social

Type”, onde o estado da arte a respeito do tipo social é apresentado, bem como propõe algumas resoluções conceituais delimitando por exemplo as diferenças entre tipo social, estereótipo e papéis sociais.

Resumidamente, a argumentação de Almog sobre o tema destaca dois principais autores: os sociólogos Orrin Klapp e Samuel Strong. Para Klapp, a ideia de tipo social caminha em duas instâncias: em uma primeira definição, o autor coloca que tipo social está ligado a personagens folclóricos, lendários; numa segunda, entende que o tipo social é uma titulação comum, no sentido de consensual, e espontânea, que orienta o agir em sociedade²⁸. Já Strong, um dos grandes pesquisadores do tema, agrega um ponto fundamental ao conceito indicando que o tipo social tem ligações com as formas de conduta do grupo ao qual pertence. Segundo Strong, tipos sociais são “(...) construções que um grupo alcança seleccionando ou abstraindo formas acentuadas de conduta apresentadas por alguns de seus membros e que possuem conotações específicas em termos de interesse, preocupações e disposições do grupo”²⁹ (Almog, 1998).

Na definição de Almog, o tipo social seria a combinação de símbolos com um conglomerado de informações que já possuímos catalogadas em nosso cérebro. Mas pontua que esse cruzamento de informações deve ser dividido em duas orientações: uma primeira, popular e utilizada por todos nas sociedades; e uma segunda, enquanto ferramenta analítica passível de ser utilizada por um cientista social. É a segunda orientação que Almog vai aprofundar e ressalta três importantes pontos para uma pesquisa de tipos sociais segundo esta definição analítica: 1) o que um cientista social deve procurar não é a homogeneidade de um grupo, mas sim semelhanças; 2) a busca de características típicas, compreendendo que o tipo social aqui seria um modelo, muito provavelmente apenas abstracto, não havendo a existência

²⁸ O artigo de Klapp “The Fool as Social Type” (1949) dá ainda a entender que um tipo social responde a um papel social. O autor não chega a diferenciar os dois conceitos, apesar de outros o fazerem, a exemplo Oz Almog (1998).

²⁹ “(...) constructs which the group arrives at by selecting or abstracting accentuated forms of conduct displayed by some of its members and having specific connotations in terms of the interests, concerns, and dispositions of the group”.

de um tipo-ideal que reúna todas as características típicas; 3) e a diferença entre tipo social e estereótipo, sendo estereótipo uma ideia geralmente exagerada de semelhanças ou diferenças que não possuem, necessariamente, vínculo com a realidade, diferentemente do tipo social que é uma questão real (Almog, 1998).

A prática do retrato fotográfico do tipo social tem representantes tanto nas ciências quanto na arte. Mas é na fotografia documental que o retrato do tipo social parece atingir seu exemplar mais relevante. Por volta de 1930, percebe-se um movimento de reavivar do retrato fotográfico, seja de não-ocidentais, seja de ocidentais, enquanto fotografia documental, que foi beber na fotografia científica diversas características. Mas, enquanto fotógrafos – e não antropólogos ou pesquisadores que buscam a objectividade – os responsáveis por esses registos passam a ter uma liberdade criativa para brincar/criticar/explorar questões da representação e da identidade (Maresca, 2011/12).

Um exemplo clássico desta prática fotográfica que traz para a fotografia documental aspectos do modo de classificar e organizar informação segundo premissas científicas é o trabalho de August Sander (Figura 1.5). *People of the Twentieth Century*³⁰, projecto iniciado em 1920, retrata, pelos olhos de Sander, a realidade da Alemanha do início do século XX. Enquanto registo histórico, as fotografias apresentam mudanças de comportamento, suscitam linhas que indicam a leitura do “fotográfavel” daquele momento e fazem uma representação dos tipos sociais: Sander regista personagens de forma a evidenciar tipos sociais, de certa maneira, ampliando o alcance do conceito de identificação de um tipo via fotografia, como aconteceu com os *carte-de-visite* e o reconhecimento “instantâneo” que os mesmos forneciam da burguesia, para uma maior fatia da sociedade alemã da época³¹. Enquanto obra artística, Sander apresenta a sua visão de “um conjunto de estereótipos, no sentido de seus retratos serem realidades construídas (cenário; direcção dos modelos; modo de fotografar) que

³⁰ Do original em alemão *Menschen des 20. Jahrhunderts*.

³¹ Antes de iniciar o projeto *People of the Twentieth Century*, Sander era fotógrafo de estúdio e em algumas das fotografias de Sander é possível perceber claramente influências dos *carte-de-visite*.

correspondem a um modo de percepção social” (Rossi, 2009:14). Contemporâneo à Walker Evans, que publica nos Estados Unidos uma documentação fotográfica de homens e mulheres no quotidiano do metro de New York, Sander faz parte de um grupo de fotógrafos que irá impulsionar o carácter documental artístico e o olhar crítico evidente nesta prática fotográfica.



Figura 1.5: “Young Farmers”, de August Sander, 1914³²

³² Badger, 2012:69

II. O Atlas Fotográfico na Arte Contemporânea

O conceito de atlas na Arte

O conceito de atlas artístico não chega a apagar o conceito de atlas científico que vimos no primeiro capítulo. Ele acrescenta novas informações. A ideia comum entre os campos disciplinares História da Arte e Antropologia a respeito do atlas enquanto um procedimento sistemático de pensamento, quando utilizada por artistas visuais acaba por ganhar diferentes formas, construções e significados. Mas, antes de atentar para os atlas de criação artística, é preciso clarificar a definição de atlas na História da Arte.

Para o filósofo e historiador Georges Didi-Huberman, atlas é uma ferramenta visual que pretende uma compreensão sintética, permitindo a construção de ligações entre imagens seja enquanto todo, seja nos detalhes (2011). Atlas é, para o autor, uma forma de conhecimento visual, uma apresentação sinóptica de diferenças, e mais, um processo de montagem.

Quando colocamos diferentes imagens — ou diferentes objectos, como as cartas de um baralho, por exemplo — numa mesa, temos uma constante liberdade para modificar a sua configuração. Podemos fazer constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajectos de pensamento. Ao modificar a ordem, fazemos com que as imagens tomem uma posição. Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas — como num dicionário, um arquivo ou uma encyclopédia—, mas para recolher segmentos, troços da fragmentação do mundo, respeitar a sua multiplicidade, a sua heterogeneidade. E para outorgar legibilidade às relações postas em evidência (Didi-Huberman, 2011).

Uma das alterações de conceito está relacionada com a questão de materialidade. Para Didi-Huberman, a materialidade do atlas, que no século XVIII estava ligada ao grande formato das publicações, ganha visualidade enquanto mesa-operatória, onde o historiador, pesquisador ou artista (figura que anteriormente não era vista como profissional-autor de um atlas e sim, participava apenas enquanto auxiliar de questões plásticas) irá desenvolver suas

analogias, suas classificações, suas constelações. O grande aprofundamento de Didi-Huberman referente ao tema atlas está directamente ligado com seus estudos a respeito da iconografia de Aby Warburg³³ (1866–1929) e, especificamente, de seu *Atlas Mnemosine*. Didi-Huberman vai inaugurar a evidenciação do atlas enquanto próprio da História da Arte uma vez que resgata de Warburg a ideia de montagem como método semelhante da produção de um atlas e da produção de conhecimento sobre a História da Arte.

O Atlas de Warburg apresenta uma mudança paradigmática na disciplina da História da Arte uma vez que organiza informação visual de forma autoral e segundo a função psico-social das imagens. É possivelmente a primeira tentativa de construir uma história imagética da arte e nomeada, de forma certeira por seu autor, de Atlas. O *Atlas Mnemosine*, projecto inacabado por conta da morte de seu autor, é hoje uma colecção de aproximadamente mil fotografias divididas em 40 pranchas de tecido preto expostas ao redor da Biblioteca Warburg. Segundo o filósofo Giorgio Agamben que propõe que Warburg teria criado uma nova ciência, ainda não nomeada³⁴, as pranchas revelam

(...) mais do que uma orquestração, mais ou menos estruturada, dos motivos que guiaram a busca de Warburg durante anos. (...) Ele a definiu uma vez, de maneira um tanto enigmática, como ‘uma história das fantasias para pessoas verdadeiramente adultas’”. Se considerarmos a função que ele atribuía à imagem como órgão da memória social e engrama³⁵ das tensões espirituais de uma cultura, compreendemos o que ele quis dizer: seu “atlas” era uma espécie de gigantesco

³³ Para aprofundar os conceitos de Warburg ver também *Aby Warburg: Uma biografia intelectual*, de Ernest Gombrich (1970) e *Aby Warburg and the Image in Motion*, de Philippe-Alain Michaud (2004).

³⁴ Agamben sugere que a “ciência sem nome”, como ele próprio se dirige às pesquisas de Warburg, poderiam ser chamada de “Antropologia da Cultura Ocidental”, defendendo que “só essa ciência poderia de fato permitir ao homem ocidental, saído dos limites de seu etnocentrismo, munir-se do conhecimento libertador de um ‘diagnóstico humano’ podendo curá-lo de sua esquizofrenia trágica” (Agamben, 2009:141).

³⁵ Engrama (da neuropsicologia) significa alteração bioquímica ou biofísica produzida no cérebro pela memória de um estímulo muito forte.

condensador recolhendo todas as correntes energéticas que tinham animado e animavam ainda a memória da Europa, tomando corpo em suas fantasias (Agamben, 2009:137).

Há um impulso desde meados de 1980 de retorno e popularização do *Atlas Mnemosine* que acaba por evidenciar o eterno embate com relação às imagens, memória e arte e também uma nova atenção ao formato atlas, que propõe uma forma de pensar visual específica, relacionando proximidade, semelhança e diferenças. A rememoração do projecto de Warburg ganha na contemporaneidade novas significações de artistas e críticos de arte, que o historiador de arte Benjamin Buchloh pontua como sendo um aspecto metafórico do termo atlas, por conta do enfraquecimento da “confiança no empiricismo e [d]a aspiração a se alcançar completude na compreensão de sistemas positivistas de conhecimento (...)” (Buchloh, 2009:196).

Buchloh, em seu artigo “Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anônimo”, caminha entre o *Mnemosine* de Warburg e o exemplo mais conhecido do conceito de atlas enquanto criação artística contemporânea, *Atlas*, de Gerhard Richter. Mesmo evidenciando semelhanças – como por exemplo, seus aspectos ligados à memória – e utilizando definições do termo atlas com base num projecto de História da Arte e outro artístico, o autor deixa claro que uma comparação entre ambos os trabalhos ultrapassa as possibilidades uma vez que cada projecto opera em circunstâncias históricas completamente distintas.

(...) o primeiro no alvorecer da destruição traumática da memória histórica, o momento do cataclismo mais devastador da história humana, conduzido pelo fascismo alemão; o último, com base em uma derradeira posição de repressão e negação, olhando para o passado e tentando reconstruir a memória no interior do espaço social e geopolítico da sociedade que infligiu o trauma (Buchloh, 2009:199).

O *Atlas* de Gerhard Richter apresenta um procedimento formal de reunir fotografias seleccionadas ou produzidas pelo artista em formato de grade, procedimento comum entre

projectos artísticos da década de 1960³⁶. O *Atlas* de Richter é, aparentemente, uma materialização da experiência do artista com a perda do contexto familiar e social, uma vez que se mudou da Alemanha Oriental para a Ocidental, e evidencia uma discussão de “crise de memória”, como aponta Buchloh (2009). Um fim da credibilidade de imagens mnemónicas, unindo imagens publicitárias, arquivos de família e fotografias tiradas pelo artista a um vazio, e “parece considerar a fotografia e suas várias práticas um sistema de dominação ideológica e, mais precisamente, um dos instrumentos com que a anomia coletiva, a amnésia e a repressão são inscritas socialmente” (Buchloh, 2009: 203-204).

Ambos os projectos, *Atlas Mnemosine*, de Aby Warburg e *Atlas*, de Gerhard Richter, pontuam dentro do campo da arte o conceito de atlas que irá ser disseminado em diferentes práticas artísticas. Nesta dissertação, interessa-nos, para além destes exemplos que conceituam atlas artísticos, os projectos artísticos contemporâneos – nomeados de atlas ou não – que se enquadrem nas definições já apresentadas de atlas³⁷ e que utilizem, como base para esta prática artística, a imagem fotográfica voltado para o conceito de “tipos humanos”.

Fotografia inventarial na arte (1920 e 1960)

A ideia de instante decisivo tomou conta da fotografia artística (documental) do século XX até meados de 1950, quando com o surgimento da chamada arte contemporânea – balizada entre 1960 e os dias de hoje – o conceito perde força e a fotografia passa a ser vista, primeiramente, como ferramenta para materializar acções artísticas, performances. A imagem fotográfica apresenta-se como o *media* ideal para a materialização de *happenings*, tornando vendável uma arte efémera. Paralelo a esse movimento iniciado pelo mercado da arte como meio para manter obras passíveis de venda, os próprios *performers* reconhecem um potencial no aparato fotográfico para auto-representações e criação de acções voltadas e idealizadas

³⁶ Ver: *Fotografia inventarial na arte (1920 e 1960)*: 31-37; e, *Abordagem tipológica e a poética do inventário*: 38-47.

³⁷ Apenas para resgatar alguma das características de atlas: ímpeto de totalidade sobre determinado tema; criação de padrões conferíveis imageticamente; estabelecimento de relação entre imagens fotográficas; uso da prática do inventário.

para serem registadas fotograficamente. Isso lança uma nova discussão, a respeito da força e da primazia da imagem individual, de um imagem reveladora, que é amplamente questionada por artistas entre 1960 e 1980 a exemplo dos trabalhos de artistas conceituais como Keith Arnatt (Figura 2.1) e da portuguesa Helena Almeida. Esse esforço em criar narrativas fotográficas será fundamental para quebrar o ideal de momento único e decisivo e também para postular a entrada da fotografia nas galerias, não apenas como apoio a eventos furtivos ou enquanto documento da sociedade, mas como peças de arte idealizadas fotograficamente. Na sua tese de doutoramento³⁸, Leandro Pimentel Abreu pontua a entrada da fotografia na arte conceitual revelando as reflexões que seu uso gera a respeito dos paradigmas de reproduzibilidade e efemeridade.

A sua entrada [da fotografia] no universo da arte conceitual acaba se dando quase naturalmente, pois ela, por si só, confrontada com trabalhos marcados pela impermanência, viabiliza uma memória. O atrito que ocorre entre uma arte efêmera e o registro provoca a possibilidade de uma reflexão a respeito da representação, do mercado e da história da arte que, de certo modo, carrega fortes resíduos da ideia de unicidade e de originalidade do objeto artístico (Abreu, 2011:134-135).

Está claro que não há necessariamente uma linearidade cronológica nessa caminhada da fotografia ao encontro das Belas-Artes e da sua aceitação enquanto resultado artístico ou mesmo na actual concepção de arte híbrida e neste percurso há diversos caminhos para analisar a relação da fotografia na arte e as influências na criação de imagens fotográficas³⁹.

³⁸ “O Inventário como Tática: a fotografia e a poética das coleções”, tese de doutoramento defendida por Leandro Pimentel Abreu em março de 2011, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2013/03/tese_leandro_abreu_2011.pdf último acesso em 05 de março de 2013.

³⁹ Um dos caminhos para esta discussão é o próprio surgimento da fotografia que revela seus dúbios interesses primordiais: ao mesmo tempo que Daguerre, um cientista, cria o daguerrótipo (entre 1835 e 1839) e populariza a invenção, Talbot, um matemático com grande interesse nas artes – colocado na história como frustrado e tímido, que por conta de sua dificuldade em desenhar interessou-se pelos procedimentos da câmara escura – inventou o calótipo (1836). A metáfora da vitória da fotografia científica sobre a fotografia artística vai “assombrar” esta última durante um longo período.

Mas para o escopo deste projecto, faz-se necessário um passo atrás que elucide um contexto histórico. Interessa-nos compreender os procedimentos inventariais e catalogais que dialogam com o conceito de atlas dentro fotografia artística moderna, ou seja, após a escola pictorialista (entre meados de 1860 e 1920), que buscava uma aproximação estética da fotografia com a pintura utilizando o desfoque e altas granulações.



Figura 2.1: “*Self-Burial (Television Interference Project)*”, de Keith Arnatt, 1969⁴⁰

São três as grandes tendências estéticas deste período que antecede a fotografia ligada à performance: Nova Objectividade, Nova Visão e Dadaísmo/Surrealismo. Todas exploram a montagem fotográfica, seja narrativa ou não, com questões formais, mesmo que as discussões

⁴⁰ © Tate, London 2012

e as percepções diferenciem-se entre si. O cenário é de pós Primeira Guerra Mundial e a arte, em grande parte de suas instâncias, passa a ser compreendida enquanto política: o entendimento é que a “nova fotografia deveria ser uma ferramenta política, o que significa não só enquanto meio para olhar o mundo, mas para analisar a forma como ele funciona”⁴¹, explicita o critico de fotografia e fotógrafo Gerry Badger (2012:59). O desejo de ser político, anti-burguês, anárquico é comum a estas correntes, bem como o uso da fotografia, porém a forma como estes conceitos são inseridos nos trabalhos artísticos diferenciam-se entre si.

A Nova Objectividade tem como intenção base atentar à simplicidade das formas. A busca da forma na Nova Objectividade prevê que os fotógrafos deveriam ter distanciamento dos objectos fotografados, buscando apresentar apenas o que eles realmente são. Sendo a fotografia um procedimento mecânico, ela seria o *media* artístico ideal para chegar a tal resultado estético. Entre os artistas mais conhecidos da Nova Objectividade estão o já citado August Sander⁴², que trabalha com tipos sociais; Karl Blossfeldt, que explora plantas; e Albert Renger-Patzsch, que mescla imagens da natureza com imagens de objectos industriais.

