

Projecto/Estágio para a obtenção do grau de Mestre em  
Fotografia e Cinema Documental

Instituição\_Instituto Politécnico do Porto  
Escola\_ESMAE  
Curso\_Mestrado em Comunicação Audiovisual  
Especialização\_Fotografia e Cinema Documental  
Área\_Fotografia

Unidade Curricular\_Projecto/Estágio Profissional  
Orientador\_Olívía da Silva  
Co-orientador\_Aníbal Lemos  
Co-orientador\_Cláudio Melo  
Co-orientador\_Fátima Marques Pereira  
Ano\_2010

## **GÉNEROS DA PAISAGEM:**

**O Lugar da Paisagem na Fotografia Documental**

ANA CATARINA PINHO

**MCA. 2010**



<b>Resumo</b>	05
<b>Abstract</b>	06
<b>Introdução</b>	07
<b>Metodologia</b>	15
Capítulo 01. <b>O Fenómeno da Paisagem</b>	21
Capítulo 02. <b><i>A Paisagem Simbólica</i></b>	41
Capítulo 03. <b><i>Exposição: A Paisagem Simbólica</i></b>	59
<b>Conclusão</b>	107
<b>Fontes Bibliográficas</b>	111
<b>Anexos</b>	117
<b><i>SOBRE A PAISAGEM</i></b>	119
> Lewis Baltz	121
> Bert Teunissen	125
> Paulo Catrica	129
> Candida Hofer	137
Pré-Produção	139
Especificações Técnicas	141
Ficha Técnica	145
Inauguração da Exposição	146
Divulgação Pública	149



## RESUMO

A partir de reflexões sobre o conceito de paisagem na fotografia e do lugar do documentário procura-se com esta pesquisa desenvolver um trabalho assente em bases teóricas sobre o conceito de paisagem, a narrativa na fotografia documental, juntamente com um registo fotográfico do espaço doméstico, onde as ideias de lugar, tempo, memória, identidade, funcionalidade vs simbolismo são os pontos relevantes para o discurso reflexivo levantado pelas imagens.

Dada a ambiguidade do conceito de paisagem e das suas funções nas diferentes áreas pelas quais é explorado, pretende-se, neste projecto, analisar as rupturas conceptuais e consequentes transformações às quais foi sujeito, de uma maneira geral e a evolução que sofreu, ao longo das últimas décadas, passando de um estatuto de género ao de *médium* para a construção das mais diversas abordagens, na fotografia em particular.

Nesta perspectiva, a relação entre a pesquisa efectuada e a narrativa visual apresentada resulta como uma possibilidade de interpretação assente no campo discursivo do qual o conceito de paisagem é objecto de estudo.

## PALAVRAS CHAVE

Fotografia, Documentário, Paisagem, Lugar e Identidade.

## ABSTRACT

From the reflections upon the the concept of landscape and the place of documentary on photography, this research seeks to elaborate a theoretical work based on landscape and its narrative through documental photography, together with a photographic approach of the domestic space where time, memory, function vs symbolism are the main points to the reflective speech raised by the images.

Given the ambiguity of the concept of landscape and the different areas on which it is exploited, we intend in this project, to analyze the conceptual ruptures and consequent changes that have occurred in general, and the evolution that has, over the decades, transformed its meaning from *status* to a *medium* for the construction of many different approaches, in photography particularly.

In this perspective, the relationship between the research conducted and its visual narrative results as a possible interpretation based on the discursive field from which the concept of landscape is a subject of study.

## KEYWORDS

Photography, Documentary, Landscape, Place and Identity.

Atribuir uma definição ao conceito actual de paisagem pode parecer uma tentativa demasiado ambiciosa, considerando que *paisagem* surge como um conceito bastante amplo cujas interpretações são variadas e se manifestam de acordo com a disciplina que a estuda. Essas disciplina, das quais se podem destacar a geografia, a história, a pintura, a arquitectura, a fotografia, entre outras, têm uma forma particular de se aproximar ao objecto de estudo, onde são utilizados diferentes meios para a sua observação, análise e intervenção, construindo, por isso, um número alargado de campos discursivos, sem que nenhum atribua uma definição fechada do termo.

Com este estudo pretendemos contribuir para uma compreensão da complexidade da noção de paisagem, desde a sua origem, passando pelo percurso que tem marcado na história da fotografia, até aos dias de hoje, através do estudo e da representação de algumas etapas e considerações sobre o género, em diversos momentos históricos ao longo dos séculos XIX e XX.

Além de uma ideologia sobre a paisagem, pretendemos também explorar possibilidades visuais, no campo fotográfico, para representar a condição de paisagem a partir da organização de variados espaços, tal como da apropriação dos mais diversos elementos simbólicos e dispositivos culturais, que permitam estabelecer uma relação entre a paisagem exterior e a paisagem interior. Tem como objectivo pensar a paisagem como uma intervenção humana manifestada nas mais diversas amplitudes, quer sejam plurais, pensadas para uma globalidade sob um ponto de vista organizacional e generalizado; quer sejam particulares, construídas numa micro-escala que se desenrola no espaço privado como construção de uma paisagem individual e singular. Estas duas perspectivas, global e particular, estão naturalmente ligadas, pois uma é consequência da outra e ambas situam-se, obrigatoriamente, nos mesmos espaço e tempo, ainda que diversificadas do ponto de vista visual.

Um ponto de partida será resgatar a etimologia do termo paisagem, sem qualquer pretensão de esgotar ou conceber um conceito final, apenas construir ou basear-se num que sirva para ajudar a compreender as possibilidades de leitura da paisagem no que diz respeito ao campo fotográfico.

No entanto, será difícil não ter em conta os laços existentes entre a pintura e a fotografia, para perceber as causas de ruptura e afastamento dos dois mediums, para uma afirmação independente, regida por características específicas e particulares do processo fotográfico.



Assim, com o advento da fotografia, em inícios do séc XIX, surge um novo cânone de representação da paisagem que, inicialmente se posicionou como precursor dos parâmetros da tradição pictórica e só mais tarde se afastou dessa tradição originando, como consequência, novos paradigmas visuais, tanto a nível formal como a nível de conteúdo ideológico.

Este novo *medium* passa a carregar um fardo da representação do real, ainda presente numa perspectiva ligada às concepções modernistas, sobretudo quando se trata do conceito de paisagem. No entanto, a fotografia evoca uma projecção de outros valores sociais e ideológicos que alteraram profundamente os modos de a representar

*desde a paisagem enquanto objecto de posse (como se vê nos segundos planos simbólicos no retrato aristocrático) até à paisagem como ilustração de um ideal de natureza, passando pela representação topográfica (que, como se sabe, está longe de ser uma representação neutra).<sup>1</sup>*

Ao longo da história da fotografia ocidental, foram exploradas, testadas e aprofundadas, por inúmeros fotógrafos de diferentes épocas, as questões sobre o conteúdo e forma da paisagem. Estas perspectivas foram sujeitas a profundas reformulações, que acompanharam as várias transformações culturais, a nível mundial, e cujo desenvolvimento reúne registos fotográficos diversos, como é o caso de representações visuais associadas a elementos religiosos, históricos e também referências a objectos e temas pitorescos, passando, mais tarde, a uma preocupação pelo arquivo de imagens de expedições topográficas.

Um momento pertinente no percurso da linguagem fotográfica surge com o estalar da Primeira Guerra Mundial, onde os parâmetros culturais, sociais, políticos e económicos sofreram uma alteração evidente, que se manifestou numa conseqüente alteração dos códigos visuais na fotografia, ao desligar-se gradualmente dos efeitos pictóricos, o que permitiu explorar as imensas possibilidades do *medium* fotográfico, das quais se evidencia o recorte e detalhe das imagens, tal como a alargada gama tonal possível nas impressões monocromáticas. Assim, uma abordagem de *straight photography* surgia como característica particular do *medium* fotográfico, que começava a encontrar as suas definições enquanto linguagem própria.

Novas abordagens e movimentos conceptuais desenvolveram-se em torno da fotografia, passando, entre outros, pela Nova Objectividade<sup>2</sup>, na Alemanha e pelo Grupo f.64<sup>3</sup>, nos Estados Unidos da América, onde o conceito de paisagem expressava novas preocupações, as quais se mantiveram em constante alteração consoante as alterações culturais, visto que, no final da década de 20 do século XX, o estado de grave falência da América do Norte causado pela crise financeira, deu origem a projectos como o *Resettlement Administration*<sup>4</sup>, mais conhecido por *Farm Security Administration* (FSA), cujo objectivo seria registar as transformações sociais e culturais, fruto de alterações culturais da época.

No entanto, e sem retirar o interesse e a importância desses momentos, interessa-nos, em particular, focar os momentos da história da fotografia onde se manifestaram rupturas quer ideológicas, quer estéticas em torno do conceito de paisagem, bem como os paradigmas manifestados por essas rupturas conceptuais. O projecto

*New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*<sup>5</sup> é um exemplo fulcral neste contexto, pelo que surge com o objectivo de reformular os princípios base da fotografia de paisagem, rejeitando, desta forma, os ideais modernistas e levantando novos paradigmas que, actualmente, nos posicionam numa complexa situação e em constante reflexão perante o tema.

Assim, o conceito de paisagem passou a inserir-se numa concepção mais alargada, onde se discute a sua essência, enquanto construção conceptual e estética, ao invés de manter as já ultrapassadas tradições modernistas, assumindo, neste contexto, o *fim da natureza romântica*, como refere a teórica Deborah Bright<sup>6</sup>.

Desta forma, a paisagem, enquanto construção, manifesta-se como uma relação entre um objecto e a sua representação, encontrando-se constantemente condicionada pelos modelos sociais, culturais e políticos vigentes. As suas preocupações e representações visuais ganham uma nova dimensão assente em preocupações directamente ligadas à sua relação com o resultado da acção humana. Com a crescente proeminência cultural da fotografia ao longo das últimas décadas do século XX, fotógrafos e teóricos propuseram novas questões relativas aos parâmetros definidos na paisagem, que a colocam em constante posição de indefinição, que, por um lado, torna este conceito mais complexo e, por outro lado, permite que o seu campo discursivo tenha um número alargado de possibilidades de interpretação e *mediums* representativos.

O objectivo deste trabalho passa por analisar os estatutos da paisagem através da sua progressão e evolução na história da fotografia bem como através da opinião de fotógrafos relevantes no panorama da fotografia contemporânea como Lewis Baltz, Candida Hofer, Bert Teunissen e Paulo Catrica, a partir de entrevistas feitas aos mesmo.

Atendendo a esses casos particulares, pertinentes para este estudo, o objectivo deste trabalho é o de propor um leque de hipóteses relacionadas com os significados e mecanismos de construção da paisagem fotográfica, sendo este inserido numa intenção documental.

---

<sup>1</sup> Eliseu, André. **A Ocupação do Espaço - 1998-2000**. Catálogo da exposição de José Afonso Furtado. Galeria Municipal de Arte (27 Maio – 31 Julho 2004). ImaginAerte, Almada.

Biblioteca de Serralves. Reg. nº7026, Cota FT FUR 04

## <sup>2</sup> **Nova Objectividade**

Corrente desenvolvida na Alemanha, na década de 20 do séc XIX, após a Primeira Guerra Mundial. Apresenta ideais contrários aos valores plásticos vigentes (expressionistas) integrando um sentido de ordem e realismo, com o objectivo de anular um lado emotivo demasiado presente nas propostas artísticas. Tinha como principal objectivo alcançar uma interpretação objectiva e neutra da realidade da época.

## <sup>3</sup> **Grupo f.64**

Colectivo fotográfico fundado por Paul Strand em 1932, nos Estados Unidos da America. Contava com a presença de, entre outros fotógrafos, Ansel Adams e Edward Weston, e tinham como objectivo afastarem-se de tradições pictorialistas, por forma a explorar a fotografia sob um ponto de vista directo e realista, construindo, para isso, imagens com características particulares como a utilização de grande profundidade de campo e elevada nitidez, causada pela escolha de aberturas de diafragma bastante reduzidas.

## <sup>4</sup> **Resettlement Administration (FSA)**

Projecto governamental iniciado durante o New Deal Americano, cujo objectivo era o de combater a pobreza social, durante a depressão económica dos anos 30 do século XIX, com a intervenção de fotógrafos e jornalistas que documentassem a grave situação que se apoderava da sociedade Americana. O projecto contou com a intervenção de fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange, entre outros.

## <sup>5</sup> ***New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape***

Nome que serviu de título para uma exposição de curadoria de William Jenkins, no International Museum of Photography – George Eastman House, na cidade de Nova Iorque em Janeiro de 1975. Foi uma exposição que apresentou trabalhos fotográficos que marcaram um momento de ruptura conceptual e formal sobre a ideia de paisagem.

<sup>6</sup> Bright, Debora. ***The Machine in the Garden Revisited: American environmentalism and photographic aesthetics***. Art Journal, vol. 51, No. 2, Art and ecology. 1992, pp. 65.



O presente projecto académico é desenvolvido em duas partes:

- uma parte teórica, onde existe uma preocupação conceptual, e todas as questões relativas a um ensaio de investigação, tais como o estado da arte, assim como uma constante procura ao nível da investigação em torno do objecto de estudo deste trabalho;
- uma parte prática, em que apresentamos uma proposta visual relacionada com o objecto de estudo em causa, baseada nos aspectos conceptuais e formais abordados.

Relativamente à estrutura teórica do ensaio, começamos o seu desenvolvimento a partir de uma pesquisa referente à etimologia e origem do objecto de estudo e de alguns projectos relevantes até aos dias de hoje, que induziram alterações às ideologias vigentes e proporcionaram novos campos discursivos e interpretações possíveis.

Além disso, pretendemos analisar discussões e tendências visuais, políticas, sociais e culturais em torno do *medium* fotográfico e, por esta razão, o estudo faz-se acompanhar de conversas / entrevistas com quatro fotógrafos de referência no panorama da fotografia contemporânea, como o fotógrafo Americano Lewis Baltz (1945), cuja actividade fotográfica se pautou por fases onde foram exploradas propostas emergentes em torno da representação visual da paisagem. Neste caso, por exemplo, abordamos o projecto *New Topographics - Photographs of a Man-Altered Landscape* - em meados da década de 70 do séc. XX. Neste contexto, conta-se, também, com a participação do fotógrafo Português Paulo Catrica (1965).

Questões sobre a ideia de *lugar* são também abordadas, nomeadamente pela troca de ideias com o fotógrafo Holandês Bert Teunissen (1959) tendo como referência o seu projecto *Domestic Landscapes* e as suas considerações sobre variadas questões, tais como: a história, a paisagem, o documental, o arquivo e a memória. Como contraponto, finalizamos com a intervenção da fotógrafa Alemã Candida Hofer (1944) através das imponentes imagens de espaços interiores públicos onde comparativamente com os outros projectos já mencionados, se afasta de um sentido de *lugar* e *identidade*, aproximando-se, por sua vez, da ideia de *não lugar*.

Com atenção à análise destes casos particulares, o objectivo deste trabalho é propor um leque de hipóteses relacionadas com os significados e mecanismos de construção da paisagem fotográfica, estando este estudo ligado a uma abordagem documental.



No entanto, o projecto apresentado não pretende, em termos teóricos, elaborar uma história do género, nem esgotar as suas possíveis definições. Pretende, isso sim, analisar os seus campos discursivos e variantes conceptuais, no que diz respeito à sua representação visual, neste caso em concreto, à sua representação fotográfica, apresentando uma proposta visual que surge como uma possibilidade estética do tema teórico explorado.

Quanto à parte prática do projecto, o objectivo é construir uma narrativa visual criativa e original, de acordo com o conceito trabalhado imagética e teoricamente, que originou uma narrativa fotográfica, que consubstancia, quer o ponto de vista conceptual, quer o ponto de vista formal, deste projecto de mestrado.

Surge, neste âmbito, a *Paisagem Simbólica* que se caracteriza pelo registo de variados lugares do espaço doméstico, actualmente habitados.

A escolha de habitações para incluir neste registo, baseou-se na procura daquelas que fossem vividas e construídas pelas mesmas pessoas, pelo menos há uma década. Esta opção, não significa que as outras habitações fossem menos interessantes, apenas nos facilitou a questão fundamental desenvolvida ao longo deste projecto: uma maior probabilidade de encontrar habitações cuja vivência transmitisse o registo de permanência através dos códigos visuais presentes.

Além dessa procura de habitações para fotografar, tínhamos como objectivo primário abordar indivíduos que nos fossem desconhecidos e que se mostrassem receptivos ao nosso convite em fotografar o interior da habitação, após uma explicação sobre o projecto que estava a ser desenvolvido. A ligação estabelecida com

os proprietários foi bastante positiva, pois proporcionou um diálogo que possibilitou a partilha de histórias, experiências e, inclusivamente, a discussão informal de tópicos relacionados com a fotografia.

Em termos técnicos, a escolha metodológica respeitou os seguintes parâmetros: registo fotográfico a partir de uma câmara técnica de grande formato 4"x5" (*field camera*); captação em película fotográfica de negativo cor e de sensibilidade média, nos formatos 4"x5" e 120mm; utilização de iluminação natural existente.

