

OS SR. ENBUTSU E A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Reflexão em torno de duas obras de João Penalva

MARIANA MARIN GASPAR
Instituto de História da Arte, FCSH-UNL

[EN]

Abstract

First the images, then the words, later what's said about them, and finally what they suggest us and what we built from there. The proposal is to "question" two "text-images" that integrate the work of João Penalva, a contemporary Portuguese artist I admire for his claiming capacity, namely through the extensive narratives he constructs on documents, texts, photos, videos, objects and performing arts which interplay with each other, either by links, not always obvious, either by clear ambiguities to be undone by the pleasure and the eye's fabrication.

The linkage of visuality and language, movement and sound, the usage and mastery of several media and various mediums, the crossing of the creative act with a curatorship activity fictional or merely suggested and the deconstruction of the conventional exhibition space, are some of the many artistic gestures that know matter to be known or devised, practices that may well represent axiomatic paradigms of contemporary art.

'Sumiko' and 'As if she could see him' are two "portraits" of women with apparent analogies but whose concordance first derives from the following narrative and from the creation of the enigmatic character of the "photographer" — Mr. Enbutsu — which in both cases acquires a central and impacting role.

To a brief introduction that is to be understood as a consideration on the theme's relevance and of the somewhat experimental nature in the construction of a speech, follows an approach to the object, the two images in dialogue and confrontation, where the use of the phrase "multiple dialectics" stems not from the complex nature of the photography, but from the dialogical game triggered by the study and the questioning of the photographic as well as the reflective attitude it demands; potential ways will be sought to reflect upon the photographic image, controversial and noted ways, long-established: reality and fiction, word/text and image, creation and reception, among others.

Keywords

Photography, João Penalva, reality vs fiction, texto and image, creation, reception.

[PT]

Resumo

O texto que apresento pretende “questionar” duas “imagens-texto” que integram a obra de João Penalva, artista português contemporâneo que distingo pela sua capacidade interpelativa, nomeadamente, pelas extensas narrativas que constrói em documentos, textos, fotografias, vídeos, objetos e atos performativos que dialogam entre si, quer por articulações, nem sempre óbvias, quer por claras ambiguidades a desfazer pelo prazer e pela construção do olhar.

A relação da visualidade com a linguagem, o movimento e o som, o recurso e o domínio de vários media e distintos suportes, o cruzamento do ato criativo com uma atividade curatorial ficcionada ou apenas sugerida e a desconstrução do espaço expositivo convencional, constituem alguns dos muitos gestos artísticos que Penalva prossegue e que importará conhecer e pensar, práticas que podem bem representar paradigmas axiomáticos da arte contemporânea.

‘Sumiko’ e ‘As if she could see him’ são dois “retratos” de mulheres com aparentes analogias mas cuja sintonia passa antes de mais pela narrativa que os acompanha e pela criação de uma personagem enigmática — a do “fotógrafo”, Sr. Enbutsu— que em ambas adquire um papel central e consequente.

A uma breve introdução que é, antes de mais, uma ponderação sobre a pertinência do tema e de um certo carácter experimental na construção de um discurso, segue-se uma aproximação ao objeto, as duas imagens em diálogo e confronto, onde a utilização da expressão “múltipla dialéctica”, decorre não da natureza complexa da fotografia, mas do jogo dialógico desencadeado pelo estudo e problematização do fotográfico e pela atitude reflexiva que reclama; discorre-se sobre os caminhos possíveis para pensar a imagem fotográfica, caminhos apontados e controvertidos, desde há muito — realidade e ficção, palavra/texto e imagem, criação e receção.

Palavras-chave

Fotografia, João Penalva, realidade vs ficção, texto e imagem, criação, receção.





«Todos nós nos esforçamos para nos entendermos uns aos outros, e o prazer que temos na experiência da arte pode estar no processo pessoal de articulação do mecanismo desse “entendimento”. Nesse momento, o trabalho passa a ser secundário; aquilo com que estamos a lidar é com a nossa própria posição no mundo. O trabalho está ali como um evento que estimula e permite esta troca dialética».

João Penalva

Desde cedo nos habituamos a decifrar imagens, ou porque ainda as não lemos ou porque, lendo-as, o que nos desafia é a sua decifração. É sempre assim, primeiro são as imagens, depois o que sobre elas se diz e mais tarde o que elas nos sugerem. Todas as imagens que retemos ao longo da vida integram o nosso “arquivo”, plural, ativo, organizado ou não e expectante. Um arquivo de memórias, de experiências e de afetos. As duas obras que convoquei como razão de ser destas páginas pertencem a esse arquivo pessoal, uma espécie de acervo que promove e sustenta a construção de inúmeras constelações, exposições virtuais que vou construindo *autour de ma chambre*. Aproprio-me da *voyage* de Xavier de Maistre (1794) por me parecer particularmente estimulante a possibilidade constitutiva e introspetiva da viagem percorrida dentro da nossa própria casa, no espaço-tempo expandido ou comprimido de sucessivas travessias em relativa imobilidade — dos objetos às memórias, das palavras às imagens, dos documentos às ideias, da realidade à ficção.