Karl Blossfeldt faz um inventário⁴³ de folhas, brotos, flores e caules que, segundo ele, inspiram as formas de arte e publica o livro *Art Forms in Nature*, em 1928 (Figura 2.2). O estudo parte de uma função didáctica: a intenção era ter inspiração para ornamentos, e pode ser visto como “um elo entre a fotografia do século XIX, cujo objectivo era, principalmente, recolher e classificar, e fotografia conceitual dos anos 1970, que, muitas vezes utiliza fotografias semelhantes em uma matriz objectivando uma análise comparativa”⁴⁴ (Badger, 2012:67). As fotografias de Blossfeldt isolam os elementos retratados, uma vez que não é

⁴¹ “And the new photography would be a political tool, a means not only of looking at the world, but of analysing the way it worked to”.

⁴² Ver: I. A Tradição Antropológica dos Atlas Fotográficos: 6-27.

⁴³ Ver: Abordagem tipológica e a poética do inventário: 38-47.

⁴⁴ “It is a link between 19th century photography, whose purpose was mainly to collect and classify, and conceptual photography of the 1970s which often arranged similar photographs in a matrix for comparative analysis”.

possível ao observador compreender escalas. Todas as imagens – independente do tamanho real do objecto fotografado – possuem o mesmo recorte, se assemelham em tamanho e estão sobre um fundo neutro. A única informação disposta no livro de Blossfeldt que indica que as imagens são fotografias de plantas são as legendas, que resgatam a materialidade dos objectos fotografados, ligando o conteúdo ao mundo.



Figura 2.2: Imagem do livro Arts Forms in Nature, de Karl Blossfeldt, 1928 (esq.)⁴⁵
Figura 2.3: Imagem do livro The World is Beautiful, de Albert Renger-Patzsch, 1928 (dir.)⁴⁶

Já Albert Renger-Patzsch (1897-1966), mantém o formalismo e rigor encontrados em Blossfeldt, mas coloca, no meio de séries fotográficas de plantas, imagens de máquinas e ferramentas, como equivalentes (Figura 2.3). Apesar de ser, na História da Arte, incluído no grupo da Nova Objectividade e do potencial satírico do livro *The World is Beautiful* (1928),

⁴⁵ Disponível em <http://www.luminous-lint.com/app/image/36154144916593670473/>, último acesso em 15 de junho de 2013.

⁴⁶ Badger, 2012:66

Renger-Patzsch pouco carrega do movimento, uma vez que este era essencialmente político e o trabalho do artista ignora esta reivindicação, posição que escancara nas últimas fotos da publicação onde o conservadorismo de Renger-Patzsch é revelado em imagens de igrejas e mãos em oração (Badger, 2012:66).

As outras correntes artísticas do período são a Nova Visão e Dadaísmo, que tinham como intenção fotográfica tornar o invisível visível e práticas fotográficas muito livres e orgânicas. A Nova Visão tem no húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) seu grande artista. Muito influenciado pelo Construtivismo Russo, com uso de negativos, fotogramas e fotomontagens, Moholy-Nagy busca através da decomposição do procedimento fotográfico dar forma à luz. O que circunda os artistas da Nova Visão é uma explicitação de novas formas de ver, de perceber o visível e o invisível, evidenciar a capacidade do aparato fotográfico em ampliar a visão humana. O uso de microfotografia, raio-X, múltiplas exposições e, em ambos os movimentos – Nova Visão e Dadaísmo – o uso das fotomontagens será uma constante. A fotomontagem, será, por exemplo, resgatada pelos dadaístas e utilizada como forma de reorganizar informações e publicidades política publicadas em jornais e revistas, reposicionando elementos de uma imagem divulgada com intuito de revelar, descortinar, informações (Badger, 2012). A artista Hanna Höck e seu *Media Scrap Book* (publicado por volta de 1933) é um exemplo dadaísta a ser discutido. Suas fotomontagens vão além de apenas reposicionar elementos: a artista organiza sistematicamente suas colagens evidenciando uma acumulação e uma didáctica e, desta forma, a artista “estaria buscando uma investigação sobre a competência mnemônica do sujeito moderno diante da ascensão da cultura midiática” (Abreu, 2011:114).

Destas três tendências marcadamente de vanguarda do início do século XX, Nova Objectividade, Nova Visão e Dadaísmo, interessa-nos principalmente o que se tornou praxe na fotografia alemã e que na arte contemporânea nomeou-se de abordagem tipológica⁴⁷.

⁴⁷ Typological approach (Badger, 2012:67)

(...) o termo descreve o processo de fazer inúmeras fotografias semelhantes do mesmo tipo de coisa, ou examinar algo por tipo, como Atget fez com sua série sobre montras de lojas, ferro decorativo ou pequenos comércios. Ou como Muybridge fez no século XIX, com seus estudos de movimento, ou Edward S. Curtis na viragem do século XX, com seus estudos de tribos nativas americanas. Também poderia ser chamado de ‘abordagem de levantamento’, pois remete para o impulso básico do início do uso da fotografia para sair e coletar o mundo, para fazer um inventário das coisas e categorizá-las (Badger, 2012:67)⁴⁸.

Esta abordagem tipológica surge no contexto dos anos de 1960 entre práticas artísticas que revelam um impulso arquivista, no qual o documento e o procedimento tornam-se ferramentas de destaque. A fotografia, neste cenário, será utilizada enquanto forma de discutir não só a memória, mas também o real e sua relação com o referente é deixada de lado. Nesse caminho

(...) há artistas que dão ênfase à narrativa histórica – em alguns casos uma história social, mas sobretudo uma micro história. Algumas vezes trata-se de “mitologias pessoais”, nas quais o artista inclui a si próprio, suas questões íntimas, sua família e amigos. Outros, se propõem a produzir tipologias, ordenando e classificando as imagens de acordo com a abertura e a precisão desejadas. Há ainda aqueles que trabalharam com cronologias ou continuidades temporais, alinhando séries de acontecimentos que se deram em diferentes tempos e espaços (Abreu, 2011:150).

No caso específico da abordagem tipológica as grandes vedetas são o casal Bernd e Hilla Becher, que começam a fotografar na década de 1950. Reconhecidos por Badger como fundadores de uma “nova ‘Nova Objectividade’” (2012:68), o casal Becher será determinadamente marcante pela sua arte e por seus ensinamentos enquanto professores da

⁴⁸ “(...) the term describes the process of making innumerable similar photographs of the same kind of thing, or examining something by type, as Atget did when he made series on shopfronts, on decorative ironwork or small trades. Or as Muybridge did in the 19th century with his motion studies, or Edward S. Curtis around the turn of the 20th century with his studies of Native American tribes. It could also be termed the 'survey approach', for it relates back to the basic impulse of early photography to go out and collect the world, to make an inventory of things and categorize them”.

Escola de Fotografia de Düsseldorf, afirmando o método de recolher, classificar e apresentar como típico da fotografia alemã.

Abordagem tipológica e a poética do inventário

Entre Abril e Junho de 1991, o Newport Harbor Art Museum apresentou a exposição *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, comissariada por Marc Freidus, onde foi explorada a abordagem tipológica na fotografia. O crítico de arte e artista Güven Incirlioglu⁴⁹, resgata o texto de Freidus do catálogo da exposição onde este define que uma tipologia é como uma colecção de elementos que pertencem a uma classe ou tipo comum.

Ela [a tipologia] pode ser um agrupamento de tipos fisionómicos, edifícios populares, ou espécies de macacos. Uma tipologia é montada por meio de observação, colecta, nomeação e agrupamento.

Estas acções permitem que os elementos da tipologia possam ser comparados, geralmente em busca de padrões. Estes padrões podem revelar constantes biológicas, se os assuntos forem seres vivos, ou verdades sociais se a temática for criações humanas⁵⁰ (Freidus apud Incirlioglu, 1995).

Tipologia é um sistema, uma forma de classificar com base em semelhanças pré-definidas. É colocar itens, entidades, informações, *coisas*, dentro de categorias (Incirlioglu, 1995). Há uma diferença semântica entre tipologia e inventário⁵¹. Enquanto a tipologia seria o arranjo (*sorting*) das coisas em categorias, o inventário seria as descrições, a organização

⁴⁹ Incirlioglu é também fundador do coletivo Xurbus (<http://www.xurban.net/>)

⁵⁰ "It could be a grouping of physionomic types, vernacular buildings, or species of monkeys. A typology is assembled by observation, collection, naming and grouping. These actions allow the members of the class to be compared, usually in search of broader patterns. These patterns may reveal biological constants if the subjects are living things, or social truths if the subjects are human creations".

⁵¹ Há ainda diferenças semânticas entre outros conceitos utilizados na fotografia artística e que devem ser explicitados. **Série fotográfica**: utilização da imagem fotográfica para criar narrativa, gera a sensação de tempo da imagem fotográfica alongado, geralmente inclui imagens ficcionalizadas; **Ensaio fotográfico**: termo originário da ciência, que define um pequeno "tratado" sobre determinado tema, um experimento reflexivo sobre uma temática; **Fotografia sequencial**: disposição de imagens de forma a criar narrativa, conjugada com informação textual (fotonovela).

detalhada deste arranjo. Para Abreu (2011), o inventário ainda é, necessariamente, o ato de expor esta organização, não no sentido de finalizá-la, mas no sentido de possibilitar uma apresentação. No caso, um inventário fotográfico seria a “formação de uma série a partir de uma coleção pré-estabelecida de imagens fotográficas que são selecionadas e postas em uma relação, para posteriormente, serem exibidas” (Abreu, 2011:19).

Estes conceitos serão muito utilizados na arte, como veremos a seguir, e, nos anos 1950 e 1960 assiste-se a uma mudança na intenção da colecta artística que diferenciará os artistas contemporâneos dos artistas das vanguardas modernistas: a ênfase passará a ser o processo de colectar, arranjar e inventariar, em detrimento do objecto como fim. Ou seja, há uma mudança de postura artística quanto à recolha, ao documento, à classificação.

O próprio processo passa a ser objeto de registro e classificação – procedimento que visa à produção de um tipo de memória que gera uma reverberação. Alguns trabalhos passam a ter como núcleo central o próprio gesto de recolher, classificar e armazenar. Nesses casos, há uma ênfase em um método específico, um tipo de *poética do inventário*, que se distingue das vanguardas modernas e de outras práticas artísticas, onde não havia uma preocupação direta com essas etapas (apesar delas serem parte integrante do modo de produção). (Abreu, 2011:135, itálico do autor)

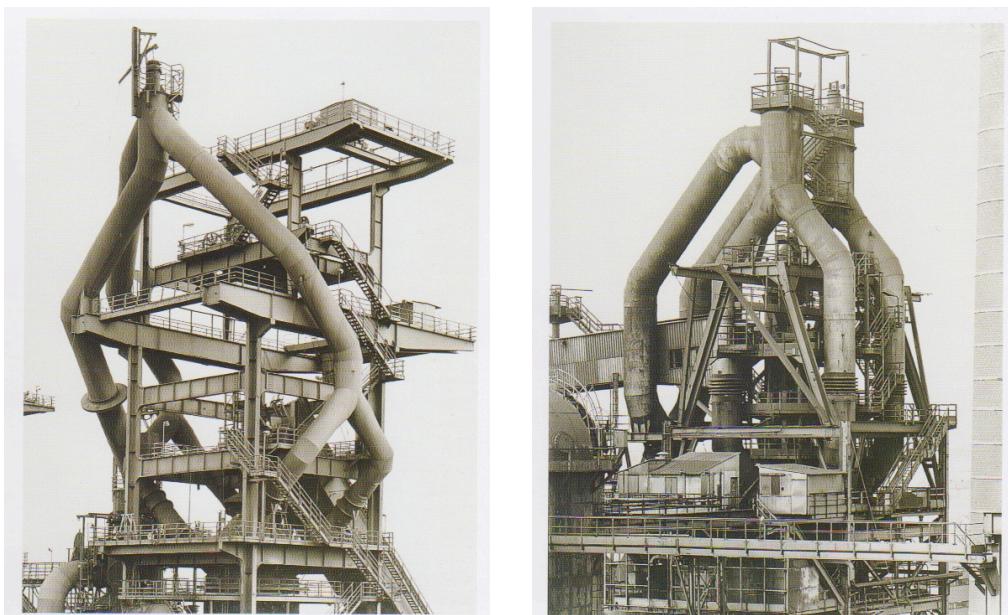


Figura 2.4: Imagens da série “Esculturas Anónimas”, de Bernd e Hilla Becher⁵²

⁵² Badger, 2012:71

Como dito, o grande destaque da retomada da tipologia e do formalismo como prática artística são Bernd e Hilla Becher. O casal não aborda a tipologia humana, mas fotografa exaustivamente prédios da arquitectura industrial moderna que sobreviveram à Segunda Guerra Mundial, e cria um procedimento sistemático para evidenciar as formas e dar enfoque à tipologia da indústria, arquitectura e sociedade. Os Becher registaram cerca de 200 caixas de água, torres de electricidade, tanques de gasolina e outras estruturas arquitectónicas em *grids* austeras e taxonómicas. Susanne Lange, biógrafa dos Becher, revela que o procedimento fotográfico dos artistas apresenta-se em suas imagens e evidencia o grande rigor técnico e conceitual envolvido no trabalho fotográfico do casal. A metodologia dos dois artistas parte, primeiro, em descobrir prédios industriais, nomeados por eles de esculturas anónimas; depois, consiste em visitar e conseguir autorizações para fotografar, uma vez que grande número de prédios ainda estavam activos quando os Becher produziram suas fotografias; e somente depois de fotografadas – sempre em dias nublados, sob diversos ângulos e perspectivas – as imagens são organizadas e classificadas em grupos e subgrupos, ou subespécies como refere Hilla Becher⁵³, e divididas em *grids* de 9, 12 ou 15 imagens fotográficas.

O trabalho taxonómico dos Bechers é intenso e evidencia não só semelhanças entre estruturas arquitectónicas, mas principalmente uma postura industrial mental e económica de um determinado período histórico (Figura 2.4). Para Hilla Becher somente levando a série imagética à exaustão haveria a possibilidade dos dois artistas identificarem os padrões estruturais e suas derivações. Os Becher utilizam a fotografia como técnica de tornar clara a ideia de *imagem* enquanto *conceito*. Ou seja, via evidência da metodologia e do uso de uma estrutura mecânica, características típicas da abordagem científica, o trabalho artístico do casal possibilita a emersão do *real* significado destas estruturas arquitectónicas, tornando a imagem, o conceito, destas estruturas visíveis (Abreu, 2011).

O colectar, organizar, classificar e expor não está restrito apenas a fotografia científica analisada no primeiro capítulo ou na arte fotográfica de objectos ou arquitecturas como no

⁵³ Lange, 2007

trabalho dos Becher. A mesma ideia serial sistematizada pode ser encontrada em trabalhos artísticos focados em retratos de humanos, nos quais o sujeito parece – novamente – dar espaço ao tipo (Figura 2.5). Há uma frieza nas imagens, quase como se os retratados fossem objectos, frieza esta que é evocada com a serialização e com o uso de fundo neutros e uma perspectiva atemporal, que extraí a característica temporal da imagem fotográfica.



Figura 2.5: “Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992”, de Rineke Dijkstra⁵⁴

⁵⁴ Badger, 2012:21

A sensação de estranheza que esta prática provoca caminha entre o vazio e a profundidade dos personagens registados. É possível traçar uma tradição desta prática artística a partir do trabalho documental de August Sander, um possível marco inicial, que vai permear trabalhos mais actuais como o de Richard Avedon, Irving Penn, Despatins & Gobeli, Rineke Dijkstra e também nos estudos de caso desta dissertação Hans Eijkelboom e Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek e outros.

Se o marco artístico/documental é o trabalho de Sander, que inicia a abordagem do retrato como abstracto e, com isso emergir não o sujeito, mas a identidade social e cultural do fotografado, a memória desta prática é a fotografia científica, antropológica, onde distanciar o sujeito para obter o tipo era necessário para a tão fundamental objectividade. Essa relação não é temporal, nem de similaridade de informação ou intenção, mas sim acontece “em virtude da sobrevivência de um método eficaz de elaboração da memória e de uma eficácia no processo de apresentá-la através da fotografia” (Abreu, 2011:156). Aliado a isso, o fotógrafo francês Philippe Calia, num artigo a respeito do papel da fotografia na imagem do orientalismo, mostra que o fascínio em fotografar o “outro” ainda é uma constante artística e a ideia do artista enquanto etnógrafo⁵⁵ parece ganhar cada vez mais espaço nas galerias e museus (2011).

O uso dos títulos genéricos, dos fundos neutros, da pose formal e da série vão juntos impor um significado a essas imagens e suas séries amplas irão destacar, na fotografia documental artística, as ambiguidades omnipresentes, não representando indivíduos, mas sim formas de individualidade (Maresca, 2011/12). Maresca irá buscar no antropólogo François

⁵⁵ Termo cunhado pelo crítico e historiador de arte Hal Foster (1996), no qual o autor destaca uma tendência actual que coloca o outro cultural/étnico como mote em nome do qual o artista irá trabalhar sua prática artística. “First, there is the assumption that the site of artistic transformation is the site of political transformation, and, more, that this site is always located elsewhere, in the field of the other: in the productivist model, with the social other, the exploited proletariat; in the quasi-anthropological model, with the cultural other, the oppressed postcolonial, subaltern, or subcultural. Second, there is the assumption that this other is always outside, and, more, that this alterity is the primary point of subversion of dominant culture. Third, there is the assumption that if the invoked artist is not perceived as socially and/or culturally other, he or she has but limited access to this transformative alterity, and, more, that if he or she is perceived as other, he or she has automatic access to it” (Foster, 1996: 302-303).