A captação de imagens a partir de uma câmara técnica de grande formato deve-se à necessidade que sentíamos em registar, fotograficamente, o máximo de detalhes, pormenores e texturas relativamente ao sujeito. Para isso escolhemos o material apropriado que nos permitisse chegar aos resultados desejados.

Uma das intenções do projecto prático é construir uma sequência fotográfica que se aproxime de uma estética hiper-realista, de forma a proporcionar uma maior aproximação ao sujeito. Por essa razão, decidimos utilizar película de negativo cor. O efeito contrário, ou seja, utilizar uma película monocromática, iria alterar a leitura pretendida, pois o resultado final poderia resultar numa aproximação a convenções pictóricas e a uma estética afastada da pretendida e, por sua vez, relacionada com um efeito escultórico distanciado da imagem.

Para além de escolha metodológica, a utilização de material fotográfico analógico, foi uma preferência pessoal alicerçada em duas razões principais: em primeiro lugar podemos trabalhar com a fotografia a partir dos negativos, o que nos permite ter uma

aproximação material do processo, experiência essa impossível quando trabalhamos com dispositivos digitais, e característica directamente ligada à segunda razão, que possibilita a criação gradual de um arquivo fotográfico. Agrada-nos esta noção de arquivo por motivos principalmente relacionados com a ideia de *documentário*. No nosso ponto de vista, trabalhar a fotografia, num campo discursivo documental, implica o arquivo dos registos elaborados para poder voltar, posteriormente, a 'visitar' os documentos para, por exemplo, retomar o projecto ou poder efectuar comparações ou contextualizações num tempo diferente.

Sublinhamos, no entanto, que as últimas considerações se referem a uma preferência pessoal legítima num processo de trabalho visual que se tornam importantes e, atrevemo-nos a dizer, essenciais a um desenvolvimento de foro criativo, que visa a construção de uma linguagem estética individual.

Finalmente, trata-se de um projecto que apresenta uma reflexão em torno do conceito de paisagem, levanta questões sobre os limites e barreiras existentes na sua concepção actual e oferece um discurso e possível interpretação sobre, provavelmente, um dos mais complexos temas da fotografia contemporânea.



Ao longo da História, o termo paisagem passou por diversas concepções ideológicas e representações, sendo objecto de estudo de variadas áreas. No Ocidente, a noção de paisagem surgiu associada a uma forte ligação à tradição pictórica, bastante aproximada do seu desenvolvimento conceptual e respectivos cânones representativos.

A procura de uma definição que determine um significado do termo paisagem tem sido uma constante desde a sua origem. Torna-se difícil determinar um significado para uma ideia tão ambígua, dadas as características metamórficas e polissémicas inerentes à própria noção de paisagem, que se deve à sua constante mutação e das diversas transformações ocorridas aos mais variados níveis, sejam estes políticos, sociais, naturais, económicos, entre outros.

No entanto, será relevante considerar que são vários os usos dados à fotografia de *paisagem*, não só no panorama contemporâneo mas ao longo da história da fotografia, como iremos fazer algumas abordagens neste sentido.

Decidimos partir da origem etimológica e da contextualização histórica associadas à paisagem, como ponto de partida para uma reflexão relativamente às possibilidades, por si oferecidas, na interpretação e construção de narrativas visuais, no âmbito da fotografia documental, que é o objecto de estudo deste trabalho.

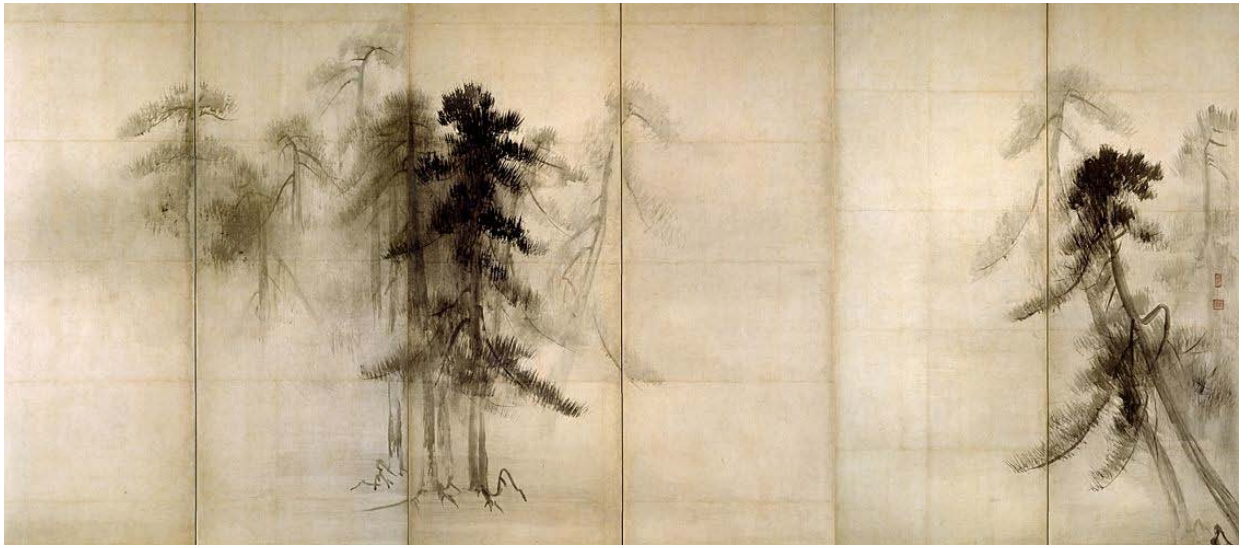


fig.01

Neste contexto, e após alguma pesquisa em torno de uma origem etimológica, é pertinente considerar que

*Sansolo (2007) busca a origem linguística do termo paisagem referindo-se a pagos, que remete à palavra grega pephé que significa vila, lugar ou ainda o habitante de um lugar. O significado do termo indica uma escala especial não determinada. Província seria uma unidade de espaço mais ampla. Os camponeses eram chamados de paganos (pagãos) e nas cidades viviam os cristãos. Desta forma, as relações sociais e unidades territoriais estariam embutidos na significação de pagos.*

*Claval (2004) defende o surgimento do termo paisagem nos Países Baixos durante o século XV, sob a forma de landskip, ou seja, uma forma de enquadramento em que os personagens têm um papel secundário. O isolamento desta janela, deste quadro, institui o pays, que significa região, pátria, lugar de nascimento ou ainda, habitante e território simultaneamente. Holzer (1999) e Fernandez (2006), assim como Claval, indicam a transmutação de pays na palavra alemã Landschaft.<sup>1</sup>*

*O que é interessante de notar é que o termo, mesmo na sua origem, transporta já a ideia de enquadramento, de área delimitada, ou seja, de propriedade <sup>2</sup> e, durante quase dois séculos, não foi utilizado para designar um facto geográfico, mas o produto da arte de representar numa tela um dado acontecimento enquadrado por uma dada realidade geográfica.<sup>3</sup>*

Relativamente à sua designação germânica, o termo 'landschaft' abordava

*um significado de constituição espacial ou ordenamento característico de uma região: a fracção 'land' como país, área, região ou território; e a fracção 'schaft' como constituição ou estabelecimento de uma ordem social.* <sup>4</sup>

Quanto à etimologia do termo português e, de acordo com o geógrafo Álvaro Domingues,

*comparando com a etimologia francesa <<pays/paysans/paysages>>, a portuguesa parece não andar muito longe (a raiz etimológica de paisagem é de origem francesa, traduzindo, embora num duplo significado: paysans pode referir-se aos habitantes de um determinado pays, como, mais literalmente, aos camponeses).*<sup>5</sup>

A *paisagem* ganha, desta forma, um estatuto de grande importância, pois resulta no produto de uma forte ligação entre o ambiente físico e a sociedade humana. É criada pelas pessoas através do acoplamento com o mundo que as rodeia, sendo por essa razão considerada como uma *construção social*. Essa construção, seja intencional ou não, deve ser considerada tendo em conta os contextos históricos natural e cultural no sentido de adquirir uma compreensão coerente.

O próprio sentido e ideologia de *paisagem* têm sofrido alterações ao longo da história. Tem sido interpretada de uma forma mais subjectiva e menos concreta. Surgem novas possibilidades de leitura da paisagem que



deixam de se centrar nos seus aspectos físicos e estruturais, enquanto produto manufacturado. Considerando estes aspectos, a *paisagem* resulta da relação entre o mundo e a experiência humana tornando-se, como referimos anteriormente, numa construção do mundo. Essa construção é determinada culturalmente, pois trata-se de um produto de decisões humanas e, para além disso, a sua percepção é condicionada por factores históricos e sociais.

As abordagens subjectivas relativamente ao estudo da *paisagem* passaram por várias mudanças ao longo do século XX. Uma delas associada ao modernismo e influenciada, em grande escala, pelas Belas Artes, nomeadamente a Pintura e outra associada ao pós-modernismo, retirando à Pintura a função central de representação da *paisagem*. A evolução desta última centra-se numa abordagem semiótica, quanto à compreensão dos signos e do seu significado e uma abordagem hermenêutica, onde é explorada a interpretação e conteúdo da *paisagem* e das suas alegorias em temáticas ideológicas e psicológicas.

Recuando à abordagem modernista, é relevante considerar a ligação entre a pintura e a fotografia, aquando do seu surgimento (fotografia), em meados do século XVIII, as semelhanças conceptuais entre os dois *mediums* e as ideologias metafísicas em que estes se baseavam.

Devido a uma ligação que se manteve presente, tanto conceptual como esteticamente, entre os dois *mediums*, a linguagem fotográfica foi submetida a condicionamentos que a impediram, durante algumas décadas, de se tornar um dispositivo de representação visual independente, com as suas características próprias e distintas, dos outros *mediums* de representação visual.

Esta relação é evidente na evolução imagética da *paisagem* que, na tradição ocidental, se inicia no Renascimento, posteriormente tem como expoentes autores como Muybridge, O'Sullivan e Le Gray.

Devido a esta constante comparação com a pintura, foram várias as tentativas, na história da fotografia, distinguir a fotografia como uma arte independente. Enquanto que na pintura se mantinha presente o estatuto de belo e sublime, na fotografia começou a evoluir uma ideia de processo descritivo que garantia à imagem fotográfica o estatuto de "facto". A redescoberta da capacidade da fotografia revelar factos detalhados do sujeito ou objecto fotografado, que afastou, gradualmente, a fotografia da linguagem pictórica, tornou-se o início de uma nova abordagem visual, ou seja, uma nova visão fotográfica, muitas vezes identificada como *straight photography*.

Neste contexto, depois de uma longa discussão sobre o pictorialismo que se prolongou até ao início do século XX, cujo objectivo era perceber se a fotografia devia ou não ser considerada arte, surgiu uma nova ideologia em que as fotografias passam a ser "factos visuais".

Na verdade, a ideia que as fotografias são "factos" emergiu nos primeiros anos após a invenção da fotografia, mas nem sempre se afirmou como o *médium* de facticidade. Essa concepção ligada à fotografia foi reaparecendo em intervalos mais ou menos regulares ao longo da história.

Assim,

*a crença na verosimilitude da imagem fotográfica levou a esquecer as insuficiências do medium fotográfico ... perdoadas em nome da suposta*

*literalidade das representações ... Cria-se um novo cânone da representação da paisagem, especificamente fotográfico, que se irá afastar progressivamente dos modelos pictóricos e que irá permitir expressar, a partir de meados do século vinte, aquilo que se conhece como a crise da paisagem.*<sup>6</sup>

Muito sucintamente podemos considerar, como um desses intervalos, a utilização da imagem fotográfica (*Faktography*) por parte dos pioneiros da vanguarda construtivista na ex-URSS, com Alexander Rodchenko como um dos expoentes.

Já na década de 70, um grupo de fotógrafos (*New Topographics*) decidiu abandonar qualquer tipo de fruição estética, a partir da fotografia de paisagem, com o objectivo de alcançar uma "neutralidade total".

No entanto, antes de aprofundar este último projecto fotográfico, queremos evidenciar que esta ideia de neutralidade total havia já sido explorada, em finais do século XIX, com as imagens de registo de expedições, descrições topográficas, registo de espaços e lugares, entre outras, com o objectivo de obter imagens que funcionassem como documentos visuais. É de salientar que esta noção de neutralidade é discutível, pois as expedições e registos topográficos, a partir da fotografia, nunca foram simples "factos". Existiram sempre interesses relacionados com as representações visuais, quer fossem geológicos, políticos ou até mesmo científicos, o que liga as imagens fotográficas ditas "factos" a relações de poder, por parte da sociedade.

Essa ligação a um registo evidente da realidade tem uma forte conexão com o detalhe óptico e a elevada resolução que permite captar, fotograficamente, um alto grau de informação, referido como *inconsciente óptico da fotografia*<sup>7</sup>, por Walter Benjamin.

Toda esta transformação na atitude de perceber e utilizar o meio fotográfico, na tentativa de evitar os padrões clássicos de estética visual, propostos pelas belas artes, introduziu uma nova estética no género de *paisagem* fotográfica: o detalhe e informação como fruição estética.

Nesta contexto, a *paisagem* começa a ser considerada uma arte do espaço e lugares (ou *não-lugares*<sup>8</sup>), na cultura urbana contemporânea. Segundo Lyotard, o realismo pictórico presente, muito antes, nas belas artes, regressa, no mundo da arte, sob a forma de fotografia.

Podemos considerar todo este percurso como a evolução da fotografia desde o pictorialismo até ao modernismo, com autores como Alfred Stieglitz (que passou de uma corrente para a outra, tornando-se um dos mais importantes pioneiros), Edward Weston ou Ansel Adams, entre outros. Com a gradual implementação da corrente modernista, inicia-se também uma nova interpretação do sentido de paisagem, assente em ideais que a elevaram, conceptualmente, a uma entidade com novos critérios.

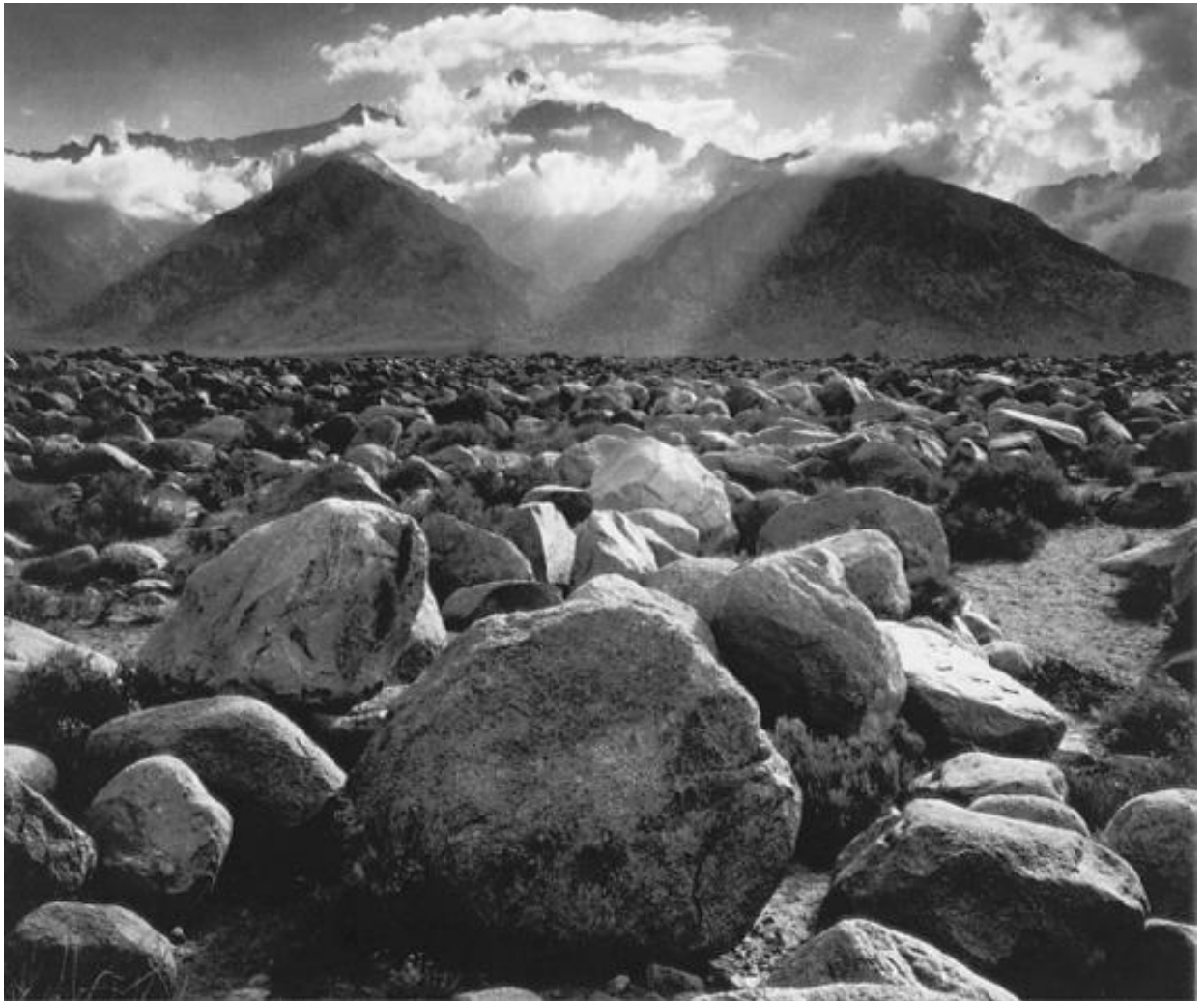


fig.02

Stieglitz chega, inclusivamente, a fundar a revista *Camera Work* e a *Galeria 921*, onde se discutiam as preocupações referentes à forma mais apropriada para implementar o desenvolvimento da fotografia moderna Americana. A fotografia tinha que ser *pura*, sem manipulações na captação e na reprodução, para garantir uma semelhança real entre a imagem observada e a visão experienciada pelo fotógrafo, no momento da captação da imagem. Desta forma, e como já referido anteriormente, o detalhe e o foco tinham tanta importância nesta concepção que um colectivo fotográfico chegou a adoptar o nome *Grupo f.64*, que incluía, entre outros, o fotógrafo Ansel Adams.