Laplantine a relação entre a etnografia e fotografia documental, e este coloca que ambas dividem um pulsar interno, “uma tensão entre a proximidade do olhar (etnográfico) e distância (do discurso antropológico), o ver e o saber, o único e o múltiplo (em particular), a universalidade formal e relatividade empírica” (Laplantine apud Maresca, 2011/12:82).⁵⁶

A poética do inventário reflecte-se também no impulso arquivístico⁵⁷ tão recorrente à prática artística contemporânea. Documentações jurídicas, históricas, científicas têm vindo a ser utilizadas por artistas através de diferentes *medias*, com um enfoque à imagem, buscando “tornar uma informação histórica, muitas vezes perdida ou deslocada, fisicamente presente”⁵⁸, (Foster, 2004:4). A popularização do acesso à informação e à documentação histórica – possibilitada principalmente pela internet que tornou as bases de dados num equivalente virtual dos *readymade* prontos para serem reinterpretados – parece ter incentivado de alguma forma essa corrente e a ideia de, via a arte, utilizar arquivos para questionar verdades, produzir uma nova leitura histórica ou ainda reescrever a história tornou-se comum, bem como a prática dos inventários, ou ainda a própria produção de arquivos. Os artistas que actuam com arquivos estão geralmente menos preocupados com as origens destes materiais do que com as possíveis leituras e relações que se pode incentivar com eles.

E, como bem destaca Foster, mesmo enquanto produtores de arquivos, estes trabalhos não podem ser vistos apenas como bases de dados, uma vez que são fragmentários e convidam à interpretação. Para citar alguns exemplos desta prática: a artista brasileira Rosangela Rennó, que vai buscar em acervos fotográficos científicos e de imprensa imagens que através da intervenção ou nova organização realizada pela artista trazem à tona questões não antes explícitas ou divulgadas; o trabalho de Walid Read e seu *Atlas Group* uma plataforma virtual e colaborativa que vai, através de uma mescla de apropriação e criação de

⁵⁶ “À cet égard, la photographie documentaire actuelle partage avec l’ethnographie la même «pulsion interne », à savoir «une tension entre la proximité du regard (ethnographique) et la distance (du discours anthropologique), le voir et le savoir, l’un et le multiple (notamment des images qui n'existent qu'au pluriel), l'universalité formelle et la relativité empirique» (Laplantine, 2007: 53)”.

⁵⁷ Archival impulse (Foster, 2004)

⁵⁸ “(...) archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present”.

arquivos, contar uma história sobre o Líbano, focando principalmente nas guerras ocorridas naquele país entre 1975 e 1991; entre outros.

Entre a abordagem tipológica e o impulso arquivístico, o trabalho *Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII* (Figura 2.6), de Taryn Simon merece destaque por combinar ambas práticas. Nas suas produções artísticas⁵⁹ Simon evoca questões políticas e uma leitura hiante entre a realidade e a realidade fotográfica, mas este, especificamente, revela uma primorosa relação entre arquivo e tipologia. Durante um período de quatro anos, Simon viajou em busca de genealogias e suas histórias, resultando no projecto *Living Man Declared Dead and Other Chapters*, que apresenta, entre seus personagens, vítimas de genocídio na Bósnia, coelhos de testes infectados com uma doença letal na Austrália, *mortos-vivos* na Índia, crianças de um orfanato, e outros exemplos. As peças de Simon são compostas por três partes: um painel com retratos, organizados em *grids* e por genealogia – e que apresentam alguns espaços vazios por impossibilidade da artista em fotografar os representantes (por morte, prisão, serviço militar, ou outros); um painel central no qual a artista constrói narrativas; um terceiro painel no qual Simon chama de “imagens de notas de rodapé”, que apresenta pedaços fragmentados das narrativas construídas incitando a ideia de “provas fotográficas”. Em contraste com a ordenação metódica de cada genealogia construída pela artista, os elementos centrais das histórias - a violência, a resiliência, a corrupção e a sobrevivência – desorientam a aparência altamente estruturada da obra e evidenciam a relação ordem versus desordem.

Numa apresentação, na conferência TED em 2009⁶⁰, Simon revela que 90% de seu processo fotográfico não é fotográfico e sim um procedimento de pesquisa e autorizações que

⁵⁹ A exemplo de outros trabalhos de Simon, citamos: *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2011), onde a artista fotografa imagens de locais ou objectos secretos nos Estados Unidos; ou a série *Contraband* (2009), onde a artista fotografa, durante 5 dias, a Alfândega dos Estados Unidos da América e o Correio Internacional do Aeroporto John F. Kennedy. Outros trabalhos podem ser vistos em <http://tarynsimon.com>, último acesso em 02 de maio de 2013.

⁶⁰ Conferência *Photographs Secret Sites*, de Taryn Simon, proferida no TED Global, em julho de 2009. Disponível em http://www.ted.com/talks/taryn_simon_photographs_secret_sites.html, último acesso em 03 de maio de 2013.

envolve o envio de cartas, telefonemas e emails, para contactar os personagens e agentes relacionados nos projectos que desenvolve⁶¹. Simon negocia a autorização para fotografar com departamentos secretos do Governo dos Estados Unidos, com membros do Hamas em Gaza, e com diversas outras instâncias, organizações e pessoas. Citando uma resposta negativa que recebeu do Walt Disney World, a artista defende que “a fotografia ameaça a fantasia”, principalmente por confortar realidades construídas, mitos e crenças e proporcionar o que parece ser a evidência de uma verdade. Apesar de ser uma evidência rasa, uma vez que existem verdades múltiplas afixadas em qualquer imagem (como bem destaca Simon), a força de disciplinamento das imagens fotográficas, abordada no primeiro capítulo, ainda é uma percepção hegemónica.



Figura 2.6: Prancha do projecto “Living Man Declared Dead and Others Chapters”, de Taryn Simon (2001)⁶².

⁶¹ Esta declaração é muito semelhante a dada por Hilla Becher a respeito de seu trabalho artístico realizado com Bernd Becher.

⁶² Imagem disponível em http://www.tarynsimon.com/works_livingmanindex.php, último acesso em 03 de maio de 2013.

No mesmo movimento percebido em Simon, de acrescentar informações e mostrar uma história que não foi contada, o projecto artístico de Anna Artaker *Unknown Avant-garde* sugere leituras não explícitas no interior da História da Arte. Tecendo relações entre uma história oficial e uma história não encontrada em livros, *Unknown Avant-garde* é uma reunião de dez célebres imagens fotográficas de arquivo de grupos de vanguarda artística – surrealistas, dadaístas, situacionistas. Artaker expõe este arquivo com documentação, estudos e legendas que apontam quem são as pessoas que não estão nas imagens – principalmente mulheres – ou seja, quem foi “retirado” da historicidade dos movimentos modernistas. O projecto artístico de Artaker, bem como o trabalho de Harrell Fletcher *The American War* no qual o artista após visitar um museu que expõe imagens da “versão” vietnamita da guerra acontecida entre 1955 e 1975 resolve fazer um registo deste museu apresentando fotografias das fotografias, encaixa-se como um exercício de mostrar a história para reescrever a história, onde a revelação do procedimento da documentação necessária para se chegar a determinado resultado explícita a relação verdade e verdade construída via imagem fotográfica. Usando o mesmo suporte, o mesmo *media* que a História, estes artistas adicionam informação e criticam tanto a veracidade do aparato fotográfico quanto utilizam-se dele para novamente alterar a percepção de fatos históricos.

A fotografia pode ameaçar a fantasia, mas sabemos que também pode criá-la. As formas de lidar com estas duas possibilidades fotográficas variam de acordo com as intenções dos seus detentores, do contexto no qual são observadas e por quem são observadas. Seja via adição de informação, seja pela disposição, seja pelo contexto, pelos olhos de quem regista e de quem lê a imagem/mensagem fotográfica, a narrativa altera-se. Dentro de um arquivo a disposição e intervenção de artistas formula novas possibilidades e pode vir a ampliar ou mesmo alterar o significado do arquivo. Esta narrativa fotográfica maleável, seja artística ou não, é inerente à abordagem tipológica uma vez que, como foi dito, a tipologia implica em ordenar as coisas em categorias, ou seja, em organizá-las. E esse passo artístico define muito sobre a intenção do artista e a forma de absorção dos leitores, actuando quase que como uma

“legenda⁶³” no sentido dado por Walter Benjamin de evidenciar a postura, assumir uma posição, do artista perante o tema abordado.

Fotolivros: a ordem estável e a materialidade

Desde o primeiro livro fotográfico, publicado por Willian Henry Fox Talbot entre 1844 e 1846⁶⁴, que a fotografia e a publicação possuem uma relação. Retirando a atenção do uso da fotografia enquanto apoio ou ilustração de informação textual, nosso foco aqui são, segundo definição de fotolivro por Martin Parr e Gerry Badger⁶⁵ (2004), as publicações que apresentam mais do que uma coleção de imagens, que possuem um tema definido, relacionam conteúdo imagético com o *design* da publicação e principalmente, possuem uma abordagem onde o todo merece tanta atenção quanto cada imagem apresentada.

Antes de discorrer sobre fotolivros artísticos e algumas de suas especificidades, é necessário aqui fazer um parênteses e citar dois exemplos a título da importância que representam para a Antropologia que encaixam no que aqui consideramos fotolivros. São eles *The North American Indian* (publicado em 20 volumes entre 1907 a 1930), de Edward S. Curtis e *Balinese Character: a photographic analysis* (1942), de Margareth Mead e Gregory Bateson. *The North American Indian*, de Edward S. Curtis, é uma etnografia nos moldes tradicionais da Antropologia baseada na linguagem escrita e descritiva, mas acrescenta a isso, o uso da imagem fotográfica de forma inovadora sendo assim, considerado por Shamoan Zamir, como um fotolivro. Curtis utiliza as imagens fotográficas não para “confirmar ou decorar significados textuais pela repetição visual (...) mas para afirmar por si só um papel

⁶³ “Benjamin, ao afirmar que os fotógrafos devem colocar legendas, não visa simplesmente definir a necessidade de se dispor textos ao lado das imagens. Como parece indicar na sua *Pequena História da Fotografia* e, sobretudo, em *O Autor como produtor*, colocar legenda implica em assumir um tipo de organização, tomar uma posição, que pode ser lida como uma lógica textual, podendo tomar a forma de uma organização sequencial ou qualquer outro tipo de montagem. Nesse caso há, simultaneamente, uma lógica textual e imagética, oscilando de uma linearidade, que requer um tipo de leitura, a uma deambulação, que solicita uma entrega ao que se apresenta de modo sensível através do olhar e de outros sentidos” (Abreu, 2011:159).

⁶⁴ *Pencil of Nature*, publicado em seis fascículos.

⁶⁵ Autores da compilação *The Photobook: A History* (2004 e 2006).

activo e independente na construção de argumentos” (2012:36)⁶⁶. Debruçando-se sobre os retratos de Curtis, mais especificamente sob a imagem denominada *A Medicine Pipe*, Zamir revela que o uso do suporte fotolivro aqui não é necessariamente voltado para a construção da narrativa visual enquanto história a ser contada, mas sim como meio de adicionar imageticamente questões antropológicas.

Já *Balinese Character: a photographic analysis* é um marco na Antropologia por assumir o uso da imagem fotográfica como ferramenta etnográfica descritiva⁶⁷ e assim, ajudar a definir o que é uma das linhas de pesquisas da Antropologia Visual. *Balinese Character* inaugura uma nova forma de apresentar o resultado de um trabalho num terreno antropológico via suporte fotográfico e filmico e, mesmo não sendo muito utilizado como molde para outras etnografias, levanta importantes questões sobre o uso da imagem. Todo o material recolhido por Mead e Bateson é apresentado imageticamente, em uma publicação com 759 fotografias⁶⁸, acompanhadas de legendas e comentários explicativos sobre as imagens. Sendo a publicação mais que uma coleção de imagens e as imagens muito mais do que meras ilustrações, a apresentação diferenciada deste projecto pode ser considerada um fotolivro. Para além do formato, o processo de produção das imagens fotográficas de Bateson para *Balinese Character* também mostrou-se experimental.

Mesmo com este potencial de mudança de paradigma perante o uso da imagem no discurso antropológico, o projecto de Mead e Bateson, segundo David MacDougall, “não legitimou métodos de pesquisa visuais em Antropologia, nem tornou o filme ou a fotografia um canal de discurso ou argumentação antropológicos⁶⁹” (MacDougall, 1997:290). Um dos motivos pontuados por MacDougall para tal conclusão relaciona-se com a forma como a

⁶⁶ “Curtis's photographs do not merely confirm or decorate textual meanings by visual repetition (...) but assert for themselves an active and independent role in the making of argument”.

⁶⁷ François Laplatine define descrição etnográfica como “(...) uma atividade de interpretação (ou se preferirmos de tradução) de significações mediadas por um pesquisador (o qual devemos chamar então de autor) e destinadas a um leitor (que não é menos autor ou agente daquele cujo texto etnográfico procura dar conta). É descrição levada a partir de um certo ponto de vista e endereçada a um destinatário (o leitor que se torna por sua vez intérprete do texto que possui nas mãos)” (Freire, 2006: 65).

⁶⁸ Ao todo, o trabalho de Mead e Bateson registou 25 mil fotografias.

⁶⁹ “It neither legitimized visual research methods in anthropology nor turned film and photography into a channel of anthropological discourse and argumentation”.

dupla acabou por subordinar as imagens a contextos interpretados previamente. Uma outra questão que parece influenciar nisso é esboçada no artigo-diálogo “On the use of the Camera in Anthropology” (2002)⁷⁰, onde Bateson e Mead discorrem sobre a forma de registrar imageticamente um terreno antropológico (seja de forma fotográfica ou filmica) e, revelam uma discordância: Bateson, defende que a câmara deve ser apontada para questões de interesse do pesquisador e não ficar estática. Já Mead defende que a câmara deveria ficar em um tripé, sempre num mesmo lugar, registrando o máximo de planos possíveis, para depois ser analisada pelo antropólogo (como aconteceu em *Balinese Character*). Nas palavras de MacDougall: para Bateson a fotografia era uma “extensão da mente”, e para Mead, a fotografia era uma “extensão do olhar”. Esta discussão leva os autores a diferenciar o que seria um uso artístico de imagens sobre o terreno contra o que seria um uso antropológico, científico. Como escreve Mead: “Para mim, a diferença entre arte e ciência é que cada evento artístico é único, ao passo que na ciência, mais cedo ou mais tarde, uma vez que haja algum tipo de teoria, alguém acaba por fazer a mesma descoberta”⁷¹ (Bateson e Mead, 2002: 270).

O contexto no qual Mead cita a unicidade de um evento artístico está relacionado, principalmente, com a prática da fotografia documental e do instante decisivo já citado anteriormente. Porém é possível traçar um paralelo entre este conceito de evento único e as mais diferentes práticas artísticas. Voltando a atenção a fotolivros artísticos, a clareza de sequência estabelecida pelo suporte torna o resultado da narrativa fotográfica em uma leitura única, determinada pelo autor. Por mais que exposições sejam desenhadas para serem visitadas/lidas em determinada ordem, um livro é, em essência, estabelecido de maneira a instituir uma ordem de leitura. Instintivamente, ao manusear uma publicação, mesmo que os olhos ou as mãos folheiem o material de forma não linear, sabemos facilmente como o editor/autor gostaria que lêssemos o conteúdo. A ordem das informações num livro é estável. A leitura, na sociedade ocidental, é convencionada: de cima para baixo, da esquerda para a direita, e esta norma, ao mesmo tempo que pode limitar criações diferenciadas, possibilita um entendimento mútuo entre produtor de conteúdo (editor, artista, escritor) e o leitor.

⁷⁰ Publicado pela primeira vez em 1977.

⁷¹ “I think the difference between art and science is that each artistic event is unique, whereas in science sooner or later once you get some kind of theory going somebody or other will make the same discovery”.

Essa característica dos livros de impor uma organização mental e espacial será utilizada de diversas formas, e a ideia de livro enquanto “puro receptáculo”⁷² de um trabalho artístico será deixada de lado por artistas, para se usufruir do suporte como espaço ideal de exploração de uma narrativa imagética. Jan Baetens, nos seus estudos sobre narrativas visuais, argumenta que o livro aparece hoje como “o lugar próprio da fotografia” permitindo que artistas aprofundem especificidades da imagem fotográfica em contacto com este suporte em particular. Baetens inclui ainda, para além da produção de uma narrativa imagética, a questão da reproduzibilidade técnica e do pensar o produto artístico de forma completa.

Não é proibido pensar que a narração fotográfica é também a consequência dessa abertura ao espaço complexo do livro: a elaboração em sequência, depois a disposição regulada das imagens umas em relação às outras e, enfim, a aceitação de oferecer ao público imagens reproduzidas e, talvez, de levar em conta, desde o começo, as peculiaridades técnicas atreladas [ligadas] a essa fase de reprodução, todos esses elementos acompanham naturalmente as virtualidade de cada volume impresso (Baetens, 2005:228-229).

Pela capacidade de estabilidade, os fotolivros contribuem para construir uma estratégia que guia e informa sobre uma narrativa. Mais que isso, não ilustram uma narrativa, os fotolivros constroem uma narrativa. É com base nesta perspectiva que os autores Patrizia di Bello e Shamoona Zair vão organizar os artigos do livro *The Photobook: From Talbot to Ruscha and beyond* (2012). Na introdução da colectânea de artigos que engloba textos sobre fotolivros etnográficos e fotolivros artísticos, di Bello e Zair defendem, para além da narratividade, a materialidade do objecto livro, articulando o modo como este modifica a relação dos leitores com a fotografia, com os referentes fotográficos e com a ideia de obra de arte.

Colocadas em um fotolivro, fotografias não mais representam um mundo lá fora, um referente distante tornado permanentemente visível por ser fotografado ainda que permaneça intocável, mas tornam-se parte de um objecto disponível para o nosso sentido do tacto - janelas já não invisíveis através das quais podemos ver nossos Outros culturais ou nossos concidadãos, cidades que

⁷² Jan Baetens, 2005.

podemos ou não ter visitado, obras de arte famosas e pontos turísticos que não estão mais disponíveis, mas objectos de uma materialidade opaca que nos levam a uma experiência multissensorial (di Bello e Zair, 2012:12-13)⁷³.

O aspecto táctil da fotografia é uma questão interessante, uma vez que, desde seu surgimento, a imagem fotográfica foi entendida como “agente desmaterializante”, sendo comparada, inclusive, com cédulas bancárias⁷⁴ e sua efemeridade material, por “transformar” referentes tridimensionais em imagens planas (di Bello e Zair, 2012). Essa ideia tem ganho espaço de discussão uma vez que, aliada a bidimensionalidade, a questão do processo de digitalização da fotografia, seja no produzir, seja no disseminar, mostra-se um adicional nesta desmaterialização obtida com a imagem fotográfica.

Como objecto bidimensional, a materialidade da fotografia é analisada por Elizabeth Edwards no artigo “Photographs and the Sound of History” (2005). A antropóloga coloca a fotografia como um objecto sensorial e social que estabelece relações entre pessoas e também entre pessoas e objectos. Edwards elucida a materialidade da fotografia, ultrapassando a barreira do visual e abordando questões tátteis e orais. O ponto de partida é a contraposição do conceito ocidental tradicional que percebe o material fotográfico apenas com seu enfoque visual, imagético, e que acaba por deixar de lado o estudo das características sensoriais e emocionais das fotografias, principalmente das impressas/ampliadas em papel. Analisando etnografias que mostram a fotografia na estrutura social de comunidades aborígenes, Edwards revela que, por conta da capacidade de reunir pessoas, incentivar o diálogo, possibilitar o toque e a troca mútua de informações e sensações, as fotografias, sejam pessoais sejam históricas, possuem um viés de performance social enquanto objecto social, ou seja, “(...) não

⁷³ “Placed in a photobook, photographs no longer just represent a world out there, a distant referent rendered permanently visible by being photographed yet remaining untouchable, but become a part of an object available to our sense of touch - no longer invisible windows through which we can see our cultural Others or our fellow citizens, cities we may or may not have visited, famous works of art and sights that are no longer available, but objects of an opaque materiality which lead us to a multidimensional experience”.

⁷⁴ Citação de Oliver Wendell Holmes em “The Stereoscope and the Stereograph”, publicado em 1859 (di Bello e Zair, 2012)

são apenas meros resultados das relações sociais mas também actuam como agentes de manutenção, reprodução e articulação de mudanças nas relações⁷⁵” (Edwards, 2005:29).

As fotografias nas suas mais diferentes facetas proporcionam a comunicação entre grupos enquanto objectos que possibilitam a compreensão de diferentes contextos, mas também como objectos que geram relacionamentos: seja através de histórias narradas, seja através das informações visuais que contam aos seus espectadores, seja através da possibilidade de contacto com o passado. Num fotolivro, esta ‘sensorialidade’ ganha novos aspectos. Resgatando a ideia de Roslyn Poignant de que “identificações são feitas pela observação da posição que uma pessoa ocupa em relação a outra”⁷⁶” (Poignant apud Edwards, 2005:33) – e apropriando-se desta citação para substituir o termo “pessoa” para qualquer coisa, ou seja, a posição de qualquer elemento em relação a outro interfere na forma como este elemento é percebido, identificado – a disposição de uma narrativa fotográfica mostra-se um fator essencial na compressão de seu conteúdo, e, nos fotolivros essa disposição é assegurada pela estabilidade de ordem oferecida por uma publicação impressa.

A propósito de fotolivros artísticos, citar o exemplo de Ed Ruscha mostra-se necessário. Contemporâneo aos Becher e também explorando, de outra maneira, a ideia de tipologia, Ruscha irá marcar o nascimento do “livro de artista”, publicações de pequena escala, relativamente acessíveis em termos de preço. A partir do seu *Twentysix Gasoline Stations* (Figura 2.7), publicado em 1962, Ruscha, mesmo de todo não sendo o primeiro a explorar a composição fotográfica no suporte livro⁷⁷, vai tornar evidente que a forma como as imagens são apresentadas alteram o conteúdo e, principalmente, a experiência do espectador/leitor. O artista explora o ritmo de suas composições fotográficas e evidencia os dois momentos de leitura do suporte livro, um individual folha a folha, e outro abrangente focado no conjunto. Em *Twentysix Gasoline Stations*, Ruscha dispõe suas imagens na mesma

⁷⁵ “(...) photographs are nor merely a result of social relations but active within them, maintaining, reproducing and articulating shifting relations”

⁷⁶ “Identifications were made by noting the position one person occupied in relation to another”.

⁷⁷ Apenas como exemplo, podemos citar dois fotolivros artísticos anteriores a Ed Ruscha e que exploram a narratividade do suporte: *Americans Photographs* (1938), de Walker Evans, que oferece uma oportunidade de leitura como se fosse um relato visual, e *The Americans* (1959), de Robert Frank, que cria uma narrativa fotográfica intensa e pensada nos seus mínimos detalhes.

ordem de uma viagem pela rodovia americana Route 66 e cria um paralelo entre seu fotolivro e um *road movie*.

O fotolivro de Ruscha entrega o que o seu título propõe. Porém, possibilita diversas interpretações tornando *Twentysix Gasoline Stations* objecto de estudo de diversos pesquisadores que se debruçam sobre seu trabalho buscando conceitos implícitos⁷⁸. *Twentysix Gasoline Stations* contém vinte e seis fotografias de vinte e seis diferentes postos de gasolina. Essa sujeição do conteúdo ao título nada inocente pode ser entendida enquanto um exercício tipológico, uma nomeação conhecida popularmente, é fato, mas uma nomeação artística, que vai inaugurar, segundo o historiador da fotografia Ian Walker (2012), o movimento da Arte Conceitual principalmente por evidenciar que o conceito é formulado antes da execução do trabalho artístico. Além do *Twentysix Gasoline Stations*, Ruscha publicou outros fotolivros com o mesmo intuito, explorando a composição fotográfica e seu ritmo, como *Various Small Fires and Milk* (1964), *Nine swimming pools* (1968), e outros, reforçando a ideia que a Arte Conceitual estabeleceu o “livro como uma mídia legítima para artes visuais”, como lembra Paulo Silveira (2008:64)⁷⁹.

O exemplo de Ruscha elucida o livro enquanto suporte próprio da fotografia e reúne características da abordagem tipológica e do uso do suporte livro para construção de narrativas fotográficas. Mas não pode ser considerado um atlas fotográfico. Quais são as diferenças entre um fotolivro e um atlas? Ou melhor, quando um fotolivro pode ser considerado um atlas fotográfico? Estas definições trazem-nos novamente ao conceito de atlas fotográfico: intenção de abordar um todo sobre determinado assunto via imagens fotográficas, estabelecendo relações entre as partes e o todo e criando padrões possíveis de ser conferidos imageticamente, geralmente através da prática do inventário. Um atlas, enquanto

⁷⁸ Ver Paulo Silveira, 2005:58-72, disponível em <http://hdl.handle.net/10183/12111>, último acesso em 03 de maio de 2013.

⁷⁹ *As existências da narrativa no livro de artista*, tese de doutoramento defendida por Paulo Silveira em janeiro de 2008, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/12111>, último acesso em 03 de maio de 2013.

publicação⁸⁰, seria um tipo de fotolivro. E aqui, para esta dissertação, interessa-nos especialmente dentro do formato atlas fotográfico, os atlas que focam a temática dos tipos humanos.

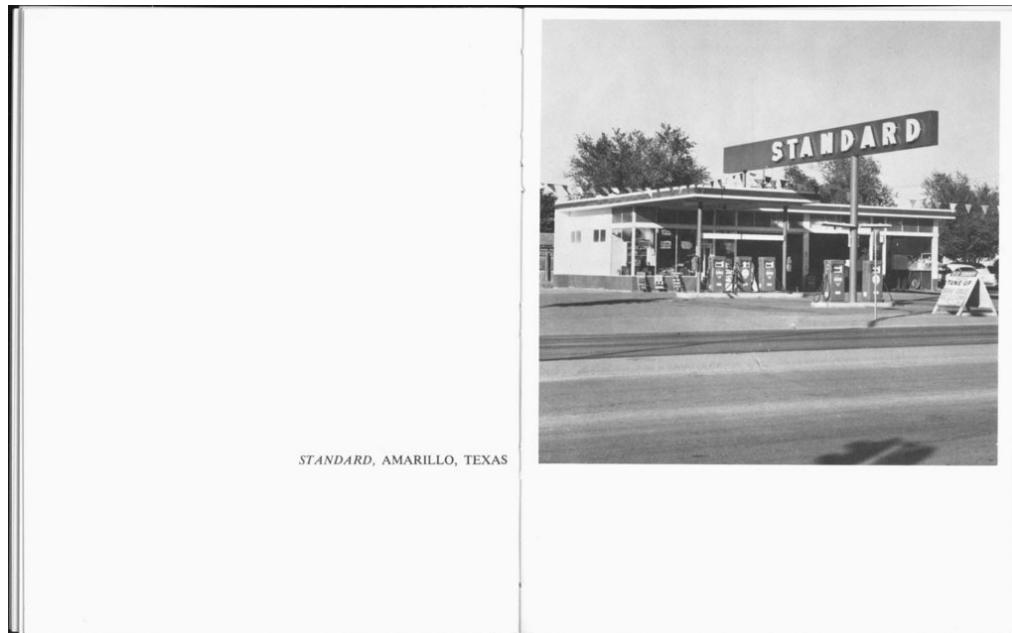


Figura 2.7: Página do livro *Twentysix Gasoline Stations*, de Ed Ruscha (1962)⁸¹

⁸⁰ Como visto no início deste capítulo, Georges Didi-Huberman amplia a ideia de atlas para uma mesa operatória, não necessariamente, sendo o resultado final uma publicação.

⁸¹ Disponível em http://lejournaldelaphotographie.com/archives/by_date/2013-03-25/10656/ed-ruscha-various-small-books, último acesso em 03 de maio de 2013.

III. Estudos de Caso

Delimitação e metodologia

Um atlas fotográfico de tipos humanos é, resumidamente, uma publicação com intenção de totalidade que utiliza retratos fotográficos para comparar, e assim classificar, seres humanos. Reunindo uma grande quantidade de informações visuais voltadas para o entendimento de especificidades de tipos humanos (étnicos, físicos, sociais, outros), um atlas fotográfico de tipos humanos é organizado de tal forma que o ver e o saber se unem, “promovendo um tipo de leitura que não separa causa do resultado nem o inteligível do sensível” (Abreu, 2011: 82). Para esta dissertação foram seleccionados dois projectos artísticos que partimos da premissa de que se encaixam nesta definição de atlas fotográfico de tipos humanos, mesmo que não sejam nomeados desta forma. São eles: *Exactitudes*, de Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek e *Paris New York Shanghai (PNYS)*, de Hans Eijkelboom.

Tanto *Exactitudes* quanto *PNYS* estão delimitados dentro da ideia de acumulação de retratos fotográficos de pessoas nas ruas de grandes metrópoles. Para a apresentação do material fotográfico, tanto em exposições como em publicações, ambos fazem uso de *grids* de montagem e organizam as imagens fotográficas de forma a criar um sentido de leitura comparativa e classificatória. Características estas – serialização, disposição em *grids*, uso do retrato fotográfico, classificação – que evidenciam afinidades com a ‘tradição’ dos atlas fotográficos antropológicos. Ambos são projectos artísticos que resultaram em exposições e em fotolivros e são referenciados nos diversos textos pelos quais são apresentados (introdução dos fotolivros, folhas de sala, artigos assinados por críticos de arte e em reportagens jornalísticas) como processos antropológicos ou ainda, quase-antropológicos. Foi esta característica que definiu a escolha destes dois projectos artísticos contemporâneos no meio de diversos outros que poderiam ser compreendidos enquanto atlas fotográficos de tipos humanos. Outra questão que norteou a escolha destes projectos artísticos foi a semelhança visual entre eles, o que torna particularmente interessante a explicitação de se há ou não semelhanças conceituais.

Metodologicamente, esta dissertação não tem a intenção de criar uma comparação entre atlas antropológicos do século XIX e os atlas artísticos, mas sim de compreender qual a

intenção conceitual e prática dos projectos artísticos seleccionados buscando responder o motivo pelo qual *Exactitudes* e *PNYS* fazem referência à Antropologia. Com isso, o presente estudo busca elucidar se há articulações entre estes projectos artísticos e questões tradicionalmente antropológicas (identidade, globalização, individualidade versus massa). E, se confirmadas estas afinidades com a Antropologia, quais são os novos significados que estes artistas agregam aos atlas de tipos humanos.

Para tal, nestes estudos de caso, o nosso objectivo não foi analisar imagem a imagem em cada uma das publicações. Pelo contrário, o nosso objectivo foi o de focar a concepção dos projectos como um todo. Uma vez que são projectos artísticos recentes e, de certa forma, ainda em andamento, a bibliografia sobre *Exactitudes* e *PNYS* é quase inexistente. No caso de *Exactitudes*, o único artigo académico encontrado que cita o projecto é “Spécimens ou Individus? Les usages incertains du portrait photographique” (2011/12), assinado por Sylvain Maresca. No caso de *PNYS*, o artigo “A negative anthropology of globalization” (2009) do teórico Hans Ulrich Gumbrecht⁸², apesar de não citar a série fotográfica de Hans Eijkelboom, é apresentado lado a lado da mesma, possibilitando uma leitura académica do projecto artístico. Para suprir esta carência textual, foi realizado um levantamento de textos jornalísticos e críticas artísticas que abordam os projectos em questão, buscando compreender como *Exactitudes* e *PNYS* são apresentados nos mais diversos espaços – folhas de sala de exposições; textos introdutórios dos livros; críticas artísticas; reportagens jornalísticas. Complementando a metodologia, realizou-se uma entrevista por email com cada um dos artistas-autores dos projectos. Posteriormente, realizou-se uma análise visual dos livros, por parte da pesquisadora, e também uma observação do manuseio dos mesmos por outros, da materialidade dos livros, como forma de adicionar/verificar/questionar as informações obtidas sobre os projectos e sobre a teoria envolvida.⁸³

⁸² Publicado em uma edição especial sobre a globalização e seus efeitos editada pelo projecto *OpenMind* do Banco Bilbao Viscaya Argentina (BBVA).

⁸³ A união dos conteúdos coletados via textual (bibliografia e textos sobre os estudos de caso) e via imagética (observação dos estudos de caso e de outras imagens fotográficas trabalhadas no decorrer da investigação) geraram uma nova questão no decorrer desta pesquisa. Mesmo havendo a intuição de que a teoria poderia ser “verificada” visualmente, o procedimento de pensamento não havia sido desenvolvido desta forma. Assim, sentiu-se a necessidade de esquematizar, via imagens fotográficas, os conceitos teóricos. Para tal, desenvolveu-se o que aqui foi nomeado de metodologia paralela: uma semi-atlas tautológico com base na teoria disposta nesta dissertação que pode ser conferido em anexo (Anexo A).

Este capítulo está dividido em três momentos: os dois primeiros fazem uma apresentação de cada um dos projectos artísticos de forma articulada com os vários textos que os referenciam e, o terceiro momento apresenta o desenvolvimento das questões analisadas em *Exactitudes* (Figura 3.1) e *PNYS* (Figura 3.2), bem como o estabelecimento de relações entre ambos os projectos artísticos.

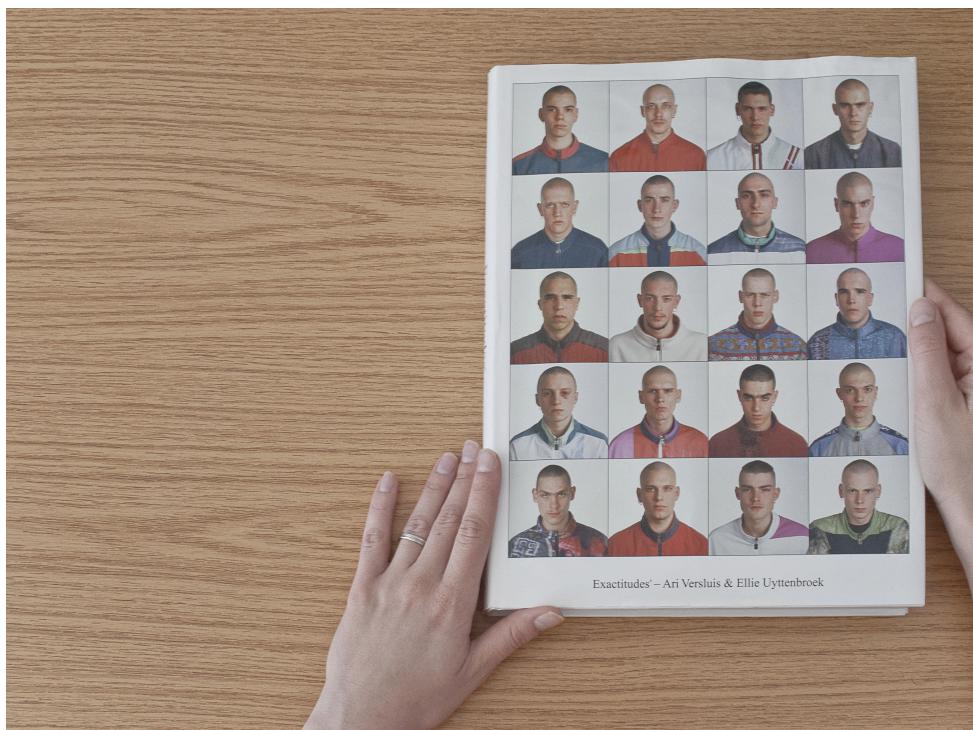


Figura 3.1: O fotolivro *Exactitudes*, de Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek.