No entanto, a perspectiva modernista revelou ideologias que fomentavam uma elevada pretensão na crença da representação da realidade, manifestada através da transparência do *médium* fotográfico.

Os princípios que integravam a doutrina modernista, no que concerne à forma de pensar e representar visualmente a paisagem, revelaram-se algo inadequados. Consequentemente, devido às limitações modernistas, a percepção de paisagem sofria uma nova metamorfose que culminou numa ruptura ideológica, que ambicionava novas reformulações conceptuais e estéticas.

Retomando o paradigma implementado pelo modernismo e tendo em conta o facto de haver uma imperiosa reformulação das ideologias inerentes à representação da *paisagem*, é essencial referir, como ponto de ruptura, o projecto, iniciado em 1975, e já referido anteriormente, *New Topographics – Photographs of a Man-altered Landscape*. Este projecto, explorado no Oeste Americano, representou o abandono da tradição modernista, o que possibilitou a abordagem de novas experiências e, conseqüentemente, tenham surgido novos paradigmas que ainda hoje sustentam, ideologicamente, a fotografia contemporânea.

O projecto reuniu vários fotógrafos<sup>9</sup> com diversas perspectivas sobre a interpretação das transformações na paisagem. Estes autores proporcionaram, com as suas abordagens fotográficas, uma nova leitura da *paisagem*, acompanhada por *uma espécie de uniformidade, onde o conceito de neutralidade se fundia com um modelo estético*.<sup>10</sup> Mas, ao mesmo tempo, possibilitaram um campo discursivo, em torno de um novo sentido teórico e prático da representação da *paisagem*, evidenciando variadas hipóteses de a explorar.

Tal como referimos na Introdução, tivemos a possibilidade de trocar ideias e conhecer algumas experiências e opiniões de fotógrafos inseridos no panorama fotográfico contemporâneo. Um deles é Lewis Baltz, que integrou o conhecido projecto fotográfico *New Topographics*, que definiu como o primeiro movimento conceptual a emergir no mundo da fotografia.



fig.03

*I believe that it was necessary to investigate photography, dismantle it, jettison all the non-essential components, and begin again with a stripped down but more powerful idea of what is, or could be 'photographic' ... New Topographics was a response to that: the first conceptually driven movement to emerge within photography.<sup>11</sup>*



A exposição que tornou público o projecto *New Topographics*, como refere a autora Deborah Bright, permitiu, em meados da década de 70 do século XX, que todos os visitantes testemunhassem

*(entre outras coisas) o fim da natureza romântica e a anulação de barreiras entre o humano e o natural, onde dependia o antigo ideal.*<sup>12</sup>

Embora a resposta ao projecto, por parte do público, nas palavras de Lewis Baltz,

*foi quase inexistente e a resposta por parte da comunidade fotográfica foi hostil na sua maioria. Para mim já era de prever e não foi uma preocupação: eu nunca pensei o meu trabalho para 'o grande público' nem sequer era dirigido para a comunidade fotográfica paroquial.*<sup>13</sup>

Nesta nova linha de pensamento pós-modernista, é importante referir certos enquadramentos teóricos relativamente ao sentido e evolução que a paisagem sofreu e que nos permite elaborar, actualmente, uma análise através de múltiplas camadas de leitura e interpretação.

Estelle & Jussim<sup>14</sup> evidenciam o sentido idiossincrásico do conceito de paisagem, quer na sua concepção, quer na sua utilização, diferenciando-a em duas vertentes; a paisagem enquanto construção e a paisagem enquanto produto manufacturado.

W. J. T. Mitchell sugere, no seu livro *Landscape and Power*<sup>15</sup>, que o termo paisagem encontra a sua melhor utilização sob a forma de verbo<sup>16</sup>.

Esta abordagem traduz-se num processo dialéctico, fruto de reflexões das ideias propostas por teóricos, como Gaston Bachelard, Michel Foucault e John B. Jackson, entre outros, que, analisando os conceitos de *paisagem*, de espaço e de lugar, constroem uma tríada dialéctica cujo objectivo é completar o sentido de *paisagem*, através de uma desconstrução semiótica do termo, por forma a fazê-lo mudar de categoria, ou seja, passar de substantivo a forma verbal.

Com base nesta abordagem, a intenção do autor é fazer-nos pensar na

*paisagem, não como um objecto para ser visto ou como um texto para ser lido, mas como um processo pelo qual são formadas identidades sociais e subjectivas.*<sup>17</sup>

Nesta perspectiva, faço referência ao fotógrafo Paulo Catrica, que também foi entrevistado, para quem o registo fotográfico tem como intenção que as fotografias *possam actuar como um palimpsesto, deixando ver uma parte do assunto, que pode ser passado, como uma secção de um corte estratigráfico. Mas esta possibilidade pretende antes reflectir sobre o assunto a partir de uma perspectiva alegórica. Crente da subjectividade da leitura e da ambiguidade que a utilização da fotografia enquanto meio de expressão artística envolve.*<sup>18</sup>



fig.04

*O motivo central do trabalho deste fotógrafo (Paulo Catrica) tem sido a forma como utilizamos a paisagem urbana, e a forma como essa mesma paisagem se tem vindo progressivamente a alterar: Catrica, a sua obra é disso testemunha, é um dos mais atentos observadores das incríveis transformações a que foi sujeito o território português nas últimas três décadas. O facto é que de uma paisagem maioritariamente rural, passámos para aquilo que o autor designa de "paisagem insípida" – um território esfarrapado, que conduziu a que os nossos velhos códigos de leitura sobre o urbano perdessem validade, ou fossem simplesmente evacuados.<sup>19</sup>*

*Paisagem é uma construção. Como a natureza, o que chamamos de paisagem é 'definido pela nossa visão e interpretado pelo nosso consciente. A paisagem*

*abrange tanto o cenário como o ambiente mas não é equivalente a nenhum deles.* <sup>20</sup>

*... o conceito continua a iludir-me. Talvez uma das razões disto é que eu persisto em vê-la não como uma entidade cénica ou ecológica mas como uma entidade política ou cultural; que estão a mudar o curso da história...vou ao ponto onde ao invés de tentar estabelecer distinções entre paisagens, tento descobrir similaridades ... percebendo a universalidade na qual presumivelmente está detrás, a diversidade* <sup>21</sup>

De acordo com G.P. García<sup>22</sup>, a identidade da paisagem natural reside na coerência dos seus elementos, pela forma como a natureza os agrupa. No entanto, quando nos referimos à identidade da paisagem cultural, entramos numa questão bem mais complexa, pois é algo que não se constrói apenas pela relação de elementos entre si, mas sim pelo efeito que resulta da acção humana, onde os elementos se interligam e sobrepõem com a paisagem natural.

É neste contexto que fazemos referência a Bert Teunissen e ao seu mais recente projecto *Domestic Landscapes*. O autor explica, ao longo da entrevista que lhe fizemos, que para si, o sentido de *paisagem* está presente nos interiores domésticos, que tem registado nos últimos anos, onde os indivíduos moldam as suas vidas e referências culturais.



fig. 05

---

<sup>1</sup> Togashi, Henrique. **Interpretação da Paisagem: uma tarefa interdisciplinar.** Cuadernos de Geografía, Revista Colombiana de Geografía. Nº18, p.71-81. Bogotá, Colombia, 2009. ISSN: 0121-215X

<sup>2</sup> Castro, Laura. **Antes e Depois da Paisagem.** apha@Boletim Boletim Interactivo da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte, 3, Junho 2006. Disponível em <http://www.apha.pt/boletim/>

<sup>3</sup> Alves, Teresa. **Paisagem – Em Busca do Lugar Perdido.** Finisterra, XXXVI, 72, 2001, pp.67-74.

<sup>4</sup> Polette, Marcus . **PAISAGEM: uma reflexão sobre um amplo conceito.** Turismo – Visão e Ação. ano 2, nº3, p.83-94. Abr/set, 1999.

<sup>5</sup> Domingues, Álvaro. **A Paisagem Revisitada.** Finisterra, XXXVI, 72, 2001. pp. 56-66.

<sup>6</sup> Eliseu, André. **A Ocupação do Espaço - 1998-2000.** – catálogo da exposição de José Afonso Furtado. Galeria Municipal de Arte (27 Maio – 31 Julho 2004). ImaginArte, Almada. Biblioteca de Serralves. Reg. nº7026, Cota FT FUR 04

<sup>7</sup> Benjamin, Walter. **The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.** Penguin Group. England, 2008. ISBN 978-0-141-03619-9

<sup>8</sup> **Não Lugar** – conceito proposto pelo antopólogo Marc Augé para designar um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade. Como oposto, define o *lugar*, enquanto espaço antropológico, como um espaço identitário, relacional e histórico. O *não lugar* será então um lugar que não é relacional, não é identitário e não histórico.

Marc, Augé. **Não-Lugares: introdução a uma antropologia da modernidade.** Bertrand editora. Lisboa, 1994.

<sup>9</sup> Fotógrafos do projecto *New Topographics*: Robert Adams; Lewis Baltz; Bernd e Hilla Becher; Joe Deal; Frank Gohlke; Nicholas Nixon; John Schott; Stephen Shore; Henry Wessel, Jr.

<sup>10</sup> Pinho, Ana Catarina. **Géneros da Paisagem: O Lugar da Paisagem na Fotografia Documental** – Anexos: *Sobre a Paisagem*- Entrevista com Paulo Catrica. Projecto de Mestrado em Comunicação Visual – Fotografia e Cinema Documental. Instituto Politécnico do Porto. 2010.

---

<sup>11</sup> Pinho, Ana Catarina. **Géneros da Paisagem: O Lugar da Paisagem na Fotografia Documental** – Anexos: *Sobre a Paisagem*- Entrevista com Lewis Baltz. Projecto de Mestrado em Comunicação Visual – Fotografia e Cinema Documental. Instituto Politécnico do Porto. 2010.

<sup>12</sup> Bright, Deborah. **The Machine in the Garden Revisited: American Environmentalism and Photographic Aesthetics**. Art Journal. Vol.51, nº2, Art and Ecology (Summer, 1992), pp.65. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/777397>

<sup>13</sup> Pinho, Ana Catarina. **Géneros da Paisagem: O Lugar da Paisagem na Fotografia Documental** – Anexos: *Sobre a Paisagem*- Entrevista com Lewis Baltz. Projecto de Mestrado em Comunicação Visual – Fotografia e Cinema Documental. Instituto Politécnico do Porto. 2010.

<sup>14</sup> Jussim, Estelle; E. Lindquest-Cock. **Landscape as Photograph**, New Haven, Yale University Press.

<sup>15</sup> W. J. T. Mitchell (1994) **Landscape and Power** Chicago and London: The University of Chicago Press.

<sup>16</sup> Ibid., pp.9.

<sup>17</sup> Ibid., pp.16.

<sup>18</sup> PEREIRA, Godofredo, "**Palimpsesto Fotográfico**". Entrevista a Paulo Catrica, *Detritos. Revista de Arte e Ensaio*, n.1, Maio 2008, pp.43-47.

<sup>19</sup> Nicolau, Ricardo. **Fotografia na Arte: de ferramenta a paradigma**. Coleção de Arte Contemporânea Público/Serralves 06. Fundação de Serralves e Jornal Público, 2006. pp.106. ISBN: 989-619-040-2

<sup>20</sup> Jussim, Estelle; E. Lindquest-Cock. **Landscape as Photograph**, New Haven, Yale University Press.

<sup>21</sup> J. B. JACKSON *apud* FORMAN & GODRON (1986)

<sup>22</sup> García, Gloria Aponte. **Paisaje e Identidade Cultural**. Tabula Rasa. Bogotá – Colombia, nº1. Enero-diciembre 2003. Pp.153-164. ISBN 1794-2489





*...diante do espaço que a casa ocupara, fiquei a saber que o tempo, apesar dos estragos que faz em nós, não tem muita importância: estarmos vivos é já de si uma vitória. Mas o desaparecimento das coisas é grave. Se me é permitido exprimir-me assim, direi que a casa organizara o espaço de uma certa maneira, desenhara um perfil particular do céu, dispusera os seus volumes como elementos da paisagem, era paisagem.<sup>1</sup>*



fig. 01

A utilização de sistemas de classificação pressupõe uma tentativa de associar as imagens a um determinado pensamento, o que origina expectativas de raciocínio que criam uma ligação entre o aspecto formal do que é observado e um conteúdo previamente estipulado.

*Género*, termo de origem francesa, utilizado para diferenciar categorias de seres ou coisas, tem um forte cunho nas artes visuais. Pode ser distinguido em categorias como paisagem, retrato, natureza morta, etc. Os diferentes géneros têm diferentes funções que se utilizam na distinção das várias abordagens dentro de uma linguagem específica.

No caso concreto da fotografia, é de salientar que os primeiros géneros utilizados haviam sido, anteriormente, utilizados na pintura.

A tentativa em se classificar as imagens e o modo como se interliga a forma ao conteúdo nem sempre resulta da melhor forma, o que nos leva a questionar qual o sentido ideológico da imagem fotográfica.

Segundo John Tagg, a fotografia por si própria não contém uma identidade e

*seu status enquanto tecnologia varia consoante as relações de poder que nele investem. A sua natureza enquanto prática depende dos agentes e instituições que a definem. A sua função enquanto meio de produção cultural está intrínsecamente ligada às suas condições de existência e o seu produto é legível e significativo apenas para os contextos particulares em que se inserem.*

*... a câmara nunca é neutra. As representações que produz são altamente codificadas e o poder que exerce nunca lhe pertence.<sup>2</sup>*

Podemos ainda acrescentar, mediante uma análise semiótica, que o *significante fotográfico* (imagem) apenas tem *significado* (conteúdo) quando relacionado com os *discursos de significação* que o utilizam.

Contudo, a utilização de géneros para classificar imagens não implica que estes se transformem em categorias fixas. São sistemas mutáveis, dinâmicos e polivalentes.

Um exemplo claro dessa metamorfose, que surge na tentativa de classificar as imagens, é o *documentário*. Este pode ser considerado como uma invenção específica, relativamente ao campo da fotografia, conduzido por novas ideologias e convencionalismos.

Voltando ao conceito de *paisagem*, e de acordo com Ian D. White<sup>3</sup>, a percepção que uma pessoa tem relativamente à *paisagem* nunca é igual à de outra, mesmo que ambas tenham o mesmo *background* cultural. Cada indivíduo tem uma experiência e uma interpretação cultural intrínsecas que filtram e distorcem a informação, originando associações ideológicas mais ou menos pragmáticas relativamente ao que é o sentido da paisagem, o que implica que

*a interpretação de paisagem pode depender dos valores e atitudes de cada indivíduo.*<sup>4</sup>

Nesta linha de raciocínio, são sugeridas dez formas possíveis para a representação da *paisagem*, sendo uma delas o *habitat*<sup>5</sup>, ou seja, a adaptação do indivíduo na natureza.

Para o nosso estudo, essa sugestão é pertinente uma vez que partimos do princípio que o conceito de *paisagem* está directamente associado a uma ideia de construção.

É neste contexto que o sentido de *paisagem* é hoje explorado e também, por essa razão surge a *Paisagem Simbólica* como proposta visual cujo objectivo é pensar a *paisagem* como uma intervenção humana manifestada nas mais diversas amplitudes, quer sejam plurais, pensadas para uma globalidade sob um ponto de vista organizacional e generalizado, quer sejam particulares, construídas numa micro-escala que se desenrola no espaço privado como construção de uma paisagem individual e singular. Estas duas perspectivas, global e particular, estão, naturalmente, ligadas, pois uma é consequência da outra, e ambas se situam, obrigatoriamente, nos mesmos espaço e tempo, ainda que diversificadas do ponto de vista visual.

A expressão *Paisagem Simbólica* surge durante a pesquisa, de variados estudos sobre o tema, que efectuámos para desenvolver este projecto.

Curiosamente, durante a década de 70, o geógrafo Yi-Fu Tuan<sup>6</sup> havia já referido que a paisagem

*é como uma analogia do interior de uma casa, pelo que a sua totalidade revela princípios e fins que dirigem a energia humana*<sup>7</sup>

O espaço de habitação revela-se um lugar construído, onde os elementos que o formam sugerem associações à ideia de cultura, de memória, de história, de religião, de tempo, entre outros.

Falamos de um lugar onde reside *identidade* e *memória*. De acordo com o fotógrafo Paulo Catrica, são fotografias de lugares precisos que tratam um tempo e recriam um espaço que de facto não existe sem as fotografias<sup>8</sup>.

É notória a intenção em preservar esse lugar de identidade e memória nas imagens que compõem a série *Paisagem Simbólica*. Essas características residem nas fotografias a partir dos enquadramentos sóbrios e frontais relativamente aos assuntos registados da interdependência da multiplicidade dos elementos presentes em cada imagem, que são o fundamento da construção das histórias de cada casa.

Relativamente à questão temporal inserida na imagem documental e tendo como exemplo o trabalho de Lewis Baltz,

*o aspecto documental permanece em primeiro plano, sobretudo por causa do carácter muito particular dos espaços fotografados (zonas marginais na periferia dos espaços urbanos, descampados, descargas de lixo, lugares à espera de serem reabilitados, lugares de entropia da nossa civilização urbana e industrial). Como tem demonstrado nos trabalhos mais recentes, que retratam lugares de alta tecnologia e espaços urbanos, não é apenas o carácter "documental" que tem maior importância para Lewis Baltz. O que lhe interessa mostrar são as operações que aí têm lugar, as forças que aí circulam e os pensamentos que provocam a quem as observa. Baltz pretende tornar visíveis as relações entre imagem e pensamento, entre analogia e abstracção. Tornar visível, não só um ponto de vista sobre o que se ensina (o que teria muito pouco interesse) mas também confrontar o mundo da imagem com a do pensamento. Para o fotógrafo, há que indicar os espaços de convergência, lugares ou objectos onde esta perspectiva encaixe. As questões de credibilidade, plausibilidade, de simulação, de controle converter-se-ão em muitos outros pontos de contacto entre uma representação particular do visível e das posturas quer subjectivas quer sociais.<sup>9</sup>*



fig. 03



Relativamente à percepção de informação visual, é de salientar que há pontos existenciais da fotografia que se relacionam com a compreensão das imagens que observamos. Pontos como o tempo e o espaço que, durante a leitura de uma imagem, se transformam em curiosidade manifestada pela procura de sinais que revelem a data, o local, o contexto, entre outros pormenores. Esse *lado promíscuo da fotografia*<sup>10</sup>, como refere Ian Jeffrey, tão difícil de resistir, é o que garante a autenticidade da fotografia.

A série *Paisagem Simbólica* surge com o intuito de explorar, por intermédio da imagem fotográfica, a forma como o sentido de *paisagem cultural* está presente e é identificado nos interiores domésticos, a partir de objectos, composições e vestígios pessoais das casas habitadas.

Durante a captação de imagens para este projecto e visto que reúne fotografias de dois países cuja cultura se afasta de forma significativa, foi-nos possível encontrar algumas das relações que procurávamos, projectando os interiores domésticos na noção de *paisagem* enquanto construção social e ligada a uma forte herança cultural e tradicional.

Retomando o ponto explorado por Ian Jeffrey, pode ser feita uma análise às imagens de *Paisagem Simbólica* com base nos pontos existenciais que aí observamos. A procura de sinais ou vestígios que nos elucidem sobre a localização especial e temporal, bem como o significado e história dos objectos representados torna-se num ponto essencial de leitura das imagens, na tentativa de imaginar ou associar uma identidade.

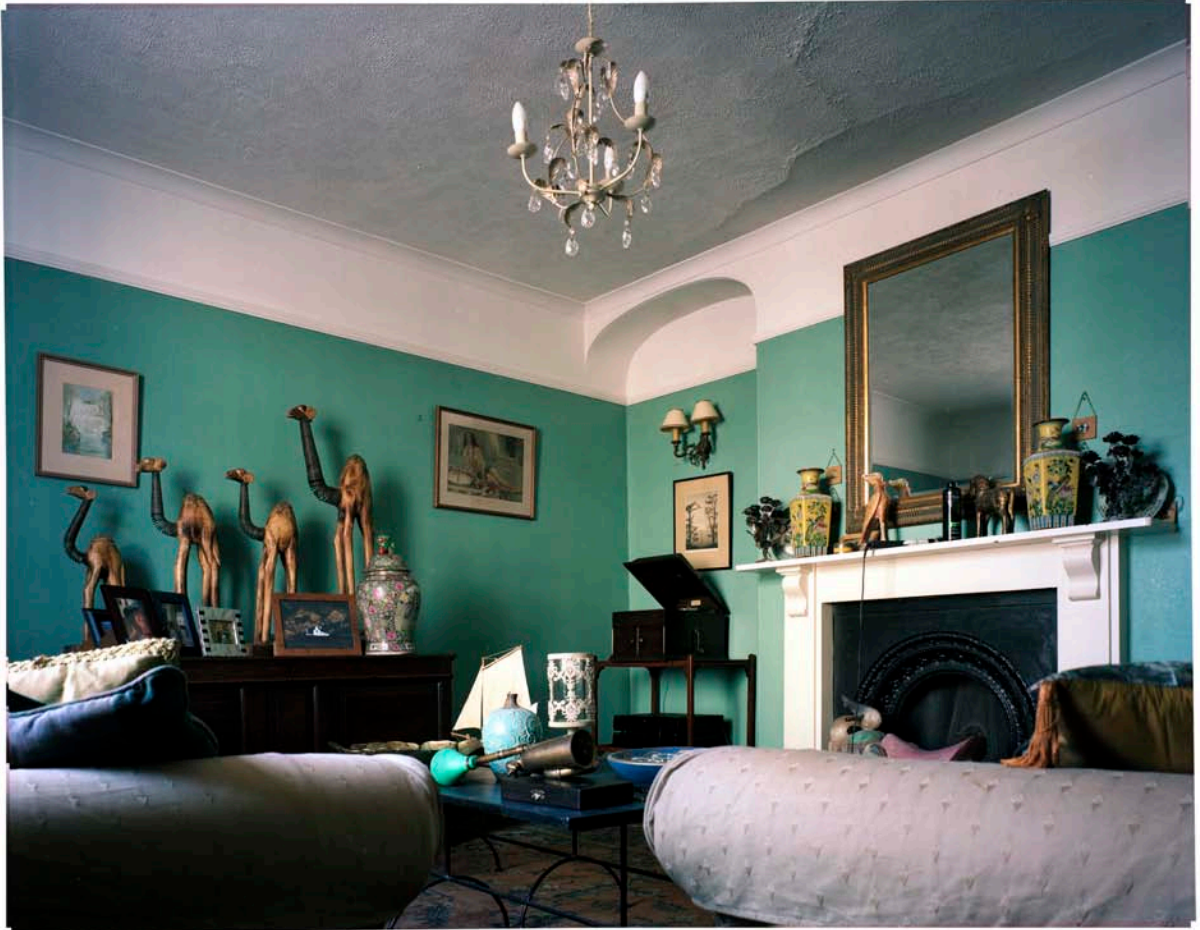


fig. 04

Na fig.03, captada no interior de uma casa portuguesa, é possível incluir a “paisagem” num contexto religioso, associado a um forte sentimento saudosista, antiquado e conservador.

Estas características são fruto de uma herança de hábitos e tradições que serão identificadas por parte do público em geral e, particularmente, para aqueles que partilham o mesmo país, surgirá, quase como reflexo, uma empatia e identificação colectiva ao observar a imagem.

No entanto a fig.04 remete-nos para uma realidade distinta onde é visível um evidente desprendimento místico. A ausência de códigos religiosos e a presença, em grande número, de objectos imbuídos de significância individual, são características que permitem contextualizar a imagem a outra cultura, outros hábitos, atitudes e posturas.

As duas imagens inserem-se em contextos culturais distintos, facilmente perceptíveis, mesmo que não tenhamos informações detalhadas sobre cada uma.

Neste contexto, relativamente à leitura das imagens, por parte do público, o fotógrafo Bert Teunissen refere que a

*intenção é que façam as suas próprias histórias comparando as imagens entre si.<sup>11</sup>*



fig. 05

A ausência de informação, tanto técnica como de identificação espacial e temporal, permite um exercício de leitura das imagens, mesmo que subjectiva e um pouco imaginária, que possibilita ao público construir associações com base no seu entendimento histórico e cultural.

Ainda sobre as possibilidades de leitura das fotografias, surge uma outra questão relacionada com o formato das imagens. As decisões efectuadas para a produção do projecto, desde a escolha do material fotográfico utilizado, as dimensões escolhidas para expôr as imagens, entre outros, tópicos já referidos na metodologia, oferecem duas possibilidades de leitura.

Uma, ao observar as fotografias a alguma distância permite visualizar o *todo* presente na fotografia, ou seja, transmite uma visão global do enquadramento escolhido no local onde se fotografou.

Outra, ao observar de perto para que seja possível visualizar o detalhe óptico que permite a percepção de todos os objectos presentes na fotografia. É o caso da figura 05 onde, a aproximação possibilita a identificação dos livros que estão guardados na estante lateral.

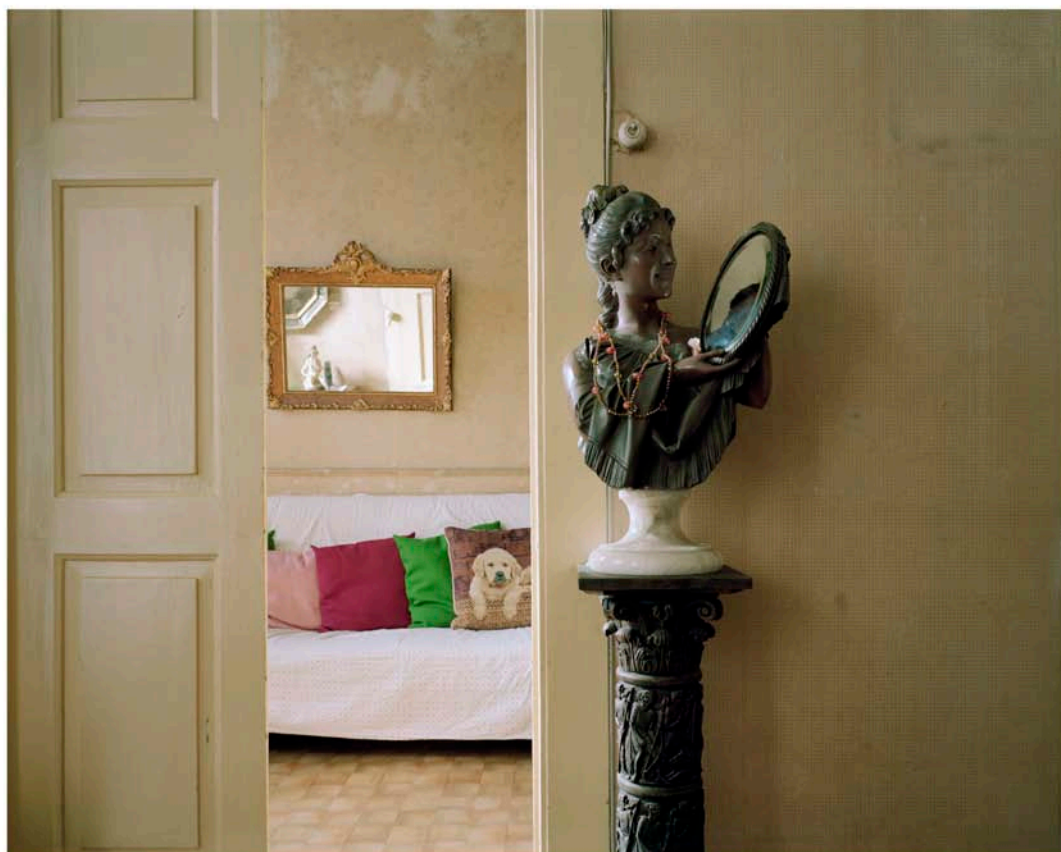


fig. 06



fig. 07



fig. 08

*You said there are no people here, but there are people, all over the place. Everywhere you look there's people.<sup>12</sup>*

O facto de, em todas as fotografias, existir uma ausência da figura humana faz com que a impressão da sua presença seja intensificada a partir dos códigos visuais presentes no interior de cada casa, ou seja, os objectos pessoais que a compõem.

Na opinião de Candida Hofer, imagens de espaços vazios tornam-se mais claras para perceber a influência que o espaço tem sobre as pessoas e que as pessoas têm sobre esse mesmo espaço.



---

<sup>1</sup> José Saramago. ***Deste Mundo e do Outro***. Editorial Caminho. 6ª Edição. Janeiro de 1999. pp. 40. ISBN 972-21-0288-5

<sup>2</sup> Tagg, John. ***The Burden of Representation: essays on photographs and histories***. University of Massachusetts Press, 1988. pp.118  
ISBN 0870236253

<sup>3</sup> Whyte, Ian. ***Landscape and History since 1500***. Reaktion Books. 2003. ISBN 9781861891389

<sup>4</sup> Ibid.,. pp.9.

<sup>5</sup> Whyte, Ian. ***Landscape and History since 1500***. Reaktion Books. 2003. pp.9 ISBN 9781861891389

<sup>6</sup> Yi-Fu Tuan, 1930. Geógrafo sino-americano.  
Crosgrave, Denis E. – ***Social Formation and Symbolic Landscape***.  
The University of Wisconsin Press, 1998. ISBN 978-029915514-8. pp.14.

<sup>7</sup> Ibid., pp.14.

<sup>8</sup> Pinho, Ana Catarina. ***Géneros da Paisagem: O Lugar da Paisagem na Fotografia Documental*** – Anexos: *Sobre a Paisagem*- Entrevista com Paulo Catrica. Projecto de Mestrado em Comunicação Visual – Fotografia e Cinema Documental. Instituto Politécnico do Porto. 2010.

<sup>9</sup> Durand, Régis. ***El Tiempo de la Imagem – ensayo sobre las condiciones de unahistória de las formas fotográficas***. Ediciones Universidad de Salamanca. 1ª Edição. Diciembre 1998. ISBN 84-7800-093-3

<sup>10</sup> Jeffrey, Ian. ***Presence of Mind: the photographs of Carlos Lobo***. Texto publicado na monografia *Unknown Landscapes* 2007.

<sup>11</sup> Pinho, Ana Catarina. ***Géneros da Paisagem: O Lugar da Paisagem na Fotografia Documental*** – Anexos: *Sobre a Paisagem*- Entrevista com Bert Teunissen. Projecto de Mestrado em Comunicação Visual – Fotografia e Cinema Documental. Instituto Politécnico do Porto. 2010.

<sup>12</sup> Salvesen, Brit – ***New Topographics***. Steidl Publishers, Germany, 2009.  
ISBN: 978-3-86521-827-8 pp.09



**PAISAGEM SIMBÓLICA**



O presente projecto de mestrado tem como objectivo final a defesa teórica da reflexão elaborada e a apresentação pública do trabalho prático, fotográfico, como já referimos, anteriormente, na metodologia.

Neste contexto, e a par do desenvolvimento teórico e prático do projecto, houve igualmente um trabalho de produção que teve como principais objectivos: a procura de uma galeria para a apresentação pública do projecto fotográfico; a obtenção de apoios para a pós-produção fotográfica e a produção da exposição final.

## . Exposição

A montagem da exposição *Paisagem Simbólica* respeitou determinados parâmetros, os quais tiveram início numa edição final das imagens recolhidas ao longo da execução do projecto.

De entre o conjunto de fotografias recolhidas, procedemos à selecção daquelas cujo conteúdo se aproximasse dos objectivos apresentados anteriormente.

Após a decisão da série fotográfica final, procedemos à construção de uma narrativa visual, cuja sequência de imagens mostrasse uma interligação entre as características cromáticas e formais para além de uma continuidade a nível de conteúdo formal, que permitisse uma maior envolvência com o ambiente criado no espaço da galeria. Esta decisão não implica que exista uma ordem de leitura das fotografias, baseia-se apenas numa construção imagética, cujo objectivo é criar uma interdependência entre as imagens, com o intuito de proporcionar ao público uma reacção, seja ela contemplativa, emotiva, de identificação ou de interpretação imaginária.

O espaço da galeria é constituído por duas salas, com dimensões aproximadas. Tal como já foi afirmado anteriormente, a disposição fotográfica foi pensada de acordo com as relações que pretendíamos criar a partir das imagens. A série é constituída por fotografias recolhidas tanto em Portugal como no País de Gales, o que causa diferenças evidentes relativamente aos objectos presentes nas fotografias apresentadas, o que não significa uma criação de comparações ou analogias entre as imagens dos dois países, no espaço da galeria. É obvia a importância desta diferença visual e cultural para o projecto desenvolvido, daí o seu desenvolvimento em locais diferentes. Mas, a narrativa construída

para a exposição baseia-se na criação de uma “casa plural”. *Casa plural* é a aproximação ao conceito de paisagem, que surge como resultado das fotografias captadas nas habitações privadas, que funcionam como construções singulares, como partes do todo que é a *Paisagem Simbólica*.

Enquanto *médium*, a paisagem inclui tanto cenário como ambiente natural, mas não é limitada apenas a essas características; trata-se de algo que abrange uma dimensão mais complexa.