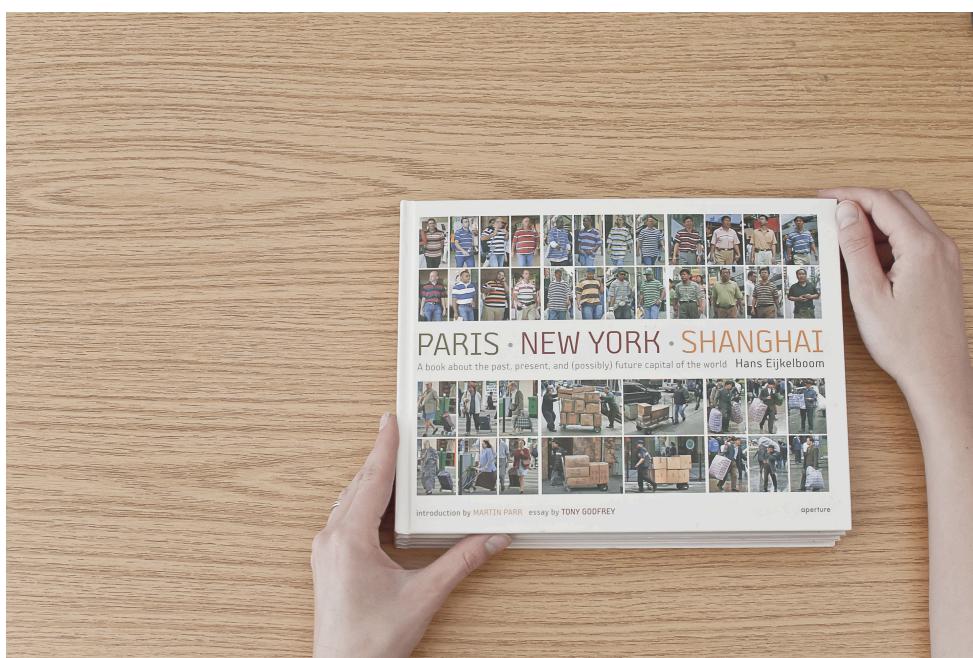


Figura 3.2: O fotolivro *Paris New York Shanghai*, de Hans Eijkelboom.

Exactitudes, de Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek

Ari Versluis (1961) e Ellie Uyttenbroek (1965) são artistas holandeses, vivem em Rotterdam, e trabalham, respectivamente, com fotografia e moda. Juntos, executam o projecto *Exactitudes* (1994 – 2011), uma série já publicada em cinco livros⁸⁴ e que tem como tema as diferentes formas de se vestir dos mais variados grupos sociais. Registado em 10 países⁸⁵, e com inúmeras “tribos urbanas”, como os próprios artistas definem, o projecto foi criado em 1994 após uma solicitação de uma empresa de telecomunicações holandesa para Versluis retratar a cultura *Gabber*, um subgénero musical do *hard-core*, que havia surgido em Rotterdam⁸⁶. Após fotografar alguns integrantes do grupo, Versluis convidou Ellie Uyttenbroek para realizar o projecto *Exactitudes*. Partindo da ideia de que moda é uma linguagem, a dupla busca encontrar identidades, não apenas tendências.

Exactitudes tem sido exposto em diversas galerias, museus e eventos artísticos desde seu surgimento. Em 2012, na Bienal de Arquitectura de Veneza, o arquitecto italiano Cino Zucchi apresentou uma instalação composta por fotografias cedidas pelo *Exactitudes*, dispostas lado a lado com diversas colecções de objectos: de besouros, de miniaturas de submarinos e outras. A instalação de Zucchi, nomeada *Copycats. Empathy and Envy as Form-makers* (Figura 3.3), trabalhou a questão da repetição/variação, da originalidade/semelhança, em busca de discutir uma “cultura da forma”, que segundo Zucchi seria resultado de um impulso mimético e repetitivo. *Copycats* consiste em nove armários de metal, cada um com uma série de objectos ou de imagens semelhantes entre si. Os itens de cada armário sãometiculosamente organizados segundo características de forma, cor, tamanho. A instalação rendeu ao arquitecto um prémio especial ofertado pelo Júri da 13º Bienal de Arquitectura de Veneza, que agrupou sob o título *Common Ground*, diversas instalações e projectos que buscavam discutir a ideia de igualdade/diversidade.

⁸⁴ Publicadas em 2002, 2004, 2007, 2010 e 2011.

⁸⁵ Itália, Holanda, França, Bélgica, Inglaterra, Estados Unidos da América, Cabo Verde, Marrocos, Brasil e China.

⁸⁶ Em entrevista cedida a Jamie Clifton, para a revista *Vice*. Disponível em <http://www.vice.com>, último acesso em 04 de junho de 2013.



Figura 3.3: A instalação Copycats. Empathy and Envy as Form-makers, de Cino Zucchi, que inclui imagens do Exactitudes (no painel à direita).⁸⁷

Para além das exposições, o fotolivro *Exactitudes*, objecto de estudo desta dissertação, evidencia conceitos de organização e de estabelecimento de comparação entre imagens. Dispostas em *grids* idênticas por todo o livro, as fotografias estão sistematizadas de tal forma que negociam com a “aparente contradição entre individualidade e uniformidade”, como pontua Wim van Sinderen, curador do Hague Museum of Photography, no texto impresso no fotolivro *Exactitudes*. Esta sistematização é destacada nos textos que apresentam ou discutem o projecto e já rendeu ao *Exactitudes* o título de “Enciclopédia Visual de Tribos”.

O apelo antropológico de *Exactitudes* é constantemente citado pelas reportagens e críticas a respeito deste trabalho artístico. O título da entrevista realizada por Hallie Sekoff com Versluis e publicada no *Huffington Post* em 15 de Julho de 2012 é o seguinte: “Artistas

⁸⁷ Disponível em <http://www.promotedesign.it>, último acesso em 02 de junho de 2013.

criam série fotográfica antropológica”⁸⁸. Jamie Clifton, crítico de moda e columista da revista *Vice* inglesa, ao apresentar uma entrevista que realizou com Versluis em 2011 não deixa dúvidas quanto à relação do *Exactitudes* com a Antropologia: “Realizado por praticamente duas décadas, *Exactitudes* é um estudo antropológico de todos os grupos sociais e subculturas que a dupla conseguiu levar ao estúdio fotográfico”⁸⁹. Maria Popova, editora do portal de novidades e tendências *Brain Picking*, define o fotolivro como um “retrato etnográfico e temporal da nossa identidade individual e colectiva através do tempo e do espaço”⁹⁰. O jornalista Heather Murphy, em reportagem sobre *Exactitudes* para o portal *Slate*, afirma que o trabalho dos artistas é, “(...) uma tentativa de reunir evidências antropológicas. Não importa quem somos, quanto alternativos ou formais parecemos, estamos todos desenhados a partir de algo maior que nós. Ninguém, ao que parece, é singular”⁹¹. Na entrevista para esta dissertação, quando questionado sobre como entende a relação do projecto com a Antropologia⁹², Versluis respondeu apenas que a dupla faz o que gosta de fazer: colectar.

Exactitudes é também discutido no contexto académico, no artigo “Spécimens ou Individus? Les usages incertains du portrait photographique” (2011/12), de Sylvain Maresca. O autor chama atenção para uma grande variedade de trabalhos artísticos fotográficos, ressaltando que os fotógrafos actuais inspiram-se em grande parte nos antropólogos do século XIX na composição de séries fotográficas com números significativos, sendo a quantidade de imagens frequentemente utilizada para afirmar o valor de uma obra. Isto impacta, segundo

⁸⁸ “Artists Create Anthropological Photo Series”. Disponível em <http://www.huffingtonpost.com>, último acesso em 03 de junho de 2013.

⁸⁹ “Spanning almost two decades, *Exactitudes* is an anthropological study of every social group and subculture the duo can get into their studio”. Disponível em <http://www.vice.com>, último acesso em 03 de junho de 2013.

⁹⁰ “(...) an ethnographic and temporal portrait of our collectively individual identity across time and space”. Artigo publicado em 2002, disponível em <http://www.brainpickings.org>, último acesso em 03 de junho de 2013.

⁹¹ “(...) an attempt to gather anthropological evidence. No matter who we are, how alternative or preppy we seem, we're all drawing from something bigger than ourselves. No one, it seems, is quite unique”. Reportagem publicada em 2011, disponível em www.slate.com, último acesso em 05 de junho de 2013.

⁹² Ari Versluis concedeu entrevista por email, recebida em 27 de maio de 2013 (Ver Anexo B).

Maresca, directamente nos títulos que os artistas dão às suas séries, que geralmente buscam traduzir abrangência, como por exemplo *Visages de l'Ouest*, de Richard Avedon; *Faces*, de Philippe Bazin; *Heads*, de Alex Kayzer. Sob o título *Exactitudes*, Versluis e Uyttenbroek remetem à ideia de precisão, exactidão, exaltando as semelhanças em detrimento das diferenças entre os fotografados e apresentam na quinta edição da publicação, de 2011, 136 tribos urbanas e 1660 retratos (somados à capa), divididos em grids de 12 imagens por página (Figura 3.4).



Figura 3.4: “58. Toppers – Rotterdam 2002”. Grid com doze fotografias quadradas.

O processo de trabalho dos artistas é descrito por eles próprios como preciso e policial. Para os registos, a dupla de artistas anda pelas ruas de cidades atenta ao estilo das pessoas. Ao determinar qual estilo fotografar, Versluis e Uyttenbroek convidam estas pessoas para serem representantes deste estilo, irem até um estúdio fotográfico (ou um estúdio adaptado na rua) e realizam então, um ensaio fotográfico dirigido. A única exigência, segundo

Versluis, é que as pessoas estejam vestidas com as roupas que estavam no momento em que foram abordadas pelos artistas.

Quando discorrem sobre *Exactitudes* em entrevistas, os artistas deixam claro que não procuram tendências ou o que as pessoas vestem, mas sim *como* elas se vestem e se comportam. Para a abordagem das pessoas escolhidas para serem fotografadas, Verluis explicita que primeiramente eles iniciam a conversa indicando um interesse nas roupas e estilo de seus futuros modelos e, depois, explicam o projecto e qual é o resultado da proposta. Entre os grupos que compõem o fotolivro estão grupos religiosos, étnicos, etários, profissionais, estilos musicais, etc. e, segundo o artista, muitas vezes as pessoas não entendem ao certo em qual “grupo” serão encaixadas, então, a dupla apresenta um exemplo visual buscando eliminar possíveis mal entendidos. Os fotografados assinam um termo de cedência de imagens, recebem uma cópia da fotografia e também passam a receber informações sobre o projecto, como por exemplo quais serão as próximas exposições.

Para a colecta das imagens que compõem as *grids* da publicação os artistas chegam a fotografar vinte pessoas, para depois seleccionar quais irão compor determinada classificação, “às vezes, doze fotografados são suficientes, quando as características de vestimenta do grupo são rígidas e claras⁹³”. Na hora de fotografar, há uma codificação por parte dos artistas de qual seria a pose mais característica para aquele grupo e as pessoas são convidadas a estarem daquela forma para a fotografia. Ou seja, há direcção dos artistas perante a pose dos fotografados e consequentemente uma performance por parte de cada um dos retratados.

Recolhidas as imagens fotográficas, estas são organizadas segundo uma metodologia de classificação: cada uma das tribos urbanas é numerada, nomeada com um título e indicadas a cidade e ano de registo. Por exemplo: “74. Volunteers – Rotterdam 2006” foi a 74^a tribo urbana a ser fotografada e os registos para a composição foram realizados em Rotterdam, na Holanda, no ano de 2006; “59. Mininas – Praia 2004” foi a 59^a tribo urbana a ser fotografada e os doze registos foram realizados em Praia, Cabo Verde, no ano de 2004; e ainda, “43.

⁹³ “Sometimes 12 is cool enough, when the dress code of specific group is very strict and clear” (Versluis em entrevista para esta dissertação. Ver Anexo B).

Bundaboy – Rio de Janeiro 2000”, a 43^a série a ser realizada, no Rio de Janeiro, Brasil, no ano 2000. As imagens presentes na quinta edição de *Exactitudes* estão dispostas de forma cronológica, estando as mais recentes nas primeiras páginas (de 2011, ano da publicação, até 1994).

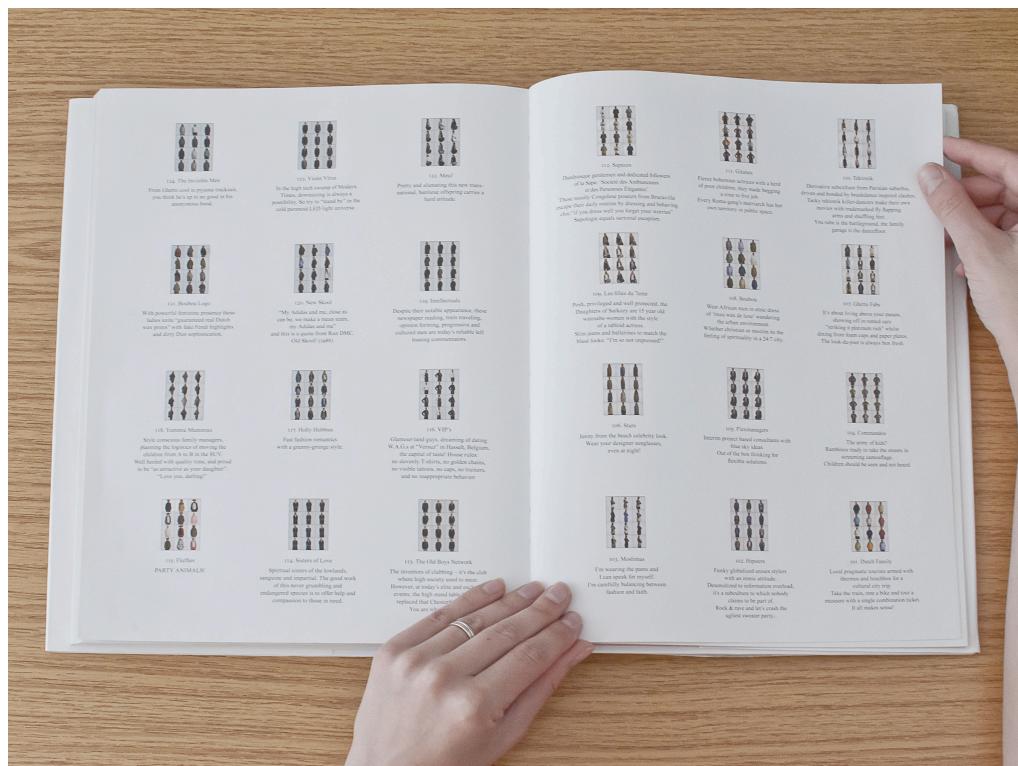


Figura 3.5: Exemplo das legendas descritivas localizadas ao final do fotolivro *Exactitudes*.

No final da publicação há um sumário com miniaturas das *grids*, a repetição de suas nomeações e pequenas legendas descritivas (Figura 3.5). Estas legendas descritivas não são assinadas, assim entende-se que foram escritas pelos artistas e informam, muitas vezes com ironia, questões adicionais sobre os grupos como comportamentos comuns, marcas de roupas que costumam usar, religião, nacionalidade, etc. e, em alguns casos, opiniões directas dos artistas. Alguns exemplos: o grupo *Commandos* (Figura 3.6), crianças fotografadas em Rotterdam e em Paris, em 2008, vestidas com roupas de camuflagem que remetem a roupas de soldados, a descrição é: “Exército das crianças? *Rambinos*⁹⁴ prontos para tomar as ruas em

⁹⁴ Uma referência ao personagem do cinema Rambo.

camuflagens gritantes. As crianças devem ser vistas e não ouvidas”⁹⁵; ou a descrição do grupo *Gimmies* (Figura 3.7), negros africanos, que pela descrição entendemos que provavelmente são vendedores ambulantes, fotografados em Praia, Cabo Verde no ano de 2004, descritos da seguinte forma: ““Você quer? Me dê um bom preço! Você quer? Você quer? Me dê o melhor preço! Você quer?” Cuidado! Não se deixe enganar pelo discurso dos negrões vendedores de clichés africanos e trambiques asiáticos”⁹⁶.

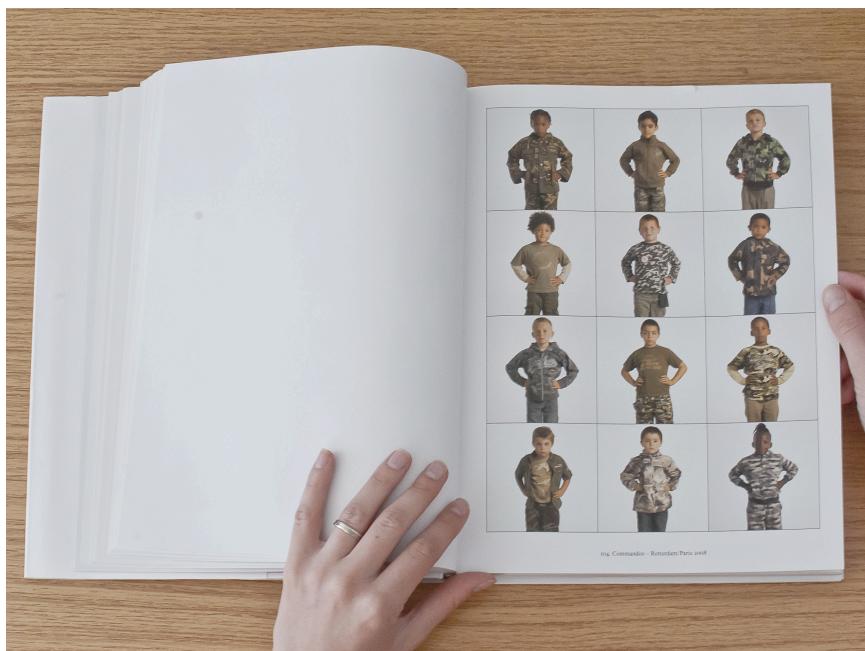


Figura 3.6: “104. Commandos – Rotterdam/Paris 2008” e sua descrição.



104. Commandos

The army of kids?
Rambinos ready to take the streets in screaming camouflage.
Children should be seen and not heard.

⁹⁵ “The army of kids? Rambinos ready to take the streets in screaming camouflage. Children should be seen and not heard” (Versluis e Uyttenbroek, 2011).

⁹⁶ “You want? Gimme good price! You want? You want? Gimme Best price! You want? Watch out! Don’t be fooled by the spiel of the deep dark salesman selling African clichés and Asian rip offs” (*Ibid*).



Figura 3.7: “62. Gimmies – Praia 2004” e sua descrição.

Há ainda, ao final da publicação, um agradecimento com o nome de quase todos os fotografados⁹⁷ (Figura 3.8), localizado logo após o sumário com as miniaturas das *grids* e as descrições das tribos urbanas. No que diz respeito ao resultado visual das imagens fotográficas do projecto, todas as características colocadas por Maresca (2011/12) como comuns aos artistas contemporâneos que buscam retratar os tipos sociais via fotografia são utilizadas: uso de fundo neutro, títulos genéricos, pose formal e séries amplas. Adicionado a isso, a organização gerada pelo uso das rigorosas *grids*, que começaram a ser utilizadas por conta das micas onde os artistas guardavam seus negativos fotográficos quando trabalhavam com fotografia analógica, revela uma composição simples e harmoniosa, que oferece destaque à repetição, que é, segundo Versluis, onde reside a beleza formal de *Exactitudes*.

⁹⁷ As pessoas fotografadas em duas cidades, Rio de Janeiro e Beijing, não são mencionadas nominalmente nos agradecimentos. Em ambos os casos os registros aconteceram na rua, em um estúdio adaptado, o que possivelmente justifique a ausência dos nomes.



*Figura 3.8: Agradecimentos nominais aos fotografados, no final de *Exactitudes*.*

Para além das páginas individualmente, o peso e o tamanho da publicação *Exactitudes* chamam atenção para seu manuseio. Uma observação de como os leitores reagem à materialidade do fotolivro *Exactitudes* revelou duas sensações que confrontam-se: num primeiro momento, um impulso de atenção que parece resumir-se na busca por compreender a ligação entre os títulos dados pelos autores aos grupos fotografados e observar às expressões dos retratados. Após algumas páginas, esse impulso transforma-se em certo desinteresse, possivelmente gerado pela extensa homogeneidade da publicação, que causa reacções constantes de saltar páginas, levando os leitores a olhar para alguns dos fotografados de cada grupo, ou ainda apenas para alguns dos grupos (Figura 3.9).



Figura 3.9: Outros exemplos de páginas de Exactitudes. Acima, “83. Zazous – Bordeaux Lac 2006”. Abaixo, “127. Auntie Never Ever – Rotterdam 2010”⁹⁸.

⁹⁸ As descrições destes grupos são, respectivamente: “83. Zazous: ‘Thank you for making me feel the model I knew I always was!”, e “127. Auntie Never Ever: Auntie never ever is friendly and direct, spick and span, and full of household wisdom that doesn’t come from books. My grandma used to say ‘If I don’t go, I’ll stay’” (Versluis e Uyttenbroek, 2011).

Hans Eijkelboom: Paris New York Shanghai

Hans Eijkelboom é um artista holandês, nascido Arnhem (1949) e que actualmente vive em Amsterdam. Eijkelboom iniciou em 1992 um diário fotográfico denominado *Photo Notes* (nomeação que remete para anotações fotográficas, para arquivo) para o qual, estabeleceu uma metodologia de captação e armazenamento de imagens. Quase todos os dias, geralmente em ambiente urbano, o artista sai para as ruas e observa sistematicamente a cidade. Neste experienciar, determina uma temática ou um assunto específico e inicia o processo de captação de imagens fotográficas. Eijkelboom escolhe assuntos ou temas que possuem uma presença dominante e que acontecem repetidas vezes. Este trabalho quotidiano e metodológico é subdividido em projectos menores, geralmente por temáticas: fotografias que mostram pessoas com camisolas numeradas de 1 a 100; o consumo de café *take away*, motoristas em táxis, etc. Uma dessas divisões do *Photo Notes* deu origem ao fotolivro *Paris New York Shanghai (PNYS)*, objecto de estudo desta dissertação.

O *Photo Notes* engloba uma metodologia rígida, seguida pelo artista nos últimos 20 anos e com uma frequência de duas a três vezes por semana. Eijkelboom se desloca entre metrópoles, buscando espaços com grande acumulação de pessoas – ruas movimentadas, praças, feiras – e, após 20, 30 minutos de observação, determina o tema que será registado nas próximas 3 horas (no máximo)⁹⁹, com base em reincidência em sinais/símbolos. Em busca de “informação pura”¹⁰⁰, o artista não identifica aos fotografados que estão sendo registados. O jornalista Silas Martí, escreve a este propósito: “Hans Eijkelboom anda pelas cidades como um turista exótico, um loiro, alto, meio aparvalhado, às voltas com o disparador escondido no bolso da calça e a câmera fixada com fita adesiva sob a camisa, só com a lente para fora”. Segundo o artista, nesta mesma reportagem, o objectivo do projecto *Photo Notes* é discutir,

⁹⁹ Hans Eijkelboom cedeu entrevista por email para esta dissertação, recebida em 24 de maio de 2013 (Ver anexo B). Nesta, disse que quando ultrapassa 3 horas trabalhando num tema, não utiliza estas imagens para o *Photo Notes*. Através desta observação, percebe-se que a ideia base do *Photo Notes* é uma leitura rápida e que exige uma real reincidência da temática a ser fotografada.

¹⁰⁰ Em entrevista para a Folha de S. Paulo, publicada em 13/07/2012, disponível em <http://www.folha.uol.com.br>, último acesso em 04 de Junho de 2013.

evidenciar um “poder de mão leve” que orienta as sociedades actualmente. Para ele, este poder é uma nova forma de programação das sociedades, independente das regras rígidas e ditadas por um poder de alto escalão como acontecia no período entre guerras ou durante as guerras mundiais.

Em 2012, *Photo Notes* foi um dos chamarizes da 30º Bienal de São Paulo, sendo exposto lado a lado das fotografias do projecto *People of Twentieth Century*, de August Sander. Uma escolha da curadoria da Bienal que possibilita estabelecer uma relação e compreender o trabalho de Eijkelboom como uma rememoração dos tipos sociais de Sander. As ligações entre Hans Eijkelboom e August Sander não foram detectadas apenas pela curadoria da 30º Bienal de São Paulo, coordenada pelo venezuelano Luis Perez Oramas. Já em 1976, Hans Eijkelboom produziu *Homage to August Sander* uma série fotográfica performativa na qual o artista convidava transeuntes da sua cidade natal a responder a questão: ‘Quando você olha para o mundo e reconhece que nem todas as pessoas são iguais, qual é a primeira divisão que lhe vem a mente?’¹⁰¹. Depois de responder, estas pessoas acompanhavam Eijkelboom em uma caminhada pela cidade apontando para quem correspondia às divisões, às tipologias, e assim, o fotografo registava-as. Como sublinhou o curador do Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Dieter Roelstraete,

O humor e a estranha crueza de algumas das tipologias resultantes – “tipos autoritários”, “doras de casa”, “drogados”, “pessoas de escritório”, “escória”, “super-ricos” – já apontam o caminho para a paródia da tipologia que viria a ser a força motriz por trás da magnum opus¹⁰² de Eijkelboom: o *Photo Notes (...)*¹⁰³ (Roelstraete, 2011:43).

¹⁰¹ “When you look at the world and acknowledge that not all people are the same, what is the first division into groups or sorts that comes to mind?” (Roelstraete, 2011:43).

¹⁰² Do latim, “grande obra”; “obra prima”.

¹⁰³ “The humorous, outlandish crudeness of some of the resulting typologies – “authoritarian types”, “housewives”, “junkies”, “office people”, “scum”, “the super-rich” – already points the way towards the parodic typologic that would become the driving force behind Eijkelboom’s magnum opus, the so called Photo Notes (...).”

A publicação *Paris New York Shanghai* é o recorte escolhido para esta pesquisa por ser o resultado do *Photo Notes* mais discutido e, por conta disso, o que mais contém material a ser analisado. Em 1256 fotografias, *PNYS* coloca, lado a lado, imagens realizadas nas três capitais, definidas por Eijkelboom como sendo as capitais do mundo: no século XIX Paris, no século XX New York, e – uma aposta do artista – a capital do século XXI Shanghai. O livro é dividido em três volumes conectados entre si (Figura 3.10). *PNYS* faz uma correlação entre as capitais, entre passado, presente e futuro, segundo uma padronização no modo de se vestir e no comportamento das sociedades. Nas palavras de Hans Eijkelboom, “o objectivo é mostrar o desenvolvimento global (...) meu trabalho é sobre comportamento e identidade”¹⁰⁴.



Figura 3.10: *PNYS* possui três volumes conectados, cada um com imagens fotográficas de uma cidade.

A relação entre *PNYS* e a globalização é apresentada frequentemente nas resenhas a respeito do fotolivro. Numa crítica assinada por Jim Casper, editor da revista digital *Lens Culture* e da organização *PhotoAlliance*, ambas especializadas em fotografia contemporânea,

¹⁰⁴ “I want to make *PNYS* to show the global developments (...) My work is about behavior and identity”. (Eijkelboom, em entrevista para esta dissertação. Ver Anexo B).

o foco na globalização é claro: “Aqui [no *PNYS*] está a prova de que as diferenças entre culturas exóticas já foram eliminadas pela globalização – pelo menos em três grandes cidades de três diferentes continentes”¹⁰⁵ (Casper, s.a.). Shalon Kennedy, curador do Sheldon Museum of Art, no texto de apresentação da exposição *Evolving Eden* (2009) que teve participação de imagens das séries fotográficas do *PNYS*, coloca que mesmo percebendo as diferenças entre as pessoas fotografadas por Eijkelboom, “existe uma certa homogeneização que parece estar acontecendo no nosso mundo interconectado”¹⁰⁶ (Kennedy, 2009) (Figura 3.11).

No trabalho Eijkelboom, podemos sentir a tensão entre o individualismo e a conformidade, além da ampla influência da indústria do marketing. Dada a nossa propensão para a individualidade, acreditamos que podemos expressar a nossa singularidade através do que optamos comprar. No entanto, visto através da lente Eijkelboom, nós parecemos ser mais semelhantes do que diferentes. Isto deixa-nos a questionar o quanto a auto-expressão é realmente possível para nós, enquanto consumidores do mercado de massa, e quem tem o poder de controlar as escolhas que fazemos?¹⁰⁷ (Kennedy, 2009).

Esta relação entre *PNYS* e a globalização é aprofundada no artigo “A negative anthropology of globalization” (2009) do teórico Hans Ulrich Gumbrecht, que é apresentado correlacionado com uma série fotográfica componente do *PNYS*, tornando a leitura do artigo complementar ao projecto artístico de Eijkelboom. Partindo da ideia de que globalização é um

¹⁰⁵ “Here is even more proof that the differences in exotic cultures have already been conquered and eliminated by globalization — at least in three large cities on three different continents.” Disponível em <http://www.lensculture.com>, último acesso em 03 de junho de 2013.

¹⁰⁶ “Although we see differences, there is a certain homogenization that seems to be taking place in our interconnected world”. Disponível em <http://digitalcommons.unl.edu>, último acesso em 03 de junho de 2013.

¹⁰⁷ “In Eijkelboom’s work we can feel the tension between individualism and conformity, and the pervasive influence of the marketing industry. Given our penchant for individuality, we believe that we can express our uniqueness through what we choose to buy. Yet, seen through Eijkelboom’s lens, we appear to be more alike than different. This leaves us to question how much self-expression is really possible for us as mass-market consumers and who controls the choices we do have?”

conceito que rodeia o sentido de informação e as consequências da troca de informações independente de locais ou materiais físicos, Gumbrecht vai defender que há um movimento generalizado de busca por uma maior ‘fysicalidade’. Ou seja, que o mundo tem buscado encontrar novo sentido material às coisas – perdido pela globalização – e que isso reflecte visualmente num culto ao corpo, nas formas de vestir, no uso de tatuagens, piercings, etc.



Figura 3.11: Hans Eijkelboom regista não só vestuários parecidos, mas principalmente, comportamentos semelhantes. Nestas páginas, o hábito da alimentação fast food (Paris à esquerda, New York no centro, Shanghai à direita).

Neste artigo, Gumbrecht defende que actualmente a cultura e a tecnologia têm substituído a biologia enquanto força de mudança de comportamento. Porém, segundo o autor, as sociedades ainda sofrem certas restrições nesta mudança de comportamento, criando uma dinâmica na qual se tem buscado recuperar o corpo humano, reivindicando lugares específicos, localidades geográficas, culturas, modos de falar, de se vestir. E quase como uma resposta ao “poder de mão leve” levantado por Eijkelboom, Gumbrecht justifica que com a globalização, a sociedade é condenada a ser seu próprio *Big Brother*, e ainda, de forma crítica, coloca que no “mundo neoliberal globalizado, estamos livres para nos reinventarmos constantemente¹⁰⁸” (Gumbrecht, 2009:240).

¹⁰⁸ “(...) in the neoliberal world of globalization, we are free to constantly reinvent ourselves.”

O autor define como “antropologia negativa da globalização” a percepção de que a globalização torna as necessidades e os desejos humanos mais visíveis através da falta. Percebemos o quanto nossas necessidades e desejos não são satisfeitos no quotidiano, justamente por conta da troca de informações – culturais, históricas, pessoais – ocorrerem independente de presença física. Gumbrecht nomeia essa abordagem de “antropologia negativa” pois busca identificar condições meta-históricas e transculturais da vida humana, suspeitando que estas condições são mais evidentes quanto menos estão em questão¹⁰⁹. Em outras palavras, o que o autor defende é que quanto mais as relações entre as pessoas deixam de ser necessariamente presenciais, mais os seres humanos buscam contacto material e físico. Com relação ao trabalho de Eijkelboom, uma das leituras possíveis para esta “antropologia negativa” proposta por Gumbrecht seria a ambiguidade entre distância e semelhança: o artista retrata sociedades diferentes e distantes entre si e, ainda assim, apresenta uma homogeneidade cultural.

O carácter antropológico de *PNYS* é constantemente reivindicado pelos textos de que discorrem sobre o fotolivro, e também pelo artista que defende existir alguma ligação entre a Antropologia e seu trabalho, mesmo que isso não tenha para ele um papel diferenciado. A relação com a Antropologia encontra-se, por exemplo, nos dois textos que acompanham a publicação: a introdução assinada pelo fotógrafo e crítico Martin Parr e o ensaio “The work of Hans Eijkelboom”, assinado pelo teórico Tony Godfrey. Martin Parr evidencia o rigor, a disciplina e a potencialidade de Eijkelboom enquanto fotógrafo etnográfico: “Antropólogos muitas vezes fazem uso da fotografia em suas pesquisas, especialmente para colectar informações sobre os costumes estranhos e/ou fascinantes de uma sociedade. Se eu fosse um

¹⁰⁹ Gumbrecht define a “antropologia negativa” da seguinte forma: “(...) I will try to argue along the lines of a “negative anthropology,” i.e., I want to speak about some metahistorically and transculturally stable components of human life, at a time when an extreme degree of skepticism seems to make such claims unacceptable. In doing so, I will rely on my intuition that the process of globalization, by leaving some universal needs and desires of human life unattended, has paradoxically helped to make these very needs and desires more visible—because we notice, in our everyday lives, how they remain unsatisfied. So my discussion of globalization is “anthropological” by trying to identify some universal conditions of human existence; and it is “negative” due to the suspicion that some of these structures become more apparent the less they are in play” (Gumbrecht, 2009:232).

antropólogo, o primeiro fotógrafo que chamaria seria o Eijkelboom” (Parr, 2007). Já Godfrey, resume o trabalho de Eijkelboom como sendo uma Antropologia/Sociologia da imagem, ou do olhar ou ainda, uma “antropologia do vestir popular contemporâneo¹¹⁰” (Godfrey, 2007).

Godfrey resgata outros trabalhos artísticos de Eijkelboom, como *96 Alternatives*¹¹¹, para aprofundar a forma como este artista questiona identidade: Somos o que vestimos ou vestimos o que somos? Há alguma relação entre o que somos e o que vestimos? Godfrey pontua que ao observar, especificamente o *Photo Notes*, uma outra questão ainda lhe vem a mente: Nós, seres humanos, nos identificamos enquanto um grupo a partir do “assumir comportamentos” ou a partir de “uniformes”? Neste ensaio de Godfrey destaca também a materialidade de *PNTS*, fazendo referência aos atlas geográficos do passado. Para o autor, *PNTS* seria uma mistura de livro de luxo com um conteúdo banal, que o faz lembrar uma antiga publicação sobre viagens: “Nenhum milagre acontece aqui, não há vislumbre do paraíso (espiritual ou do consumo): ao contrário, é a mediocridade, o quotidiano, o que importa¹¹²” (Godfrey, 2007).

O *design* gráfico do fotolivro *PNTS* foi desenvolvido de forma articulada com seu conteúdo. Segundo o artista, o design gráfico foi criado anteriormente às imagens. “O *PNTS* começou com a forma de um livro em três partes conectadas entre elas. Nesta base, eu produzi as fotografias”¹¹³. Os três volumes que compõe a publicação foram produzidos de forma a passar conceitos de organização e de estabelecimento de comparação entre imagens: para além das três encadernações, as *grids* de montagem também influenciam no

¹¹⁰ “Anthropology of contemporary folk dress”

¹¹¹ Realizado em 1978 no qual o artista convidou 96 pessoas para montarem, entre 200 peças de roupas, um figurino para o próprio Eijkelboom se vestir e se fotografar ao lado de seu ‘figurinista’. Neste projecto, diferente de *PNTS* o número que antecede o título (96) faz referência a quantidade de fotografias.

¹¹² “No miracle happens here, there is no glimpse of heaven (spiritual or consumer's): rather, it is the very ordinariness, the everydayness, that matters”.

¹¹³ “*PNTS* is started with the form of the book in 3 parts connected with each other. On this base I have made the photographs.” (Eijkelboom, em entrevista para esta dissertação. Ver Anexo B).

comportamento do leitor. Mesmo não sendo rigorosos entre páginas – há *grids* de quatro, de seis, de dez imagens – as *grids* ordenam a informação visual do fotolivro.



Figura 3.12: Detalhe da paginação de PNYS.