No livro *Landscape as Photograph*, as autoras referem que as paisagens interpretadas como mundos fenomenológicos não existem, são apenas simbólicas, como construção do mundo *real* e como ideologia de comunicação de um produto manufacturado sobre ele.

É nesta perspectiva, que pretendemos criar uma aproximação ao conceito de paisagem relativamente à narrativa visual que apresentamos.

A narrativa apresentada na *Paisagem Simbólica* é constituída por fotografias de dois formatos diferentes: 4”x5” e panorâmico (6x12cm). A opção de imagens panorâmicas na série fotográfica assentou, principalmente, em questões de leitura da narrativa.

O panorama tem a capacidade de funcionar, por si só, como uma narrativa continua da cena registada, proporcionando ao público uma leitura mais abrangente e envolvente. As fotografias panorâmicas, na *Paisagem Simbólica*, reforçam a ideia de continuidade e envolvimento no ambiente criado na galeria. Para além desta característica foi, igualmente, importante pensar a dimensão apropriada para a apresentação das imagens, estando



fig. 01

essa opção directamente ligada ao ambiente que se pretende criar no espaço da galeria.

Assim, pretendemos proporcionar ao público uma visita a uma "casa plural" repleta de memórias, vivências e presenças através de fotografias.

Ao entrar no espaço da galeria, é apresentada ao público, uma fotografia panorâmica (fig.01), onde se pode observar um conjunto de retratos pendurados na parede. Esta fotografia distingue-se de todas as outras, presentes na exposição, pelo facto de ter como característica principal uma aproximação mais marcada relativamente ao sujeito. Enquanto que todas as outras imagens apresentam um enquadramento mais amplo do lugar registado, esta dirige toda a atenção para os oito retratos assimetricamente posicionados e uma escultura de foro religioso, numa parede branca.



A razão desta escolha, na distribuição de imagens pela galeria vai de encontro ao que mencionávamos anteriormente, sobre a *casa plural* e a intenção de colocar o espectador num lugar privado e particular, onde predominam vivências e memórias, com as quais, ainda que se trate das memórias de desconhecidos, será possível estabelecer empatia e desenvolver uma memória e experiência colectivas.

Após esta introdução, são apresentadas as outras fotografias, cujas leituras serão, provavelmente, numerosas, e possivelmente afastadas da intenção conceptual e formal do projecto, pois trata-se de imagens que, facilmente, provocam no público uma comparação com as casas que lhes são próximas.

Retomando a questão das dimensões das fotografias, estas foram escolhidas no sentido de criar a sensação de habitação plural, com o intuito de serem lidas tanto ao nível do pormenor, como ao nível da totalidade da imagem, de forma a proporcionar uma liberdade de interpretações e possibilidade de controlar a presença do espectador nas divisões imaginárias que ocuparam a galeria. Nesta perspectiva, as imagens fotográficas não podem ser nem demasiado pequenas nem demasiado ampliadas, pois provocaria leituras opostas, sejam estas de intimismo ou de imponência. Assim, a dimensão escolhida para apresentar as imagens foi de 100x125cm e de 100x200cm. Perante estas dimensões o público pode, por um lado, afastar-se e ver o todo sob um ponto de vista mais contemplativo ou, por outro, aproximar-se e procurar pormenores, detalhes e informações sobre os objectos que compõem as imagens.



fig. 02



fig. 03

Anteriormente referimos que a narrativa obedeceu a uma ordem dispositiva com a intenção de construir uma sequência de imagens cuja leitura proporcionasse um determinado sentido e linha de raciocínio. As figuras 02 e 03 exemplificam essa lógica. As duas fotografias foram colocadas frente a frente, em duas extremidades de uma das salas da galeria. Houve uma preocupação em procurar uma forma expositiva que permitisse estabelecer a comunicação entre as imagens, não só por serem ambas de orientação vertical, mas também porque se trata de duas imagens que permitem imaginar uma continuação do espaço, por se tratar do registo de dois lugares que implicam a passagem para uma outra parte da casa fotografada.

Devido ao hiper-realismo das fotografias d'A *Paisagem Simbólica*, somos transportados para os lugares representados pelas imagens e, desta forma, quando as observamos podemos chegar a imaginar a possibilidade de entrar nesses mesmos lugares.

No entanto, este é apenas um exemplo de distribuição das imagens pelo espaço da galeria. Todas as outras respeitaram uma ordem, para que o discurso narrativo construído numa sequência de imagens permitisse a sua intercomunicação.

A par destas opções práticas que vão dar origem ao aspecto formal e global da exposição, existe o significado individual das imagens. Estas não funcionam em termos de leitura por si só, (para transmitir o conteúdo do projecto), funcionam antes sob a forma de série, não deixando, no entanto, de manifestar uma importância singular, portadora de particularidades e características próprias. Uma primeira distinção entre o conteúdo das imagens será a percepção das diferentes heranças culturais. As fotografias

registadas em Portugal apresentam uma forte ligação à memória, religião e um certo saudosismo. Objectos como o altar e a tendência em mitificar os retratos fotográficos de familiares, nomeadamente pela sua distribuição e composição pela casa estão, constantemente, presentes nas imagens portuguesas. Contrariamente a estas características surgem as fotografias registadas no País de Gales, portadoras de um maior desprendimento pessoal relativamente à distribuição de objectos simbólicos. Neste caso, os objectos são principalmente utilizados com função decorativa, sem que haja preocupações na preservação de memórias, nem intenções em manifestar sentimentos religiosos que, imageticamente, causam nas fotografias, uma sensação associada a um misticismo latente, característico das religiões judaico-cristãs.

Todos os símbolos e objectos presentes nas fotografias espelham-se na leitura e interpretação de contextos culturais, sociais, políticos, espaciais e/ou temporais. Estes levam-nos a reflectir sobre os pontos existenciais da fotografia que se relacionam com a compreensão das imagens que observamos. Singularidades como o tempo e o espaço, que durante a leitura de uma imagem, se transformam em curiosidade manifestada pela procura de sinais que revelem a data, o local e o contexto, entre outros, das imagens. Esse lado *promíscuo*<sup>3</sup> da fotografia, como refere Ian Jeffrey, tão difícil de resistir, é o que garante a autenticidade da fotografia.

A apresentação das fotografias na exposição *Paisagem Simbólica* não inclui uma legenda que informe o local/espço, o tempo e o contexto, onde estas foram registadas. As razões prendem-se, nomeadamente, com a preservação da privacidade dos proprietários das casas e por não fazer parte dos objectivos deste projecto informar o público dessas características, que poderia ser

entendido como uma influência na leitura das imagens. A intenção é proporcionar interpretações livres, desprendidas de demasiada informação, que pode tornar-se castradora de possíveis imaginários, transformando o projecto num mero arquivo fotográfico.

Relativamente à fotografia e à sua relação com o tempo, gera-se uma grande complexidade devido às várias opiniões existentes.

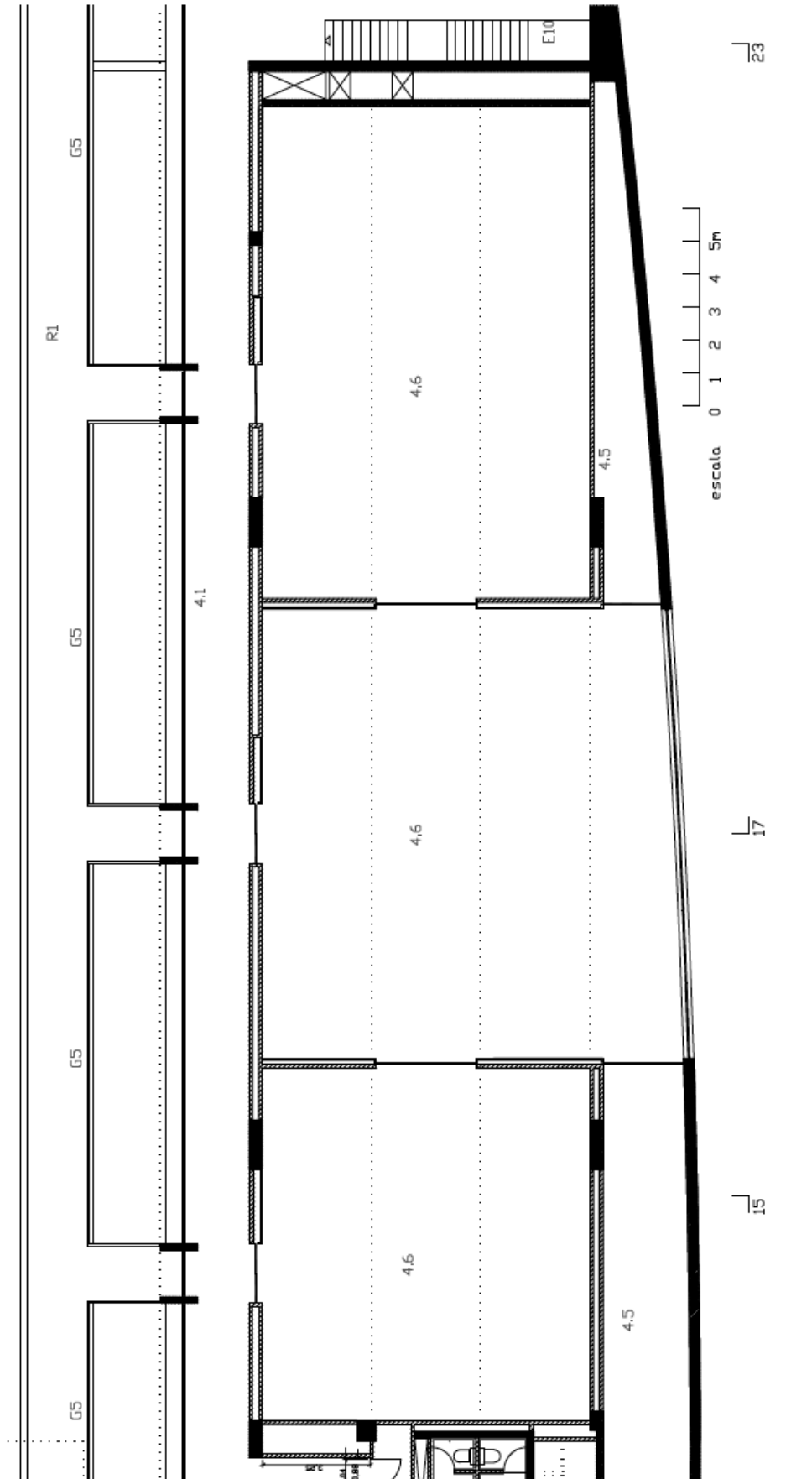
Para Roland Barthes a fotografia é a representação da *morte*<sup>4</sup> de determinados momentos da vida. André Bazin, por seu lado, defende que *a fotografia não oferece a eternidade, como o faz a arte, ela embalsama o tempo, salvando-o da sua própria corrupção*<sup>5</sup>. Susan Sontag recusa a possibilidade de criar narrativas fotograficamente devido à incapacidade de representar algo ao longo do tempo causando, por essa razão, uma limitação da fotografia na representação do mundo<sup>6</sup>. O fotógrafo Luigi Ghirri defende que cada fotografia representa a possibilidade da renovação do olhar, o que permite que sejam exploradas várias possibilidades de construção de narrativas<sup>7</sup>.

Voltando ao contexto da exposição e ao contexto da *Paisagem Simbólica*, as fotografias são a representação de uma outra representação pré-existente, ou seja, olhar as fotografias pode causar uma sensação de *déjà vu*, pois trata-se de imagens que nos aproximam à ideia de paisagem e organização dos espaços como uma construção cultural, que nos acompanha e nos é intrínseca, mesmo que essa noção nem sempre seja transparente ou até presente na percepção individual.



**Fig. 04** Planta da Galeria Municipal de Matosinhos







## **SÉRIE FOTOGRÁFICA**

### ***PAISAGEM SIMBÓLICA***

Inkjet Print, 100x125cm | 100x200cm

Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico













































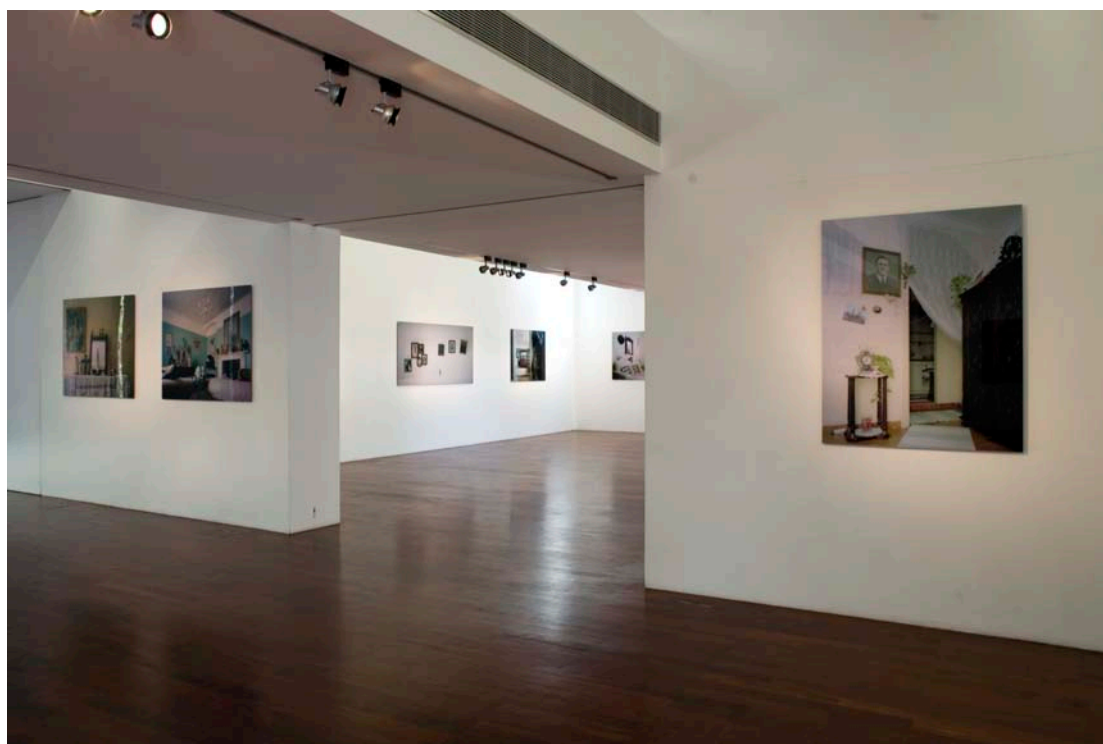
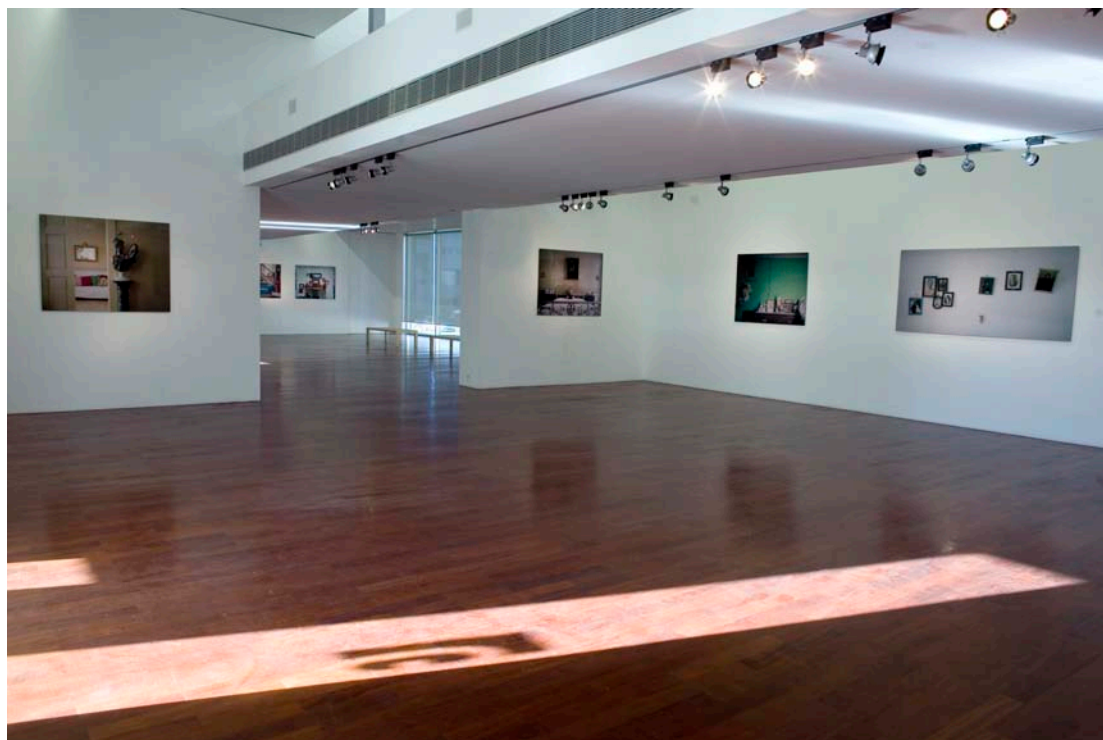




## ***PAISAGEM SIMBÓLICA***

**Registo da instalação fotográfica  
no espaço da galeria**







**. Imagens não seleccionadas**













Chegados ao final deste projecto podemos considerar alguns aspectos mais importantes ao longo do seu desenvolvimento, nomeadamente as facilidades e dificuldades que surgiram durante o processo bem como as pequenas mudanças que se manifestarem entre o momento da ideia inicial e a conclusão do trabalho final.

Propusemo-nos elaborar uma pesquisa sobre o conceito de *paisagem* e efectuar uma analogia entre essa temática e uma concepção formal, via fotografia, que se afasta consideravelmente das estruturas convencionais utilizadas – o registo de interiores de casas habitadas.

O interesse pelo tema *paisagem*, a complexidade que tem revelado desde o aparecimento do dispositivo fotográfico e a forma como se altera conceptualmente, principalmente no campo da comunicação visual, incentivou a nossa pesquisa e tentativa em desconstruir o género. Decidimos partir de uma concepção geral de *paisagem* para uma particular, onde fossem possíveis novas leituras e interpretações, ou seja, de uma concepção de *paisagem* urbana pensada para o desenvolvimento global, por exemplo, o caso das cidades, decidimos explorar, visualmente, a forma como é organizada a estrutura doméstica, enquanto lugar pré-determinado pelas diversas influências do sentido de paisagem externa.

Esta relação difere, como tivemos a possibilidade de constatar, nas diferentes culturas. Ao visitarmos diferentes casas do mesmo país, percebemos que, independentemente dos diferentes estratos sociais, existem pontos de semelhança presentes nos seus interiores e na forma como são organizados. No entanto, repetindo o mesmo processo num país diferente, apercebemo-nos da influência que a cultura e a *paisagem* externa têm sobre a 'paisagem' interior.

Para estruturar este projecto, os passos que apresentamos na metodologia foram todos extremamente úteis e importantes, pois permitiram adquirir uma maior simplicidade e clareza no desenvolvimento tanto prático como teórico.

As entrevistas com fotógrafos que exploram a ideia de paisagem sob diferentes perspectivas, com artistas que ao desconstruir o sentido de paisagem, apresentam alternativas paralelas às propostas convencionais, bem como, as orientações tutoriais com algumas pessoas especializadas no ramo, desde fotografia e documentário, passando pela geografia e arquitectura até às artes plásticas, foram essenciais para obter uma visão alargada das várias concepções que o tema abrange.

A pesquisa teórica que nos permitiu esclarecer algumas dúvidas sobre a temática *paisagem*, e perceber que ainda existe, no panorama contemporâneo, uma enorme discussão, tanto teórica como prática, em torno deste tema. No entanto, e uma vez que se trata de um projecto com uma abordagem inovadora nesta área, deparamo-nos, por vezes, com algumas dúvidas de foro académico, devido à forte ligação que se estabelece com os cânones clássicos de representação visual.

A produção prática do projecto *Paisagem Simbólica* revelou sucesso mediante o que estava previsto. Tal como foi estipulado, conseguimos fotografar os interiores de algumas casas habitadas com facilidade, devido à cooperação das pessoas que foram abordadas. No entanto, o interior das casas era uma surpresa, pois não conhecíamos os seus residentes nem a aparência formal dos locais que íamos fotografar.

Por essa razão foi necessária uma selecção constante, ao longo do processo prático, onde, a partir das imagens recolhidas, obtivemos uma linguagem e uma estética fotográficas específicas.

Esta primeira selecção que se desenvolveu ao longo do projecto sofreu ainda outra selecção com o objectivo de escolher um grupo de vinte imagens para serem expostas no espaço de uma galeria. Nesta perspectiva, foram seleccionadas as imagens que melhor se relacionassem quanto às características formais, cromáticas e narrativas, de acordo com o espaço a ocupar e a mensagem a transmitir.

A exposição do resultado final alcançou as expectativas que tínhamos estipulado aquando da produção do projecto. Neste sentido foi-nos possível reproduzir as imagens nas dimensões e acabamentos pretendidos e expôr num espaço individual e amplo onde a leitura das imagens fosse livre de ruídos.

O tema escolhido para este projecto deveu-se, numa fase inicial, ao seu interesse e provocação quer ao longo da história, quer no panorama fotográfico contemporâneo. Ao longo do seu processo metodológico, tornou-se numa pesquisa prática e teórica cada vez mais profunda, que ambicionamos, no futuro, dar continuidade.

No entanto, podemos concluir esta fase do projecto que a analogia entre o conceito de *paisagem* e a análise de espaços interiores domésticos funciona, na medida em que estes lugares particulares reflectem as influências culturais e sociais do dispositivo geral que é a *paisagem*.



# FONTES ICONOGRÁFICAS

## Capítulo 01



**Hasegawa Tōhaku**  
*Pine Trees*, one of a pair of folding screens  
156.8 × 356 cm  
Japan 1593



**Ansel Adams**  
Mount Williamson  
the Sierra Nevada  
from Manzanar  
California, 1945



**Lewis Baltz**  
West Wall, Business Systems  
Division, Pertec, 1881  
Langley, Costa Mesa 1974



**Paulo Catrica**  
NC 52 / 5 Quinta Grande,  
Madeira, Novembro 2002  
Lightjet Prints 120x150cm



**Bert Teunissen**  
Domestic Landscapes  
Vilar Chão #7  
21/3/2002 15:57

## Capítulo 02



**Ana Catarina Pinho**  
*Paisagem Simbólica*  
Impressão a jacto de tinta,  
100x200cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
*Paisagem Simbólica*  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Cortegaça, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
*Paisagem Simbólica*  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Caerleon, Pais de Gales 2010



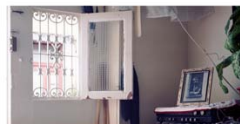
**Ana Catarina Pinho**  
*Paisagem Simbólica*  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Caerleon, Pais de Gales 2010



**Ana Catarina Pinho**  
*Paisagem Simbólica*  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Porto, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
*Paisagem Simbólica*  
Impressão a jacto de tinta,  
100x200cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Caerleon, Pais de Gales 2010



**Ana Catarina Pinho**  
*Paisagem Simbólica*  
Impressão a jacto de tinta,  
100x200cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010

## Capítulo 03



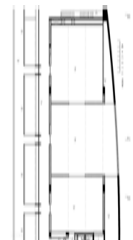
**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x200cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Caerleon, País de Gales 2010



Planta da Galeria Municipal  
de Matosinhos



**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Corteçaça, Portugal 2010



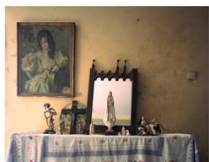
**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Porto, Portugal 2010



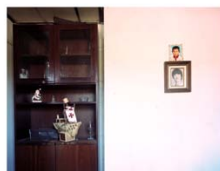
**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
O. de Azeméis, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Porto, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Corteçaça, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Corteçaça, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010



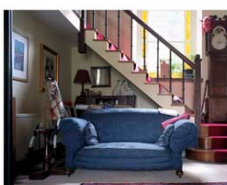
**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Caerleon, País de Gales 2010



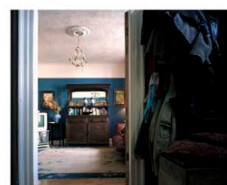
**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Caerleon, País de Gales 2010



**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Caerleon, País de Gales 2010



**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Caerleon, País de Gales 2010



**Ana Catarina Pinho**  
**Paisagem Simbólica**  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Caerleon, País de Gales 2010





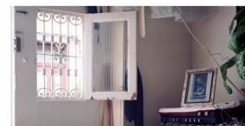
**Ana Catarina Pinho**  
***Paisagem Simbólica***  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Cortegaça, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
***Paisagem Simbólica***  
Impressão a jacto de tinta,  
100x200cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
***Paisagem Simbólica***  
Impressão a jacto de tinta,  
100x200cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010



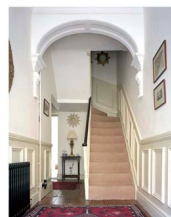
**Ana Catarina Pinho**  
***Paisagem Simbólica***  
Impressão a jacto de tinta,  
100x200cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
***Paisagem Simbólica***  
Impressão a jacto de tinta,  
100x200cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Caerleon, Pais de Gales 2010



**Ana Catarina Pinho**  
***Paisagem Simbólica***  
Impressão a jacto de tinta,  
100x200cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Caerleon, Pais de Gales 2010



**Ana Catarina Pinho**  
***Paisagem Simbólica***  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Caerleon, Pais de Gales 2010



**Ana Catarina Pinho**  
***Paisagem Simbólica***  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
***Paisagem Simbólica***  
Impressão a jacto de tinta,  
100x200cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
O. de Azemeis, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
***Paisagem Simbólica***  
Impressão a jacto de tinta,  
100x200cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Porto, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
***Paisagem Simbólica***  
Impressão a jacto de tinta,  
100x200cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Porto, Portugal 2010



**Ana Catarina Pinho**  
***Paisagem Simbólica***  
Impressão a jacto de tinta,  
100x125cm  
Montado em Dibond 3mm,  
revestido a acrílico  
Caerleon, Pais de Gales 2010

## FONTES BIBLIOGRÁFICAS

- Jeffrey, Ian. **Photography - A Concise History**. London: Thames & Hudson, 1996. ISBN: 0-500-20187-0
- Jeffrey, Ian. **Magnum Landscapes**. ISBN
- Krauss, Rosalind - **O Fotográfico**. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, SA, 2002. ISBN: 84-252-1858-6
- Marien, Mary Warner - **Photography: A Cultural History**. London: Laurence King Publishing, 2006. ISBN: 1-85669-493-3
- Wells, Liz - **Photography: A Critical Introduction**. ISBN
- Wells, Liz - **The Photography Reader**. ISBN
- Pfahl, John - **Altered Landscapes: the photographs of John Pfahl**. CA: The Friends of Photography, Inc. Photographs, 1981. ISBN: 0-933286-23-6
- Salvesen, Brit - **New Topographics**. Steidl Publishers, Germany, 2009. ISBN: 978-3-86521-827-8
- Crosgrove, Denis E. - **Social Formation and Symbolic Landscape**. The University of Wisconsin Press, 1998. ISBN 978-029915514-8
- Jackson, John Brinkerhoff - **Discovering the Vernacular Landscape**. Yale University Press, 1984. ISBN 0-300-03581-0
- Jackson, John Brinkerhoff - **A Sense of Place, A Sense of Time**. Yale University Press, 1994. ISBN 978-0-300-06397-4
- Mitchell, W. J. T. - **Landscape and Power**. The University of Chicago Press, 2002. ISBN 0-226-53205-4
- BENJAMIN, Walter - **The Work of Art in the Age of Reproduction**. London: Penguin Books, Great Ideas 56, 2008.
- BENJAMIN, Walter - **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, Antropos, 1992. ISBN: 972-708-177-0
- Jussim, Estelle; Lindquist-Cock, Elizabeth - **Landscape as Photograph**. Yale University Press, 1985. ISBN 0-300-03221-8

- Domingues, Álvaro – ***A Paisagem Revisitada***. Finisterra, XXXVI, 72, 2001, pp. 55-66.
- Bright, Debora – ***The Machine in the Garden Revisited: American environmentalism and photographic aesthetics***. Art Journal, vol. 51, No. 2, Art and ecology. 1992, pp. 60-71.
- Nicolau, Ricardo - ***Fotografia na Arte: de ferramenta a paradigma***. Coleção de Arte Contemporânea Público/Serralves 06. Fundação de Serralves e Jornal Público, 2006.  
ISBN: 989-619-040-2
- ***Archivo Universal: La Condición del documento y la utopía fotográfica moderna***. Guia de la exposición (23 de octubre 2008 - 6 de enero 2009). Museu D'Art Contemporani de Barcelona.
- YATES, Steve - ***The Value Of Space: A Theoretical Sketch For Photographic Art In The Late-Twentieth Century***. [Consult. 21 Nov.2005]. Disponível em [www.lensculture.com/yates1.html](http://www.lensculture.com/yates1.html)



# **ANEXOS**



## **SOBRE A PAISAGEM**

*CONVERSAS COM FOTÓGRAFOS*





**LEWIS BALTZ**

Califórnia, 1945

Lewis Baltz, ícone do movimento americano *New Topographics*, é um dos fotógrafos contemporâneos mais influentes no panorama actual.

Reside em Paris e Veneza e, desde 2002, é professor de fotografia na EGS European Graduate School.

Ana Catarina Pinho: Falar consigo sobre fotografia significa presenciar pontos de ruptura e de grande mudança ao longo das últimas décadas.

Em 1975 integrou o projecto *New Topographics – a man-altered landscape* que se evidenciou como um ponto de ruptura na fotografia, caracterizando-se pela necessidade de mudança de registos visuais e, conseqüentemente, do aparecimento de novos paradigmas. Como testemunha activa desse projecto, pode dar a sua opinião pessoal sobre que mudança procurava, que nova linguagem visual explorava, em torno de que princípios intelectuais se movia?

**Lewis Baltz: Os anos 60 foram um florescer relativamente a todos os campos de investigação artística, ao contrario dos anos precedentes da Primeira Grande Guerra. A fotografia, apesar da sua tentativa falhada em separar história e cultura, não podia mais manter-se à parte deste espírito crítico, relativamente aos outros *médiums*.**

**Pensei que era necessário que a fotografia fizesse um corte com a sua história e o seu presente: pelo que os modos anedótico, sentimental, 'intimista' haviam falido e se as suas práticas fossem ter alguma relevância futura, iria começar uma grande mudança.**

**Acreditava que era necessário fazer uma investigação em torno da fotografia, desmonta-la, apagar todos os componestes desnecessários e começar uma nova e mais potente ideia daquilo que é ou poderia ser 'fotográfico'. Eu não era a única pessoa comprometida com este tipo de investigação. Ed Ruscha, por razões completamente diferentes, tinha estado a fazer exactamente o mesmo durante muitos anos.**

***New Topographics* foi uma resposta a essa situação: o primeiro movimento conceptual a surgir do meio fotográfico, mas não era um movimento no sentido de sermos um colectivo. Muitos de nós nem sequer sabíamos da**

**prática fotográfica uns dos outros, nem sequer nos conhecíamos na fase inicial. (Quando fui para Nova Iorque para a minha primeira exposição no Castelli – *The Tract Houses* – vi pela primeira vez o trabalho dos Bechers no Sonnabend e o trabalho de Robert Adams no MoMA). Mais tarde, ficámos a conhecer-nos melhor, mas, na maioria, depois de *New Topographics*.**

ACP: Que reacções se manifestaram, por parte do público, aos novos campos discursivos apresentados com esse projecto?

**LB: A resposta por parte do público foi quase inexistente e a resposta por parte da comunidade fotográfica foi maioritariamente hostil. Mas, para mim, está reacção era de se esperar e não me preocupou: o meu trabalho nunca foi pensado para o 'grande público' nem dirigido para a comunidade fotográfica paroquial.**

ACP: Acha que o conceito de *New Topographics* a que deu início, juntamente com outros 9 fotógrafos, convergiu, até hoje, para os objectivos que procuravam? Como se sente em relação às abordagens fotográficas actuais em torno da paisagem e do documental?

A sua postura perante a paisagem e o documental sofreu alterações desde essa altura até hoje? Como se posiciona perante estes conceitos?

Em muitos trabalhos seus existe uma tendência em fotografar o subúrbio de uma forma algo distante, como é o caso de *Tract Houses*, *The New Industrial Parks near Irvine* ou, ainda, *San Quentin Point*, qual a intenção desse registo? Alguma preocupação em construir imagens do *não-lugar*?

**LB: As situações presentes em *The Tract Houses* ou *The Industrial Parks* (como na maioria dos temas que exploro) referem-se ao posicionamento do sujeito numa condição de *não-lugar*. Tento evidenciar essa condição nas minhas fotografias. Penso que houve uma mudança na fotografia de paisagem que fiz entre 1966 e 1989 – tornaram-se mais abertas, cada vez menos ligadas a uma colecção de imagens individuais e cada vez mais relacionada com grupos de imagens que originam uma unidade. Penso que se separassem o meu último trabalho neste género, *Candlestick Point*, nos seus elementos, veriam que não existe uma 'boa' fotografia em toda a série, ou por assim dizer, uma 'má' fotografia. Existe sim uma fluidez contínua das**

**imagens, sendo necessário observa-las na sua totalidade para uma total compreensão. Ou assim espero eu.**

ACP :Sei que considera o *medium* fotográfico como o meio mais simples e directo de fotografar algo. Considera a série uma forma privilegiada para construir uma narrativa documental?

**LB: A minha atitude pessoal relativamente aos espaços que fotografo é apenas essa. Faço um esforço para afastar a presença da minha personalidade nos trabalhos que faço. De facto, pessoalmente, gostei muito de alguns lugares, ou talvez só um, Nevada, e voltei lá uma segunda vez.**

ACP: Ao longo da sua carreira enquanto fotógrafo explorou várias técnicas e suportes visuais, tendo inclusivamente questionado as formas de leitura e uso da obra como, por exemplo, em *Deaths in Newport*. Pode dizer-se que explorou a utilização da fotografia como obra de arte. De que forma acha que a questão técnica, desde a escolha da película, à utilização do digital, pode ser relevante para o processo de trabalho?