O manuseio da publicação exige um apoio, uma mesa. Sendo três volumes anexos um aos outros, o leitor é convidado à folhear as páginas em simultâneo, sobre uma mesa, e com isso, perceber a correlação directa entre as páginas, entre as três cidades registadas. Este manuseio é intuitivo e assim que as pessoas pegam o livro nas mãos, percebem que precisarão de um suporte para visualizá-lo de forma completa. Cada encadernação foi registada numa cidade e a paginação do livro reforça essa informação já passada ao leitor pelas três capas: cada uma das páginas contém um número, que repete-se nos três livros, e garante que o leitor saberá se está nas páginas correspondentes dos três volumes. Por exemplo, a décima sétima fotografia do volume Paris, PAR17, deve ser aberta com NYC17 e SHA17 (Figura 3.12). Ao final de cada volume do fotolivro, um índice com todas as 79 páginas a respeito de cada cidade são legendadas: data do registo (dia, mês e ano), e localidade geográfica. As páginas de *PNYS* são dispostas de uma forma ordenada entre

pessoas e contexto urbano: para cada página com retratos fotografados num plano americano há, logo a seguir, uma página de um plano geral, que apresenta a paisagem¹¹⁴ (Figura 3.13).



Figura 3.13: Entre os retratos, Hans Eijkelboom insere em PNYS imagens do ambiente, fotografados em plano geral.

Apontamentos sobre *Exactitudes* e *PNYS*

Este levantamento informativo a respeito de *Exactitudes* e de *PNYS*, realizado com base em entrevistas cedidas pelos artistas, reportagens jornalísticas e textos críticos sobre os projectos, pontua alguns caminhos de discussão, tanto para diferenciar as abordagens dos estudos de caso analisados, quanto para estabelecer ligações entre os mesmos.

As semelhanças entre os estudos de caso aqui apresentados cruzam-se primeiramente em metodologia. A busca pela totalidade, ou ao menos por uma visão ampla, é comum aos empreendimentos e almejada via extensas séries fotográficas captadas por longos períodos. Bem como a ideia de arquivo, que precisa ser organizado, evidente através dos índices remissivos utilizados pelos artistas ao final de suas publicações. Ainda, em *Exactitudes* e em

¹¹⁴ Termos do cinema. Plano americano: enquadramento que mostra um único personagem enquadrado não de corpo inteiro, normalmente da cabeça até a cintura; Plano geral: mostra uma paisagem ou um cenário completo.

PNYS a forma de colectar as imagens é previamente definida. Os artistas em questão agregam a seus projectos artísticos metodologia e organização. A temática também possuiu pontos em comum: seja no registo de pessoas, seja no foco no vestir, nas roupas: seria hoje, a vestimenta uma forma de identidade? Ou ainda, a única forma de identidade?

Mesmo com estas semelhanças, nesta limítrofe área em comum na qual actuam, *Exactitudes* e *PNYS* diferenciam-se. Cada um explora uma forma de organizar e de passar ao leitor as informações que desejam. Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek, optam por interferir directamente na colecta das imagens e organizá-las segundo classificações feitas por eles. Enquanto Hans Eijkelboom, em *PNYS*, opta por utilizar somente a forma de reunir e dispor fotografias para articular o conteúdo que quer passar. Neste último, não se cria conteúdo em uma única imagem fotográfica, cria-se conteúdo na organização que o artista realiza com várias imagens fotográficas.

As diferenças entre os estudos de caso ainda estão relacionadas com questões conceituais. No caso de *Exactitudes*, há algumas ambiguidades entre as informações colectadas visualmente através do fotolivro e as narradas em entrevistas por Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek. A iniciar pela celebração das semelhanças veiculada pelo título do fotolivro e pelas imagens fotográficas que o compõem, que é colocada à prova quando, em diversas entrevistas, incluindo a cedida para esta dissertação, Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek defendem que o que interessa em *Exactitudes* é destacar as diferenças. Quando questionado sobre qual conceito gostariam de passar, Versluis responde: “A ideia de nunca julgar (...) devemos evitar nomear o que vemos¹¹⁵”. A forma como os artistas exploram a ideia de “nunca julgar” e o “evitar nomear”, no sentido estereotipar, desenvolve-se de forma ambígua, uma vez que cada uma das tribos urbanas são nomeadas, intituladas através de uma legenda e de uma descrição final repleta de juízos de valor impostos pelos artistas.

Em *Exactitudes*, segundo Versluis, o procedimento de nomear os grupos e determinar suas descrições utiliza como base as conversas com os fotografados: “Muitas vezes o título é

¹¹⁵ “The idea of ‘never judge’ (...) You should avoid naming what you see”. (Versluis em entrevista para esta dissertação. Ver Anexo B).

uma gíria de rua, algo que você se apropria das conversas que você tem com seus modelos. Lembre-se que todo o projecto é sobre este encontro. Nunca julgar, mas conhecer as pessoas¹¹⁶. Através desta afirmação, Versluis endossa uma credibilidade perante as classificações feitas no *Exactitudes* em um movimento de postular que as classificações seriam auto-denominadas por seus personagens, ou seja, que os artistas não estão argumentando sobre “outros”, são os próprios “outros” que estão se posicionando. Dessa forma, *Exactitudes* acaba por questionar se há legitimidade para representar e/ou discorrer sobre representar “outros”, estabelecendo assim alguma afinidade com a Antropologia. Este posicionamento levanta questões: se o “outro” descreve-se a si próprio, esta descrição é livre de julgamento? Quanto do que o “outro” pensa a respeito de si não é baseado em definições estereotipadas?

No sentido oposto, *PNYS* é articulado de forma estabelecer relação entre “outros”, e não há uma busca em representar a ideia de “outro”. Em *PNYS* há coerência entre o conteúdo imagético do fotolivro e as declarações do artista. Segundo Hans Eijkelboom, o *Photo Notes*, e consequentemente *PNYS*, é um estudo da relação entre singularidade e semelhança desenvolvido através da presença do artista. O artista é tão anônimo no procedimento fotográfico quanto qualquer um de seus fotografados. Eijkelboom evidencia uma mediocridade na existência humana, mediocridade esta que é conquistada através, não só da temática das imagens fotográficas, mas principalmente pela forma como o artista as produz. Sem qualquer interferência directa (Figura 3.14), Hans Eijkelboom fotografa sem abordar as pessoas, num estilo *voyeur*, garantindo a naturalidade dos seus fotografados. “Eu escolhi fotografar assim pois todas as outras formas de trabalhar influenciam e modificam a situação”¹¹⁷. Ao se deixar anônimo como deixa a seus fotografados, Eijkelboom insere-se no processo artístico de forma “neutra” e, quando opta por apresentar suas imagens fotográficas

¹¹⁶ “So sometimes the title is streetlanguage, something you distill sentences out of the conversations you have with your models. Mind you the whole project is actually all about the encounter. Never judge, but meet the people”. (Versluis em entrevista para esta dissertação. Ver Anexo B).

¹¹⁷ “I have chosen this way of making photographs because every other way of working influence and change the situation” (Eijkelboom, em entrevista para esta dissertação. Ver Anexo B).

sem títulos ou legendas, amplia a possibilidade de interpretação visual de seus leitores. Enquanto *PNYS* explora uma essência comum a todos, *Exactitudes* explora a vontade, aparentemente fracassada, de todos quererem ser diferentes.



Figura 3.14: Em PNYS, Hans Eijkelboom fotografa sem abordar as pessoas, buscando neutralidade na imagens.

Versluis e Uyttenbroek ainda exploram esse “fracasso em ser diferente” e novamente a ambiguidade do “nunca julgar” quando, ao final do fotolivro *Exactitudes*, colocam as legendas descritivas. Com textos ácidos, estas descrições indicam um posicionamento dos artistas perante as tribos fotografadas que muitas vezes, confundem-se entre o concordar e o ironizar estereótipos. Todos os textos dos artistas presentes no fotolivro *Exactitudes*, legendas e descrições, acabam por condicionar a leitura das imagens fotográficas, atribuindo juízos de valor durante toda a publicação. E nos levam a questionar quantos dos fotografados tiveram acesso ao fotolivro, uma vez que mesmo que a nomeação das tribos aconteça segundo uma conversa entre os artistas e os fotografados, a seleção destes nomes e a definição das descrições passam, posteriormente, pelo filtro dos artistas. Afinal são eles, os artistas, que determinam como e com que palavras vão legendar e descrever os grupos. A acidez das

descrições, encontrada principalmente em textos sobre tribos marginalizadas socialmente (como imigrantes), revela que possivelmente, os fotografados não possuem uma compreensão total do projecto.

Versluis e Uyttenbroek, em *Exactitudes*, caminham por uma linha de raciocínio que aponta que mesmo que haja um intuito de conhecer o “outro” (uma vez que defendem que é isso que fazem) não há grandes surpresas neste conhecer, o estereótipo e as classificações não são aleatórias. O que se comprehende é que *Exactitudes* indica um movimento de pasteurização identitária dentro dos grupos. Não interessa o indivíduo, interessa como o grupo porta-se, como o grupo se mostra. Já Hans Eijkelboom apresenta, em *PNYS*, também uma pasteurização como um efeito da globalização, mas adiciona à ideia de monocultura pontos de vista que revelam as especificidades de cada uma das capitais registadas fotograficamente. Em um misto de personagens, comportamentos e ambiente, Eijkelboom explora, de forma não intervintiva, as visualidades comuns e distintas das três metrópoles, evidenciando que possivelmente os seres humanos passam, desde o século XIX, por um processo de unificação das culturas, efeito da globalização. Por não entrar em contacto directo com seus fotografados, Eijkelboom não pontua identidades, mas sim comportamentos sociais, criando uma paródia da tipologia, como nomeou Roelstraete (2011). E, por não descrever textualmente, deixa para seu leitor o juízo de valor, apenas indicando visualmente as semelhanças no vestir, no comportamento e nas poses de seus fotografados.

Outro ponto de interesse e de diferenciação entre os projectos artísticos analisados é a relação com a “saída do anonimato”. Enquanto em *Exactitudes* os fotografados aceitam a troca entre a liberdade de descrição por parte dos artistas por “minutos” de fama, em *PNYS* o anonimato, mais uma vez, prevalece. Hans Eijkelboom não cita nenhum nome, nem avisa as pessoas que esta fotografando, não há contacto entre artista e fotografado. Em entrevista para esta dissertação, Eijkelboom disse que nunca houve desentendimentos por parte dos fotografados e que algumas pessoas já se reconheceram em suas fotografias e apenas pediram uma cópia da imagem. Já Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek possuem documentos de cedência de imagem assinados por seus fotografados, que são referenciados nominalmente ao final do fotolivro. Assim, em *Exactitudes* fica estabelecida uma relação de gratidão, alcançada pela

“honra” de ser uma escolha dos artistas. Sendo que nesta relação, não há necessariamente, por parte dos fotografados, um entendimento crítico sobre o projecto.

De forma geral, das diversas possibilidades de interpretação de *Exactitudes* ou de *PNYS*, uma vez que reconhecemos não haver informação visual universal, a que aqui se moldou leva para a compreensão de que as opções dos artistas é crítica perante a ideia de semelhança. O outro, em Versluis e Uyttenbroek, é o outro da moda, o outro que se veste de forma diferenciada, e com isso os artistas exploram o exagero, os tipos “estranhos” que entre eles são iguais, tanto que merecem apenas uma descrição enquanto grupo. Enquanto o mérito de Eijkelboom é explorar a semelhança exactamente no sentido oposto: são as nuances, e não os contrastes, que interessam o artista.

Considerações finais

Projectos artísticos podem nos revelar muito sobre nossas sociedades, afinal o caminho para a compreensão não é necessariamente o do método científico, como aponta Isaiah Berlin no seu artigo “The Divorce between the Sciences and the Humanities” (1999). Não há uma única verdade, nem mesmo, uma única resposta. Com estas afirmações em mente, finalizamos esta dissertação buscando evidenciar questões que permanecem em aberto e oferecer algumas das possíveis respostas para outras questões que foram, de certa forma e neste momento, clarificadas.

Levando em conta que o sentido das interpretações é determinado historicamente, mesmo que não de forma absoluta, nosso procedimento de pesquisa foi realizar uma “arqueologia” dos conceitos a respeito da tradição dos atlas antropológicos. Com isso, contrapor as especificidades desta ferramenta de organização de informações sobre determinado tema com práticas artísticas contemporâneas que alegam, em diversas instâncias, afinidades com o campo de saber da Antropologia. No nosso caso, importava-nos principalmente os arquivos, os atlas, de tipos humanos. Neste percurso, foram identificadas algumas destas afinidades, tais como a evidência de uma metodologia no resultado final da composição através do formato atlas; no uso de longas séries fotográficas; na temática de tipos humanos; ou ainda na escolha de uma publicação para apresentação do resultado alcançado.

Mesmo com estas semelhanças estruturais com a tradição antropológica do século XIX, as afinidades dos projectos artísticos analisados, *Exactitudes* e *PNYS*, com a Antropologia não se resumem apenas ao passado. As relações são actuais e seguem a urgência das artes em questionar paradigmas das ciências sociais. De forma geral, o que uma parcela significativa dos artistas contemporâneos parece argumentar é o estabelecimento, por parte dos cientistas, sociais ou não, de conceitos únicos e de práticas a serem seguidas para alcance da verdade. Muitos artistas contemporâneos dialogam, em suas práticas artísticas, com Gérard Fourez quando este argumenta que “os cientistas imaginam por vezes possuir conceitos

precisos e univocamente determinados; esses [conceitos] não teriam significação se não fossem traduzíveis na experiência mais flexível” (1995:129).

Nos pontos de interesse desta dissertação, destacamos algumas destas posições tomadas por artistas contemporâneos frente a questões das ciências sociais. Por exemplo, no que diz respeito a ideia de arquivo, há uma compreensão tradicional científica que entende o arquivo como espaço estável de conhecimento. Os artistas contemporâneos têm vindo a questionar este posicionamento, seja sugerindo novas leituras a arquivos históricos, seja criando os seus próprios arquivos. O questionamento dos artistas também está ligado ao conteúdo dos arquivos, como nos dois exemplos estudados, *Exactitudes* e *PNYS*, nos quais através da criação de uma grande série fotográfica os artistas revelam, de duas formas diferentes, um enfraquecimento nas características identitárias. Uma posição oposta a de alguns cientistas sociais e seus atlas no final do século XIX, como Carl Dammann ou Thomas Henry Huxley, onde as grandes séries fotográficas e sua organização em atlas eram utilizadas para reforçar características físicas e, segundo o pensamento hegemônico do período, também identitárias.

Outro exemplo é com relação ao uso da imagem fotográfica. Diferente do que acontecia em meados do século XIX na ciência quando a fotografia era entendida enquanto neutra e indicativa de uma verdade, nos projectos artísticos actuais a percepção da influência do fotógrafo na criação de uma imagem fotográfica e do potencial simbólico da imagem modifica a relação do artista com a fotografia. Isso leva, por exemplo, Hans Eijkelboom em *PNYS* a optar por fotografar escondido, buscando assegurar aspectos de neutralidade para suas fotografias; e Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek em *Exactitudes* a explorar a liberdade fotográfica para moldar estereótipos em poses e descrições.

Ainda, um paradigma comum às ciências sociais e que os artistas contemporâneos têm assumido como também próprio das artes, é a representação do “outro”. Quando discorre sobre este tema, Calia (2011) pontua que na prática artística contemporânea a questão da alteridade não busca só questionar as formas de representar outros, mas principalmente, se há legitimidade para discorrer sobre representar outros. Rememorando a famosa colocação de Gilles Deleuze a respeito do esforço de Michel Foucault para com o fim da representação, Callia destaca a “indignidade de falar pelos outros” (2011). No desenvolvimento da análise

dos estudos de caso aqui apresentados, deparamo-nos com a delicadeza sobre “a indignidade de falar sobre os outros”, actualmente banalizada, e muito frágil quando levada a diante sem base filosófica. Por exemplo, Versluis e Uyttenbroek em *Exactitudes* defendem que as legendas classificatórias presentes em seu fotolivro são determinadas por seus fotografados. Os artistas parecem supor que o fato do termo ter sido dito pelos fotografados tornaria o mesmo legítimo e ausente de julgamento. Porém, para além da selecção dos termos representar um filtro no processo de nomeação dos grupos que compõem *Exactitudes*, as classificações que fazemos de nós mesmos são repletas de preconceitos e são estabelecidas com base na relação que temos com os outros e com a sociedade no geral.

Todo e qualquer conhecimento é passível de interpretação e os paradigmas, da arte ou das ciências, podem ser questionados de diversas formas, gerando assim diferentes interpretações. Interpretações estas que também estão condicionadas à postura do artista/autor perante seu próprio trabalho, bem como as diversas leituras que críticos, jornalistas, curadores e público realizam do trabalho em questão. Ao recorrer ao legado da Antropologia, o artista, o crítico de arte, o curador, o jornalista ou ainda o público, acaba por evidenciar dois possíveis caminhos: um, que indica um aprofundamento das questões trazidas pelas obras de arte, e outro, que aponta para a banalização dos conceitos das ciências sociais. São as variações conceituais, estruturais e editoriais que posicionam as obras de arte perante estes dois caminhos, uma vez que estas variações podem modificar, e muito, o conteúdo a ser repassado num projecto artístico ou numa publicação.

Sendo uma dissertação de mestrado e assim, exigindo um recorte temático bem delimitado, esta pesquisa não pode ir além de apresentar algumas das diferentes formas como a Arte Contemporânea explora a ideia do outro, ou elucidar as especificidades que tornaria um trabalho artístico “digno” de ser chamado de antropológico. Ou ainda, de forma mais abrangente, quanto do ver é revelar. Podemos aqui, referente aos estudos de caso, concluir que *Exactitudes* e *PNYS* apontam para um regime de padronização da diferença de forma crítica e que, mesmo que haja – por parte dos artistas – um intuito em não revelar uma aproximação com uma tradição cultural imagética e conceitual a respeito do “outro”, ela ainda encontra-se presente. Mesmo que residualmente e de forma crítica.