**LB: Toda e qualquer decisão que envolva a produção do trabalho – ideológica, conceptual ou mecânica – exerce uma influência naquilo que o trabalho finalizado vai ser. O grande calcanhar de Aquiles da fotografia foi sempre haver um fetichismo da técnica em detrimento do seu conteúdo ideológico. Mas a técnica existe e deve ser direccionada caso o fotógrafo queira fazer qualquer tipo de objecto.**

ACP: Finalmente, como professor de fotografia, que mensagem tenta transmitir aos seus alunos relativamente ao uso da imagem fotográfica enquanto documento?

**LB: A minha pedagogia tem muito pouco a ver com a minha prática artística. Dou o meu melhor por tentar perceber quais os interesses dos alunos e oriento-os nessa direcção.**



**BERT TEUNISSEN**

Holanda, 1959

Fotógrafo desde 1996. Tem documentado as casas europeias construídas antes da Segunda Guerra Mundial, juntamente com os seus ocupantes, no seu livro *Domestic Landscapes: A Portrait of Europeans at Home*. Neste projecto, Teunissen procura preservar a vida e cultura da Europa Ocidental, que tende a sofrer alterações definitivas.

<http://www.bertteunissen.com/>

Ana Catarina Pinho: Considerando o seu background em fotografia publicitária, o que lhe despertou o interesse em começar um projecto de carácter documental?

**Bert Teunissen: Tenho feito fotografia desde que comprei a minha câmara fotográfica, aos catorze anos. No laboratório de um amigo meu vi a minha 'primeira luz' e a magia foi tão grande que nunca mais desapareceu. Não ambicionava ser um fotógrafo profissional até aos meus 24 anos, pois tinha receio de perder esse sentimento mágico a partir do momento em que a fotografia se tornasse uma profissão. Prometi a mim mesmo que não deixava que algo assim acontecesse. Dez anos mais tarde encontrei-me exactamente nessa posição; a magia havia desaparecido e eu estava a tentar subsistir como um fotógrafo profissional. Precisava de voltar aquele velho sentimento de magia para começar uma nova prática. Foi nessa altura que recusei o meu maior cliente e iniciei um projecto fotográfico pessoal. A partir desse momento o sentimento mágico e uma nova postura de vida voltaram a surgir.**

ACP: *Domestic Landscapes* é o projecto ao qual se dedicou com maior determinação e, arrisco-me a dizer, tornou-se o projecto da sua carreira. Como surgiu a ideia para este projecto?

A forma como utilizou a iluminação na imagens cria uma impressão de passagem do tempo relativamente aos espaços que fotografa. Na minha opinião, quando utiliza iluminação existente, cria uma estética aproximada à essência particular de cada habitação e particular de cada experiência de lugar. Pode explicar a sua intenção ao preferir a utilização de iluminação existente?

**BT: Neste trabalho tudo gira à volta desse mesmo princípio – a luz natural. É a luz que cria essa atmosfera particular que pode ser, igualmente encontrada, nos trabalhos de pintores como Pieter de Hoogh e Josef Israëls. Tal como Vermeer e Rembrandt usaram a mesma qualidade de luz, exactamente da mesma forma que eu a utilizo nas minhas fotografias. Esta iluminação deve-se à arquitectura de uma época em que ainda não existia electricidade e a luz natural servia de fonte de iluminação principal. As casa eram construídas e o seu interior era decorado de forma a que as pessoas pudessem beneficiar as possibilidades de iluminação natural ao máximo.**

**Essa situação alterou-se depois da Segunda Grande Guerra quando o conceito de vida e bem estar mudou radicalmente com instalações de iluminação como base.**

**Eu nasci e cresci numa dessas casas que foi demolida pelos meus pais, quando tinha oito anos, por necessitarem de renovar o espaço para construir uma loja maior. No momento em que entrei na nova casa percebi que a disposição habitual havia desaparecido para sempre. A imagem e atmosfera típica da casa antiga manteve-se na minha memória até aos dias de hoje.**

**O meu projecto fotográfico baseia-se na procura dessa atmosfera com o objectivo de criar um arquivo de lugares, na Europa, que ainda mantenham essas características.**

ACP: Em *Domestic Landscapes* fotografa o interior de casas e os indivíduos que aí habitam. Ao observar essas imagens, é obvia a importância do espaço onde as pessoas se situam, no sentido de perceber o seu ambiente privado. Esses lugares transformam-se nas suas paisagens domésticas pessoais, as suas construções no espaço e tempo, criando uma sensação de lugar baseado na sua cultura e tradição.

O que pode dizer em relação ao conteúdo documental do seu trabalho?

**BT: Existe, sem qualquer dúvida, um valor histórico e sociológico neste projecto. Não obstante, não sou eu que poderei comentar relativamente a essa importância. Para mim este projecto é estritamente pessoal e prefiro deixar os comentários para aqueles que desejem exprimir qualquer reacção.**

ACP: A intenção política deste projecto não se baseia apenas no interior das habitações, ou seja, nas paisagens domésticas. A sua aparência formal é um reflexo de uma herança cultural que tem sido perdida ao longo do tempo. Qual a sua opinião sobre esta perda dos vestígios tradicionais e culturais?

**BT: É inevitável. A minha preocupação relaciona-se com a perda de conhecimento e, por exemplo, a produção massificada de bens materiais e alimentares que se vai reflectir na transformação de uma sociedade multicultural belíssima, numa sociedade em que tudo se parece e sabe ao mesmo.**

ACP: Para além da visão poética relativamente a *Domestic Landscapes*, abordou, tecnicamente, cada casa com métodos fotográficos usualmente utilizados em fotografia de paisagem. Pode explicar o porquê dessa opção?

*Paisagem* é um conceito usado em diferentes áreas como geografia, arquitectura, pintura, fotografia, entre outras, onde podem surgir diferentes definições e interpretações. Pode até dizer-se que a noção de paisagem passou de género a meio de construção de pensamento onde inúmeras possibilidades são aceites.

Considerando que a ideia de *paisagem* sofreu algumas rupturas conceptuais ao longo do último século, qual a sua interpretação do conceito de paisagem no seu projecto?

**BT: Ambicionava fazer algo diferente. Decidi utilizar uma câmara panorâmica no interior das casas. Para além disso, associo estes interiores a uma ideia de paisagem perante a qual as pessoas moldam as suas vidas.**

ACP: Existe uma preocupação em encontrar a melhor forma de expôr o trabalho, para além de outros pontos importantes, tanto conceptuais como formais, na produção fotográfica. Quais foram as suas escolhas na preparação expositiva e que feedback esperava por parte do público?

**BT: As minhas exposições têm sempre uma distribuição das fotografias por grupos bem definidos. Nunca revelo informações sobre o país onde foram feitas e a selecção de imagens para os diferentes grupos é feita por intermédio do conteúdo formal das fotografias. Por exemplo, podia**

**decidir colocar nove imagens num grupo ou alinha-las devido ao facto de todas elas se incluírem em situações onde a iluminação surge na composição a partir do lado esquerdo, ou juntar imagens onde exista sempre uma pessoa sentada atrás de uma mesa, ou onde tenham uma família completa que inclua crianças, ou ainda que mantenham as mesmas características cromáticas. Existe sempre um ponto de comunicação entre as imagens, seja este qual for.**

**Relativamente à resposta do público, a minha intenção é que façam as suas próprias histórias comparando as imagens entre si. Quem olhem para as imagens sem ter informações detalhadas quanto ao país onde foram tiradas, pois acredito que revelar essa informação pode prejudicar as pessoas. Quero mostrar uma variedade da sociedade Europeia multicultural e todo o interesse que aí reside. Outro aspecto presente nas minhas exposições é o facto de pendurar as imagens o mais baixo possível. Desta forma as imagens podem ser observadas sob o mesmo ponto de vista que foram captadas.**

ACP: Tem trabalhado neste tema ao longo dos últimos anos, o que faz pensar que esteja a construir um arquivo. É essa a sua intenção?

**BT: Sim, é exactamente isso.**

ACP: Finalmente, seria muito interessante se pudesse partilhar algumas experiências, ao longo da execução deste projecto.

**BT: Essas experiências vão ser divulgadas nos meus *Travelogs*, que ainda não foram publicados. Tudo o que posso dizer agora é que me tornou uma pessoa melhor. Tenho aprendido que quanto menos uma pessoa tiver, maior é a vontade em partilhar o pouco que tem.**

**Quanto mais aprendo sobre as diferentes culturas, menos compreendo a razão das guerras.**

**Aprendi a apreciar cada minuto da minha vida.**



**PAULO CATRICA**

Lisboa, 1965.

Estudo fotografia no AR.CO em Lisboa, 1984/5, e completou a licenciatura em História em 1992, na Universidade Lusíada, Lisboa, e o Mestrado em Imagem e Comunicação no Goldsmith's em Londres, em 1997.

Actualmente frequenta o programa de Doutoramento em "Estudos de Fotografia" na Universidade de Westminster em Londres.

Vive e trabalha em Lisboa e Londres.

<http://paulocatrica.com/>

Ana Catarina Pinho - Paulo, tendo uma formação superior em História, de que forma é que esse factor influencia a abordagem documental no seu trabalho?

**Paulo Catrica: Ter feito a licenciatura em História teve, e tem, um impacto decisivo em diversos aspectos do meu trabalho como fotógrafo.**

**Primeiro porque me levou a estudar a História da Fotografia de modo mais sistemático, abrangente e persistente. Digamos que o contexto cultural e histórico são para mim sempre elementos importantes para entender as fotografias e os fotógrafos. Depois porque me permitiu ter metodologia na investigação... o que é crucial para o modo como ensaio a aproximação aos assuntos que fotografo.**

ACP - Porquê a escolha da fotografia para a construção de um documento? Considera que a fotografia seja o melhor meio para o efeito?

**PC: A fotografia é apenas um dos muitos meios de criar uma narrativa documental, a escrita ou o cinema...entre outras... são nalguns casos mais persuasivas. Mas o facto de as fotografias serem transversais, oblíquas e polissémicas... ao mesmo tempo banais e muito complexas torna o desafio mais aliciante.**

**Parecendo que são apenas uma coisa evocam muitos outros significados...**

ACP - Uma vez que tive o prazer de assistir a workshops e seminários seus, apercebi-me que tem uma posição transparente em relação ao método e às referências que usa na fotografia.

Até que ponto foi influenciado pelos autores das referências que cita?

**PC: Confesso que gosto de tornar óbvias as minhas influências e referências. Quando alguém escreve sobre o meu trabalho por vezes associa as fotografias a projectos e fotógrafos que não considero decisivos ou influentes...mas penso que é interessante e estimulante que assim seja que cada um veja e associe o meu trabalho ao que entender. Nas fotografias a repetição de assuntos e de códigos formais, estéticos ou outros permitem essa filiação ou proximidade ou referência.**

**Assim ainda que não considero essencial que os artistas/autores denunciem as suas referências, as imagens têm uma narrativa na parede ou na página do livro. O meu discurso ensaia outra hipótese, digamos que mais académica ou escolar, onde as referências e influências funcionam como citações bibliográficas, apontam pistas.**

**Faço-o também como forma de mencionar o trabalho de alguns fotógrafos que admiro e que me motivam.**

ACP - Paisagem fotográfica é talvez o conceito mais debatido ao longo da história da fotografia.

Gostava de saber como aborda o sentido de paisagem no seu trabalho e se as temáticas que salienta têm como intenção um registo narrativo do *não-lugar*.

**PC: O termo paisagem é demasiado ambíguo e abrangente. De certa forma todas as fotografias são vistas de algo (mesmo as criadas digitalmente que não foram fotografadas) e muitas vistas são ou formam paisagens. De facto a fotografia criou um mundo paralelo á realidade, o espaço da fotografia sendo tangencial à realidade, é um lugar encenado através de uma representação óptica.**

**È neste sentido que entendo as minhas fotografias, que tratam paisagens, são topográficas - descritivas – mas também pretendem evocar e recriar os lugares que retratam. Como lugares que a nossa memória pode preencher,**

que nos são familiares ou que nos são estranhos, por isso tenho a expectativa que alguém que as veja e as preencha de significados, de vida ou de outra coisa qualquer. São paisagens quietas que tentam interrogar este modo realista de representação da paisagem, que é parcelar, incompleto, fragmentar.

*Os não lugares* – os de Marc Augé, não tinham tempo nem memória, são supermercados, aeroportos, auto estradas, viagens intercontinentais, lugares de um tempo suspenso.

Estas fotografias são de lugares precisos, tratam um tempo e recriam um espaço que de facto não existem sem as fotografias.

ACP - Nos últimos anos, tem dividido o seu trabalho entre Portugal e Inglaterra. Que pontos salienta ao trabalhar a paisagem documental em diferentes locais?

**PC: Gosto de estudar e conhecer os lugares que fotografo mais do que me guiar por impressões visuais. Tento conhecer os assuntos que fotografo, ou seja, interessa-me explorar a hipótese de as imagens ensaiarem uma representação do espaço para além de questões puramente visuais. Terem assunto ou espessura, no entanto deixam de ser apenas fotografias, ou seja, depende da atenção e do conhecimento do espectador acrescentar ou não significado.**

**Tem sido muito interessante viver entre dois países onde a paisagem tem significados tão distintos. Em Inglaterra a paisagem é primeiro uma imagem, num livro de arte ou num folheto turístico, por isso é muito idealizada e perfeita. Depois a encenação dessa Natureza imaginada é recriada e materializada na paisagem de 'facto'.**

**Em Portugal a paisagem é uma coisa que existe para lá do caos semi-urbano em que vivemos, um sitio que fica longe, talvez cada vez mais longe. Mas que existe. A paisagem raramente é urbana porque a palavra surge conotada com a ideia de Natureza.**

**Evidentemente o facto de Inglaterra ter sido o berço da revolução industrial marcou este conceito de paisagem, ou o facto de Portugal ter tido uma**

**percentagem muito alta de população rural até aos setenta do séc. XX... são factos que são evidentes na paisagem.**

**Aliás a paisagem é um excelente barómetro cultural, aqui falo de todas as paisagens, urbanas, rurais mais ou menos naturais... e mesmo as imaginadas, como a Expo 98.**

ACP - Até que ponto é que a técnica pode ser relevante no seu trabalho?

A escolha entre analógico/digital, pb/cor, formatos fotográficos é uma questão de preferência ou existem outras razões subjacentes?

**PC: Uso *view cameras*, máquinas que permitem alguns ajustes e correcções ópticas, película analógica em folha, grande formato 5x4 inches ou em médio formato 6x7cms. A ideia é garantir imagens com grande resolução e detalhe.**

**Estes factores são importantes para o meu trabalho. Mas as minhas provas de exposição são feitas em digital. A tecnologia é apenas uma ferramenta, que considero determinante na procura de um resultado, nada mais.**

ACP - A fotografia, talvez por um mal-entendido histórico, continua a ter uma forte associação à evidência do real. Como é que, por um lado, explica esse falso efeito mimético e, por outro lado, assume a importância da imagem simulacro como documento?

**PC: A fotografia é sempre um simulacro. Não creio que exista um mal-entendido histórico, existe é um entendimento diverso da utilização e das possibilidades da fotografia. A ideia de 'verdade' e de 'realidade' advém da matriz positivista, que está na origem do aparecimento da fotografia, ou do 'desejo' da imagem fotográfica – como explica Batchen. Mas existe a relatividade do tempo histórico, hoje não vemos as fotografias como verdade, mas sim como representação e construção, como um acto de criação. Por isso a própria ideia do documental é uma citação e não uma bandeira ou um panfleto ideológico.**

ACP - Com que intenção trabalha as suas narrativas visuais? Há uma crítica política no seu trabalho?

**PC: Existe um posicionamento ideológico e crítico associado à ideia de documentar um determinado lugar ou sitio através de uma perspectiva 'realista', estabelecendo uma relação inequívoca entre a imagem e o assunto. No entanto não tenho por objectivo reconstruir os assuntos a partir das fotografias, seja não pretendo denunciar nem acredito que a arte possa alterar radicalmente a realidade.**

**Acredito que as minhas fotografias servem para questionar os assuntos, estabelecendo uma nova hipótese de entender ou pensar o assunto. Mas esse entendimento depende da perspectiva do espectador, do seu conhecimento ou interesse sobre o assunto.**

**Depois existe a outra hipótese mais formal de as imagens construírem apenas uma narrativa visual – no sentido estético sobre os assuntos. Fico no intervalo entre uma e outra.**

ACP - A ausência da figura humana na fotografia de paisagem foi um dos princípios explorados no projecto *New Topographics – Photographs of a Man-altered Landscape*, que culminou em 1975, para evitar a degradação dos valores paisagísticos. É apologista desse princípio ou a ausência humana, nas suas fotografias, deve-se a outras razões?