Referências bibliográficas

- Abreu, Leandro Pimentel (2011), *O Inventário como Tática: a fotografia e a poética das coleções*, Dissertação de Doutorado em Comunicação, Rio de Janeiro, UFRJ.
- Agamben, Giorgio (2009), (1975), “Aby Warburg e a ciência sem nome”, *Revista Arte & Ensaios*, 19, Tradução Cezar Bartholomeu, pp.132-143.
- Almog, Oz (1998), “The Problem of Social Type: A Review”, *Electronic Journal of Sociology*, (Online).
Disponível em <http://www.sociology.org/content/vol003.004/almog.html>
- Badger, Gerry (2012), *The Genius of Photography. How Photography has changed our lives*. London, Quadrille.
- Baetens, Jan (2005), “A volta do tempo na fotografia moderna”, em Etienne Samain (org.), *O Fotográfico*, São Paulo, Hucitec/Senac São Paulo, pp.223-234.
- Bateson, Gregory e Margareth Mead (2002), (1977), “On the use of the Camera in Anthropology” em Kelly Askew e Richard R. Wilk (orgs.), *The Anthropology of Media: A Reader*, Massachusetts, Blackwell, pp.41-46.
- Berlin, Isaiah (1999), “The Divorce between the Sciences and the Humanities” em Henry Hardy (org.), *Against the Current: Essays in the History of Ideas*, New Jersey, Princeton University Press, pp.80-110.
- Buchloh, Benjamin (2009), “Gerhard Richter e o arquivo anônimo”, *Revista Arte & Ensaios*, 19, Tradução Bianca Tomaselli, pp.195-209.
- Callia, Philippe (2011), “Representing the other today: Contemporary photography in the light of the post colonial debat (with a special focus on India)”, *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 4, pp.55-66.
- Casper, Jim. (s.a.) “Photo Book Review: Paris-New York-Shanghai” (Online)
Disponível em www.lensculture.com/eijkelboom.html
- Castro, Teresa (2006), “Les Archives de la Planète: A cinematographic atlas”, *Journal Article, Jump Cut* (Online).
Disponível em www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/KahnAtlas/index.html
- Castro, Teresa (2009), “Les ‘Atlas photographiques’: un mécanisme de pensée commun à l’anthropologie et à l’histoire de l’art”, *Histoire de l’art et anthropologie*, INHA / Musée du quai Branly, (Online).
Disponível em <http://actesbranly.revues.org/290>
- Clifton, Jamie (2013), “Exactitudes”, *Vice Magazine UK*, London, 04 de Junho (Online)
Disponível em http://www.vice.com/en_uk/
- Collier Jr., John, (1973), *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*, São Paulo, Epu/Edusp.

- Cotton, Charlotte (2009), *The Photograph as Contemporary Art*. London, Thames & Hudson.
- Daston, Lorraine e Peter Galison (2007), *Objectivity*, New York, Zone Books.
- Dias, Nélia (1994), “Photographier et mesurer: les portraits anthropologiques”, *Romantisme*, 84, pp.37-49 (Online)
Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1994_num_24_84_5950
- Di Belo, Patrizia e Shamoon Zamir (2012), “Introduction”, em Patrizia Di Belo et al (org), *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, London, I.B.Tauris, pp.1-16.
- Didi-Huberman, Georges (1999), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2011), “Atlas ¿Cómo llevar el Mundo a Cuestas?”, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, (Online).
Disponível em <http://www.artecapital.net/perspectivas.php?ref=119>
- Edwards, Elizabeth, (1992), “Introduction”, em Elizabeth Edwards (org.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven e London, Yale University Press, pp.3-17.
- Edwards, Elizabeth (2005), “The Photographs Sounds of History”, *Visual Anthropology Review*, 21, pp.27-46.
- Fabris, Annateresa (2004), *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Fabris, Annateresa (2005), “Identidades sequestradas” em Etienne Samain (org.), *O Fotográfico*, São Paulo, Hucitec/Senac São Paulo, pp.265-272.
- Flusser, Vilém (1985), *Filosofia da Caixa Preta*, São Paulo: Hucitec.
- Fourez, Gérard (1995). *A construção das ciências: introdução à filosofia e a ética das ciências*, Tradução de Luiz Paulo Rouanet, São Paulo, Unesp.
- Foster, Hal (1996) "The Artist as Ethnographer," em Hal Foster *The Return of the Real*, Cambridge, The MIT Press, pp.302-309.
- Foster, Hal (2004), “An Archival Impulse”, *October*, 110, pp.3-22.
- Foucault, Michel (2000), (1979), *Microfísica do poder*, Rio de Janeiro, Graal.
- Godfrey, Tony (2007), “The work of Hans Eijkelboom”, em Hans Eijkelboom, *Paris New York Shanghai*, New York, Aperture.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2009), “A negative anthropology of globalization”, em *The Multiple Faces Of Globalization*, BBVA (Online)
Disponível em <http://www.bbvaopenmind.com>

Hacking, Ian (1995), “The looping effects of human kinds” em Dan Sperber et all (org.), *Causal Cognition. A Multidisciplinary Debate*, Oxford, Clarendon Press, pp.351-383.

Incirlioglu, Güven (1995), “Typologies in Photography”, *Journal of The Faculty of Architecture*, 14, pp.11-22 (Online)

Disponível em <http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/>

Kennedy, Sharon L. (2009), “Evolving Eden”, *Sheldon Museum of Art Catalogues and Publications*, 28, (Online)

Disponível em <http://digitalcommons.unl.edu/sheldonpubs/28>

Lange, Susanne (2007), *Bernd and Hilla Becher. Live and Work*, Tradução Jeremy Gaines, Massachusetts, The MIT Press.

MacDougall, David (1997), “The visual in anthropology” em Marcus Banks e Howard Morphy (orgs.), *Rethinking visual anthropology*, New Haven e London, Yale University Press, pp.276-295.

Martí, Silas (2012), “Próxima Bienal consagra fotografia das coincidências”, *Folha de São Paulo*, 13 de Julho (Online)

Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/>

Maresca, Sylvain (2011/12), “Spécimens ou Individus? Les usages incertains du portrait photographique”, *L'Homme*, 198-199, pp. 67-87.

Murphy, Heather (2011) “Oh Snap! A Photographic Argument Against Uniqueness”, *Slate*, 06 de Outubro, (Online)

Disponível em <http://www.slate.com/blogs/browbeat/>

Novaes, Sylvia Caiuby (2005), “O uso da imagem na Antropologia”, em Etienne Samain (org.), *O Fotográfico*, São Paulo, Hucitec/Senac São Paulo.

Parr, Martin e Gerry Badger, (2004), *The Photobook: a History*, Vol. 1, London, Phaidon.

Parr, Martin (2007), “Introduction”, em Hans Eijkelboom, *Paris New York Shanghai*, New York, Aperture.

Popova, Maria (2009), “Cultural Photo-Anthropological”, *Brains Pickings*, 15 de Abril (Online)

Disponível em <http://www.brainpickings.org/>

Roelstraete, Dieter (2011), “The Mass Ornament”, *Afterall*, 26, (Online)

Disponível em <http://www.afterall.org/journal/issue.26/>

Rossi, Paulo José (2009), *August Sander e Homens do Século XX: a realidade construída*, Dissertação de Doutorado em Sociologia, São Paulo: USP.

Rouillé, André (2009), *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constancia Egrejas, São Paulo, Senac.

Ryan, James (1998), *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*, Chicago, The University of Chicago Press.

Sekoff, Hallie (2012), “Exactitudes Interview: Artists Create Anthropological Photo Series”, *Huffington Post*, 15 de Junho (Online)

Disponível em <http://www.huffingtonpost.com>

Sekula, Allan (1986), “The Body and the archive”, *October*, 39, pp.3-64.

Sideren, Win van (2011) “Exactitudes”, em Ari Versluis e Ellie Uyttenbroek, *Exactitudes*, London, 010.

Silveira, Paulo (2008), *A existência da narrativa no livro de artista*, Dissertação de Doutorado em Artes Visuais, Porto Alegre, UFRGS.

Tan, Katrina (2012), “Exactitudes: A Photograph Series”, *Trendlad*, 20 de Junho (Online)
Disponível em <http://trendland.com/exactitudes-a-photograph-series/#>

Tucker, Jennifer (2006), “The Historian, the Picture, and the Archive”, *Isis*, 97, pp.111-120.

Zamir, Shamoona (2012), “‘Art-Science’: The North American Indian (1907-30) as Photobook” em Patrizia di Bello et al (orgs.), *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, London, I.B.Tauris, pp.35-51.

Estudos de caso

Eijkelboom, Hans (2007), *Paris New York Shanghai*, New York, Aperture.

Versluis, Ari e Ellie Uyttenbroek (2011), *Exactitudes*, London, 010.

Anexo A

Metodologia paralela, um “semi-atlas”

O estabelecimento da relação ordem x caos, comum a todos os processos de pesquisa, levou, nesta dissertação a produção de um exercício tautológico sobre atlas fotográficos. A união dos conteúdos coletados via textual (bibliografia e textos sobre os estudos de caso) e via imagética (observação dos estudos de caso e de outras imagens fotográficas trabalhadas no decorrer da investigação) geraram uma nova questão no decorrer desta pesquisa: mesmo havendo a intuição de que a teoria poderia ser “verificada” visualmente, o procedimento de pensamento não havia sido desenvolvido desta forma. Assim, sentiu-se a necessidade de esquematizar, via imagens fotográficas, os conceitos teóricos. Um recolher, classificar, apresentar. Para tal, desenvolveu-se o que aqui foi nomeado de metodologia paralela, que consiste em um “semi-atlas” com base na teoria disposta nesta dissertação.

Os casos aqui estudados levaram a compreensão de que um atlas é resultado e é meio. Desta forma, para obter uma visualização do conteúdo estudado, o aspecto iconográfico desta dissertação não poderia ser deixado de lado e, assim foi coletado e organizado, segundo uma metodologia definida pela pesquisadora. Definiu-se que as imagens fotográficas citadas no decorrer da dissertação e seus pares (imagens referência, imagens do mesmo artista, imagens que, mesmo não citadas diretamente, são importantes para as temáticas trabalhadas) seriam impressas e dispostas, umas perante as outras, buscando criar um ver e saber conjugado. Esta disposição aconteceu levando em conta basicamente: ligações cronológicas; ligações de estilo; ligações conceituais.

“Semi”, uma vez que como prevê o conceito de atlas de Didi-Huberman, este material aqui apresentado não é definitivo e nem tem a intenção de o ser. É parte de um procedimento de trabalho que, aqui, se mostrou importante para a visualização e, principalmente, materialidade dos conceitos explorados e que, exatamente por isso, optou-se por anexá-lo ao projeto¹¹⁸.

¹¹⁸ O “semi-atlas” também foi disponibilizado em ambiente digital, podendo ser consultado em http://prezi.com/edztb9dtla1v/?utm_campaign=share&utm_medium=copy, último acesso em 04 de junho de 2013.



Anexo B

Entrevistas com os artistas analisados (email)

01) Entrevista com Ari Versluis, de Exactitudes, recebida em 27 de maio de 2013 (na íntegra).

(Isadora Pitella) *How did you start the project Exactitudes? What do you want to share with all the information presented?*

(Ari Verluis) The idea of “never judge”

(IP) *The project has already been published in five issues. Is there any specific reason to publish in a book? And do up-dates? Have you decided from the beginning that it would be made in several editions?*

(AV) No the idea grew. Although from the first moment on we decided to have the last series made as the opening of the book. So not in the end as usual. That made the path to upcoming editions actually. Everything an edition we sold out, we start to make a new one with new work.

(IP) *How do you work in pair? How is the division of work?*

(AV) I’m the photographer, but we both have a very good selective eye in choosing your topics and arranging them into artworks

(IP) *How do you define the "theme" of the images?*

(AV) You should avoid naming what you see. So sometimes the title is street language, something you distill sentences out of the conversations you have with your models. Mind you the whole project is actually all about the encounter, never judge, but meet the people.

(IP) *How many photos by theme do you take to select the 12 that enter in each page of the book? When do you feel that the amount of photos per theme is enough?*

(AV) 12 comes from the sheets where we collected our slides in, in the times that we worked analogue. 12 square images formed a nice a4 very simplistic actually. Some times you shoot more than 20 persons to make an Exactitude, sometimes 12 is cool enough, when the dress code of specific group is very strict and clear.

(IP) *Is your artwork entirely focused on Exactitudes or are you working on other projects?*

(AV) No apart from this we do commercial work in the field of fashion and identity to keep the mind fresh and alert.

(IP) *How do you presents/explain the project to the people photographed? Do they know what "group" they belong to be photographed?*

(AV) We give them a compliment about how the look, and explain it carefully what the plan is. Some groups, like youngsters in general know off course they know exactly. Others do not understand it at all, until you show them example.

(IP) *How is the post-production? These people are contacted again? Do they sign some documentation to transfer the copyright of image?*

(AV) Yes, people sign a quite claim, and of course they get their images. We keep them posted about the project from that moment on.

(IP) *How do you do the choice of subtitles? And the choice of cities where you shot?*

(AV) Most of the times we are invited to come to work in another country.

(IP) *Exactitudes was at the Venice Biennale of Architecture, tell me about the experience.*

(AV) We were invited by the architect, we agreed on his theme. But we did not go to Venice

(IP) *I have the fifth edition of the book, and I saw that there are photos taken in the studio and others on the street. Is there any specific reason for that?*

(AV) In some countries it is simply too difficult to invite people to come over to a proper studio, due to logistics and language problems. We build a studio in the streets then to solve that problem.

(IP) *What is the reason for the use of the grid?*

(AV) Artistic reason, the formal beauty of the project lies in the repetition.

(IP) *What is the relationship of Exactitudes with fashion?*

(AV) It's all about street fashion.

(IP) *Is it possible to say that Exactitudes talk about "urban tribes"?*

(AV) For sure, quite correct.

(IP) *In several texts about Exactitudes, the term quasi-anthropological or faux-anthropological appears. For you, what is the connection between the project and Anthropology? There is an anthropological intention?*

(AV) We just do what we like to do: collect!

(IP) *One can consider Exactitudes an atlas?*

(AV) Yes

(IP) *I feel a connection between order and chaos, almost like an act of information organizing. Is this it? Tell me about your artistic intention.*

(AV) We love to Archive and collect, meeting and observing people.

02) Entrevista com Hans Eijkelboom, de Paris New York Shanghai, recebida em 24 de maio de 2013 (na íntegra).

(Isadora Pitella): *How did you start the project Paris-New York-Shanghai (PNYS)? What do you want to share with all the information presented?*

(Hans Eijkelboom): In 1992 I started with my photographic diary. Almost every day and usually in an urban environment, I contribute to this diary with a 'photo note'. Walking or standing on street corners is the best method for me to experience a city and observe it systematically to some extent. This walking or waiting starts off as aimless observation, but once I have discovered a particular theme or subject it flows smoothly into taking photos. I choose subjects or themes that have a dominant presence or are frequently repeated in the street scene. I want to make PNYS to show the global developments and there for I have the book-form designed that I used for it.

(IP): *Do you plan to continue on the project or it ended with the publication of the book?*

(HE): I'm going up till now with my Photo Notes but PNYS is inside that diary a self-contained project.

(IP): *In your artistic procedure, you've chosen to hide it from your subjects (in a voyeur perspective). Tell me about this option.*

(HE): I have chosen this way of making photographs because every other way of working influence and change the situation.

(IP): *Have any of your subjects been recognized in the published images or saw you shooting and contacted you? As a "hidden photographer", I imagine you don't ask for any kind of authorization... How do you do? Has anyone ever sued you?*

(HE): I have never had any problem by my working method. Sometimes people recognize themselves on a photograph and they want to have a print.

(IP): *When you're shooting, do you think about the connections between images or this is a later work?*

(HE): When I make the Photo Notes I only work for 3 hours on one subject, when it takes longer I don't use the subject. I always knows before I started photographing what the subject of the day is.

(IP): *How many photos at all did you do for the whole project PNYS?*

(HE): I don't know, you can count them in the book. There was a lot more when I make the choise before the book was made.

(IP): *Have this project born to be published in a book? I know you have several books published, how do you see this format of presentation?*

(HE): PNYS is started with the form of the book in 3 parts connected with each other. On this base I have made the photographs. I see the book as the most suitable way to present my work.

(IP): *In the subtitles, in the end of the book, you put the complete date (day, month, year and city) of the photos. What do you goal with these informations?*

(HE): That information is an important part of my work. It makes explicit with what concept I have worked on the book, and actually mostly for the Photo Notes.

(IP): *What method did you use to choose the cities you photograph? Is it just about the cities of century XIX, XX and XXI or is there more something behind it?*

(HE): Only that the cities are important in a certain century.

(IP): *Photo Notes* was at São Paulo's Art Biennial of 2012, side by side with the images of August Sander. How do you realize this curation and how was the experience?

(HE): During the Biennial it was not my idea to make a combination of my work and that of August Sander's, it was the idea of the curator Luis Perez Oramas. Also in the Afterall there was a publication of Dieter Roestraete where he makes the combination. In 1976 I have made a work with the title 'Homage to August Sander', so was very happy with the presentation on the Biennial São Paulo.

(IP): *The book mixes portraits with landscapes. What do you seek to show in these compositions?*

(HE): I want to show the context in which people live.

(IP): *When I see the book what jumps out to me is the behavior of people and cities, rather than formal elements. Is that the intent?*

(HE): My work is about behavior and identity.

(IP): *On some pages, there are grids of six images in one city and grids of eight images in another city. Why this variations?*

(HE): That's pure a practical reason.

(IP): *In several texts about PNYS, the term quasi-anthropological or faux-anthropological appears. For you, what is the connection between the project and Anthropology? There is an anthropological intention?*

(HE): I make my work and feel there is a certain relationship with anthropology, but for me it plays no role in the making process.

(IP): *In PNYS, are you photographing human types?*

(HE): No, I show how globalisation looks.

(IP): *One can consider PNYS an atlas?*

(HE): No

(IP): *How do you see the inventarial process (a common practice to Anthropology and Art) in your work? Whose works were the influences, inspirations for you in this practice?*

(HE): More and more I feel myself as a kind of official with an exceptional role and less an artist. Sources are in the first place in the conceptual art, Douglas Huebler and in addition Walker Evans and of course August Sander.