**PC: O termo *New Topographics* funciona como um paradigma da fotografia de paisagem contemporânea, dita artística documental. No entanto creio que existe demasiado ruído á volta do termo. De facto a exposição de 1975 juntou uma série de trabalhos dando uma espécie de uniformidade onde o conceito de neutralidade se fundia com um modelo estético – controle da perspectiva, luz neutra, distância segura...**

**No entanto entre os fotógrafos dos *New Topographics* havia motivações distintas sobre a utilização deste modelo de aproximação e até uma relação desigual com o assunto, a fotografia de paisagem – o que é explícito no texto de William Jenckins na catálogo antes de o ser nas próprias fotografias. Entre as tipologias dos Becher, as main streets do Shore, os**

**subúrbios de Denver do Adams e as vistas de Boston do Nixon existem perspectivas documentais e modelos estéticos diferentes. Seja não creio que a degradação da paisagem fosse um enunciado comum.**

**Mas essas implicações que mencionas são predominantemente históricas, e advêm do facto de a maioria das séries tratar a suburbanização do Oeste americano, invertendo a percepção mítica daquele lugar associada à conquista do território e ao *American Way of Life* – nas fotografias de Wessel, Baltz, Adams, Deal e Gohlke. O tal carácter simbólico do Oeste americano havia sido construído pelas fotografias, de Timothy O’Sullivan, Carleton Watkins, Ansel Adams ou mesmo Edward Weston e Minor White.**

**A ausência de pessoas nas minhas fotografias prende-se com a ideia de olhar a paisagem sem a associar de imediato à figura humana. Na paisagem as pessoas funcionam como um espelho, ou seja, são a primeira referência que procuramos quando vemos uma imagem. Interessa-me discutir a paisagem humanizada e não a figura na paisagem, ou seja a paisagem enquanto enunciado cultural, expressão de uso quotidiano, banal, usada, vivida.**

**A minha expectativa com estas fotografias não é denunciar a tragédia e reparar o erro, tenho mesmo alguma empatia por muitos dos meus lugares. A pretensão é a de olhar os assuntos de modo reflexivo. Talvez mais irónicas que políticas, mas a escolha dos assuntos e a perspectiva documental são em si mesmo uma construção ideológica... e esta pressupõe sempre um posicionamento crítico. No entanto, por vezes esta encenação do espaço urbano subsiste mais a ideia de memória do que qualquer tentativa de denúncia.**

ACP - Preocupa-se com a reacção do público quando observa as suas imagens? A escolha de um público alvo é determinante nos seus trabalhos?

**PC: Gosto de ter feedback mas não penso num público em particular, prefiro que o trabalho suscite dúvida do que ter reacções positivas.**

**Confesso mesmo que tenho algum prazer quando a dúvida é porquê fotografar estes sítios desta maneira ?**

ACP - É evidente, nos seus projectos, uma procura pelas pequenas histórias, pelos espaços indiferenciados, pelo subúrbio. Quando é confrontado com encomendas que, a nível temático, possam afastar-se da sua linha de pensamento, como contorna esse conflito?

**PC: Consegui sempre incluir a minha agenda e tive liberdade total nos trabalhos de encomenda, talvez um dia essa questão se coloque.**

**Sei que muitos trabalhos podem sofrer com essa exposição institucional, mas creio que eles existem para além desse vínculo. Ou seja, os meus interesses e escolhas nunca foram condicionados pela encomenda. E todas as questões que surgiram, assunto, formato de exposição, dimensão das provas de exposição, etc... gosto de os discutir com as pessoas com que trabalho. É um processo de colaboração.**

ACP - Finalmente, gostava que partilhasse a sua opinião, principalmente para os fotógrafos em início de carreira, em relação aos conflitos que facilmente surgem no mercado de arte e na crítica aos trabalhos documentais. Como responder a estes aspectos externos?

**PC: Creio que é necessário manter uma perspectiva idealista quanto às expectativas e realista quando às necessidades, de modo a garantir meios para produzir trabalho novo e meios para o tornar visível.**

**O mercado e as galerias vivem de mecanismos, que sendo muito aliciantes são terrivelmente inconsistentes e de desgaste rápido. Existem muitos artistas cujo trabalho aparentemente não é comercial e a entrada no circuito das galerias não é de todo fácil. Por isso os apoios institucionais, bolsas ou subsídios de apoio á criação, para expôr ou para editar, são muito importantes e podem ser decisivos quando abandonamos a escola.**

**Decisivo é também manter uma relação estreita com outros artistas, e tomar iniciativa, sozinho ou em conjunto, de reunir meios para mostrar trabalho. Nos últimos tempos surgiram uma série de colectivos de fotógrafos que nasceram por esta necessidade.**

**As galerias tendo por base a ideia de vender arte têm uma agenda própria e por vezes pouco sensível a questões de posicionamento artístico ou conceito.**





**CANDIDA HOEFER**

Alemanha, 1944.

Candida Hofer fez parte do grupo de fotógrafos formados por Bernd e Hilla Becher, na Escola de Dusseldorf, Alemanha. É reconhecida, na fotografia contemporânea, pelas suas imponentes fotografias de espaços públicos.

Ana Catarina Pinho: No seu trabalho, o espectador confronta-se com interiores de espaços públicos. Porquê a ausência da figura humana?

**Candida Hofer: Espaços sem pessoas tornam-se mais claros para perceber o que trazem às pessoas e a forma com que, por vezes, influenciam as mesmas. Para além disso também não quero perturbar as pessoas com o meu trabalho.**

ACP: Além da ausência humana nas suas imagens, existe também um certo afastamento relativamente aos espaços representados.

Há alguma intenção em construir imagens do *não-lugar*?

**CH: Essa é uma observação interessante. Eu não interpreto o meu trabalho dessa forma. Se essa impressão existe, talvez seja o resultado do processo que utilizo para fazer as imagens: fotografo o espaço e reconstruo o espaço como uma imagem.**

ACP: Como compreende, além de ser considerada uma referência na fotografia contemporânea, é uma discípula dos Becher.

Pode falar um pouco sobre a influência que os Becher tiveram na sua percepção e conduta fotográfica? E ainda neste contexto, como é que o sentido de *Nova Objectividade* explorada na Alemanha nos anos trinta, o método topográfico e serial para criar narrativas pode ser relevante no seu trabalho?

**CH: Para responder à primeira parte da pergunta: Bernd Becher não ensinava de forma convencional, mas estavam sempre presentes quando precisávamos deles. Havia sempre discussões em torno do conceito de arte e não apenas sobre fotografia. Relativamente à segunda parte da pergunta, penso que será uma questão de interpretação e contextualização histórica que terei que deixar para aqueles que observam as minhas imagens.**

ACP: Num aspecto fotográfico, como se relaciona com os temas que trabalha, quer relativamente à ideia, quer à técnica e preferência de métodos expositivos?

**CH: Como refere, é basicamente um processo baseado em dois passos. (Antes do primeiro passo existe, obviamente, a selecção de espaços que procuro. Esta selecção surge da minha pesquisa e da recomendação de outras pessoas.)**

**O primeiro passo é encontrar o meu lugar no espaço seleccionado e fotografar. O segundo passo é no laboratório, onde trabalho nas fotografias e crio as imagens.**

**Podemos considerar o primeiro passo como o carácter do espaço que vamos fotografar, enquanto que no segundo passo, o que se torna importante são os elementos imagem bidimensional com características cromáticas, iluminação, planos e linhas, apesar de todas as ilusões. (existe ainda um terceiro passo que considero muito importante e se relaciona com a apresentação da imagem num espaço expositivo ou num livro)**

ACP: Já estive em Portugal a fotografar diversos espaços. De que forma pode caracterizar essa experiência e como se pode distinguir dos outros locais?

**CH: Torna-se difícil exprimir-me por palavras, por isso é que faço as imagens.**

ACP: Finalmente, considera que a paisagem seja um género fotográfico? Como explora essa abordagem no seu trabalho, e como se posiciona em relação com o documental?

**CH: Não sinto que me aproxime da ideia de paisagem. Desta forma não me encontro preparada para reflectir em abordagens mais profundas. Para além disso, 'documentário' também é um termo com o qual dificilmente me relaciono. Penso que o que faço é procurar aquilo que é específico em cada espaço individual e descobrir as diferenças e semelhanças em espaços idênticos ou grupos de espaços.**

## PRÉ-PRODUÇÃO

Para a elaboração deste trabalho, houve uma preocupação com diversos aspectos relativos a uma pré-produção, que permitisse uma maior facilidade no seu desenvolvimento. Destacam-se:

1. o acesso aos espaços domésticos para fotografar;
2. o contacto com os fotógrafos pretendidos para discutir o tema explorado;
3. a procura de uma galeria onde fosse possível expôr o trabalho fotográfico;
4. a programação da viagem para fotografar espaços domésticos de outro país (País de Gales);
5. a solicitação de tutorias com profissionais da área, para discutir o tema;
6. a solicitação de apoios financeiros.

# 1

A procura de habitações para fotografar foi aleatória. Começamos por nos deslocar para algumas zonas da cidade do Porto com o objectivo de abordar as pessoas que aí habitassem, explicar o projecto e propôr uma colaboração. Por forma a simplificar o processo de escolha, como já foi explicado na metodologia, decidimos fotografar apenas as casas que fossem habitadas há, pelo menos, uma década

# 2

Para conseguir o acesso aos fotógrafos, por forma a convidá-los para serem entrevistados, foi necessário estabelecer uma série de contactos, nomeadamente através das escolas onde leccionam, galerias onde expõem, ou ainda através de sites pessoais.

Foi através do envio de e-mails e faxes que as propostas foram efectuadas, tendo recebido, maioritariamente, um feedback positivo e uma cooperação atenciosa.

# 3

O projecto de mestrado incluía, desde início, o objectivo de programar uma exposição para culminar o trabalho prático. Desta forma, efectuámos uma pesquisa de possíveis locais, nomeadamente galerias, para esse efeito.

Neste sentido, a Câmara Municipal de Matosinhos, local que preenche frequentemente uma agenda com actividades culturais, aceitou uma audiência onde solicitámos o espaço da Galeria Municipal para a exposição final. Após algumas semanas o pedido foi aceite e deu-se início à sua organização, com os responsáveis pela galeria, que além do espaço expositivo, ofereciam também a divulgação pública e o catálogo da exposição.

# 4

O registo fotográfico para este projecto implica uma procura plural de espaços domésticos que não esteja limitada apenas a uma determinada área geográfica. Com o intuito de criar uma diversidade visual, decidimos alargar a procura para fora de Portugal. Neste caso para o Reino Unido, como justificado no segundo capítulo.

A *Newport School of Art, Media and Design* é uma escola conhecida pelo seu ensino em documentário, tanto em fotografia como em cinema. Uma vez que existe um protocolo entre essa escola e o IPP, decidimos programar uma viagem ao País de Gales, com o intuito não só de fotografar habitações diferentes das já fotografadas, mas também de continuar a desenvolver a pesquisa teórica.

# 5

A pesquisa teórica e prática efectuada ao longo do projecto foi seguida e orientada pelos professores orientadores e co-orientadores, do IPP, responsáveis pelo mestrado.

Além dessa orientação, solicitámos, sempre que possível, a opinião e observação de outros profissionais na área, como é o caso do fotógrafo e professor Ken Grant (Documentary Leader Professor, Newport University Wales) e à fotógrafa e professora Célia Jackson (Sénior Professor Newport University, Wales).

# 6

Além de todos os pontos anteriores, foi solicitado a diversas fundações culturais, instituições bancárias, casas de comércio fotográfico, entre outras, uma contribuição financeira para a pós-produção e montagem final da exposição.

## ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS



### ***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Cortegaça, Portugal 2010

13/02/01 16h30  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 16 | T. 1seg



### ***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Porto, Portugal 2010

28/01/01 13h40  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 22 | T. 1seg



### ***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Oliveira de Azeméis, Portugal 2010

09/02/01 15h15  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 22 | T. 1seg



### ***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Porto, Portugal 2010

28/01/01 16h40  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 22 | T. 3seg



### ***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Cortegaça, Portugal 2010

06/06/01  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 22 | T. 1seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Cortegaça, Portugal 2010

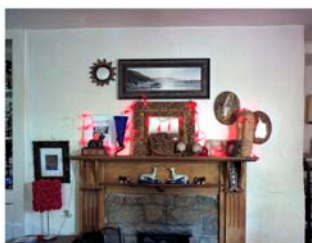
06/06/01  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 22 | T. 4seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010

08/06/01 16h40  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 16 | T. 4seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Caerleon, Pais de Gales 2010

18/04/01 13h40  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 22 | T. 6seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Caerleon, Pais de Gales 2010

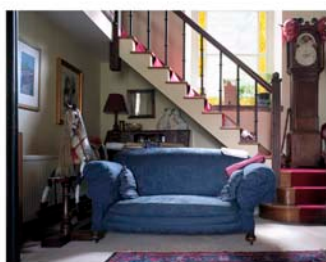
18/04/01 12h25  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 22 | T. 3seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Caerleon, Pais de Gales 2010

18/04/01 12h00  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 22 | T. 3seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Caerleon, Pais de Gales 2010

14/04/01 14h10  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 16 | T. 4seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Caerleon, Pais de Gales 2010

18/04/01 13h10  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 22 | T. 4seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Cortegeça, Portugal 2010

13/02/01 15h00  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 22 | T. 1seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x200cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010

08/06/01 11h30  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 22 | T. 2seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x200cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010

08/06/01 15h30  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 22 | T. 4seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x200cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010

08/06/01 16h15  
Linhof Super Technika V  
180mm F. 22 | T. 3seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x200cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Caerleon, Pais de Gales 2010

21/04/01 16h10  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 32 | T. 4seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x200cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Caerleon, País de Gales 2010

08/04/01 14h50  
Linhof Super Technika V  
180mm F. 22 | T. 8seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Caerleon, País de Gales 2010

21/04/01 15h00  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 32 | T. 4seg



***Paisagem Simbólica***

Impressão a jacto de tinta, 100x125cm  
Montado em Dibond 3mm, revestido a acrílico  
Gaia, Portugal 2010

08/06/01 13h40  
Linhof Super Technika V  
90mm F. 16 | T. 3seg



## . FICHA TÉCNICA

Exposição de Fotografia ***Paisagem Simbólica***  
>>>> 03 de Julho a 11 de Setembro de 2010

### **Fotógrafa**

Ana Catarina Pinho

### **Projecto de Mestrado**

*OS GÉNEROS DA PAISAGEM:*

*O Lugar da Paisagem na Fotografia Documental*

### **Coordenadora do Mestrado**

Doutora Olívia Maria Marques da Silva

### **Professores Orientadores**

Doutor Aníbal Lemos

Drº Cláudio Melo

Drª Fátima Marques Pereira

### **Júri**

**Arguente:** Doutora Fátima Lambert

**Presidente:** Doutor Aníbal Lemos

**Orientadora:** Doutora Olívia Maria Marques da Silva

**Co-orientadora:** Drª Fátima Marques Pereira

Exibição pública do projecto prático realizado para o  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL  
Especialização em **Fotografia e Cinema Documental**

Apresentação na **Galeria Municipal de Matosinhos**

**ESMAE | IPP | 2010**

## **. Inauguração da Exposição**



# EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA PAISAGEM SIMBÓLICA ANA CATARINA PINHO

O Presidente da Câmara, Dr. Guilherme Pinto, tem o prazer de convidar V.Ex.<sup>a</sup> para a inauguração da exposição de fotografia «Paisagem Simbólica» de Ana Catarina Pinho a decorrer na Galeria Municipal no dia 3 de Julho pelas 17h00.

**3 DE JULHO A 11 DE SETEMBRO**

A referida exposição estará patente ao público até ao dia 11 de Setembro de 2010.

Galeria Municipal | Av. D. Afonso Henriques  
4454-510 Matosinhos | Tel. 229 390 900 - Ext. 1810  
galeria.municipal@cm-matosinhos.pt

**Horário da Galeria**  
Segunda a Sexta-Feira  
9h00 às 12h30 e das 14h00 às 17h30  
Sábados, Domingos e Feriados  
10h00 às 12h30 e das 15h00 às 18h30



## . Divulgação Pública



- **Jornal Expresso (Escape)**  
<http://aeiou.escape.expresso.pt/cartaz-exposicoes/paisagem-simbolica:16-1025252>
- **Metropolis Digital**  
[http://www.metropolis-digital.pt/PageGen.aspx?WMCM\\_PaginaId=27618&noticiaId=62018&pastaNoticiasReqId=32819,32816,32813,32817,32822](http://www.metropolis-digital.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=27618&noticiaId=62018&pastaNoticiasReqId=32819,32816,32813,32817,32822)
- **Instituto Politécnico do Porto**  
<http://www.dai.esmae.ipp.pt/?p=1301>
- **Câmara Municipal de Matosinhos**  
 - [http://www.cm-matosinhos.pt/PageGen.aspx?WMCM\\_PaginaId=16551&eventoId=62386](http://www.cm-matosinhos.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=16551&eventoId=62386)  
 - [http://www.cm-matosinhos.pt/PageGen.aspx?WMCM\\_PaginaId=12630&noticiaId=62446&pastaNoticiasReqId=15454](http://www.cm-matosinhos.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=12630&noticiaId=62446&pastaNoticiasReqId=15454)
- **Happenr Agenda**  
<http://www.happenr.com/event/11956141/Exposiçãode-Fotografia-Paisagem-Simbólica-de-Ana-Catarina-Pinho?where=Matosinhos&sortorder=happenr>