Proponho-me, pois, questionar duas “imagens-texto” que integram a obra de João Penalva, artista português residente em Londres, cuja formação académica e percurso profissional se radicaram em Inglaterra e na Alemanha sem, todavia, deixar de expor regularmente em Portugal; é um artista contemporâneo que considero dos mais prolíficos e mais desafiantes do ponto de vista da capacidade interpelativa,

nomeadamente pela criação de inúmeras e extensas narrativas onde cruza as imagens fotográficas e videográficas com a sua própria ficção, a que acrescenta documentos e textos diversos, objetos e adereços vários, a articularem-se entre si por analogias, algumas vezes, ou por ambiguidades, outras tantas, a explorar na condução do fio decifrador de cada obra (Lapa, 2001). A relação da visualidade com a linguagem, o movimento e o som, o recurso e o domínio de vários *media* e distintos suportes, o cruzamento do ato criativo com uma atividade curatorial ficcionada ou apenas sugerida e a desconstrução do espaço expositivo convencional, constituem gestos artísticos que enformam alguns dos paradigmas axiomáticos da arte contemporânea.

O título que dei a esta exposição procura introduzir-nos, desde logo, no ambiente enigmático de um fotógrafo japonês, o Sr. Enbutsu, personagem criada por Penalva, que estabelece o elo de ligação entre as duas obras. A esta breve introdução que deve ser tida, essencialmente, como uma ponderação sobre a pertinência e consequência do tema e de um certo carácter experimental na construção de um discurso, acrescentei um primeiro ponto, onde a utilização da expressão “múltipla dialética”, decorre não da natureza complexa da fotografia, mas do jogo dialógico desencadeado pelo estudo e problematização do fotográfico e pela atitude reflexiva que reclama. Os conceitos sobre os quais discorro, de modo sucinto, não se constituem como “tese” e “antítese”, ou dicotomias, buscando antes mapear caminhos possíveis para pensar a imagem fotográfica, caminhos apontados e controvertidos, desde há muito, por historiadores e críticos de arte, por artistas e estudiosos da fotografia e de outras áreas do saber. Este encontro de sentidos possíveis, que não se esgota naturalmente nas hipóteses avançadas, ganhará em ser problematizado num campo expandido para lá da própria fotografia, considerando-a embora, avançando algumas questões que entendo estruturantes para pensar a obra de Penalva. Por fim, na análise crítica dos dois trabalhos, retomo e confronto alguma da reflexão anteriormente convocada, cruzando-a com outras possíveis vias de acesso à obra. Mas cada um de nós terá a sua própria leitura; afinal, como afirmou João Penalva em conversa com Andrew Renton, «o visitante, o espectador, é alguém indefinível e único. Felizmente» (Penalva, 1999: 71).

1. A imagem fotográfica, múltipla dialética...

Na evolução do tempo fotográfico, neste século e três quartos percorridos, reconheceu-se a natureza híbrida do *medium*, o que alimentou polémicas e querelas várias sobre as hipóteses de pertença da fotografia a domínios tão distintos quanto o da ciência e da arte, até se instalar como instrumento incontornável de prova e memória ou meio utilitário e quotidiano de registos tão diversos quanto os que ocupam a atividade humana, para finalmente questionar, na sua prolífica capacidade técnica, os limites das imagens que nos devolve; a ultrapassar este hipotético conflito e de acordo com a ideologia moderna, a fotografia tende a afirmar-se como género autónomo que assenta num processo tecnológico específico. Da fotografia fixa à imagem em movimento do cinema e do vídeo, e ao imaginário eletrónico de inspiração fotográfica, são inúmeras as suas manifestações e a sua ubiquidade é hoje uma realidade com que nos confrontamos, não sem alguma incomodidade, decorrente dessa omnipresença que ocupa e prevalece no espaço e no tempo da nossa contemporaneidade. Criadas as condições e encontrada a oportunidade, a fotografia surge satisfazendo a necessidade de fixação ideal das imagens e a possibilidade da sua multiplicação: reprodução e reprodutibilidade eram então asseguradas pelo novo *medium*. Enquanto a busca da perfeição na representação mimética da realidade esteve ligada a conceitos filosóficos que sustentam uma visão objetiva e exata, a reprodutibilidade, assim como o automatismo, ligam-se às idiosincrasias de uma nova era, iniciada com a Revolução Industrial, de que são ícones as imagens de *Tempos Modernos*, de Chaplin. A fotografia exata, verdadeira e natural cumpre as exigências de um código de comunicação visual; moderna por excelência, a fotografia “retrata” uma realidade certificável. Mas desde as origens sabemos que não é assim, afinal, os atributos enunciados são apenas uma parte dessa verdade fotográfica. As fronteiras entre a fotografia e outras formas de expressão artística foram sendo cada vez mais diluídas surgindo, a cada dia, novos exercícios reveladores de diversas e férteis interações que dão lugar a uma fotografia múltipla, influenciada e a influenciar novos modos de representação, numa relação de influências recíprocas e simbióticas que se constitui como paradigma da criação contemporânea, onde as imagens fotográficas experienciadas em contexto artístico, e que a ele pertencem enquanto parte constitutiva da criação, são, porém, apenas uma minoria no todo fotográfico, minoria só por si diversa, complexa e significativa.

1.1 Realidade e Construção

A relação da imagem com o seu referente, com aquilo que entendemos por realidade, revelou-se sempre uma questão central. Para Philippe Dubois (1983), são três os momentos de estruturação e maturação do pensamento fotográfico quanto ao entendimento sobre a natureza da relação entre a imagem e a realidade, assimilando-os à expressão semiótica *peirciana*: num primeiro momento, a fotografia é entendida como ícone, é “o espelho do real” e o discurso dominante é o da *mimesis*; num segundo momento, a fotografia passa a ser entendida como símbolo, como “transformação do real” e o discurso desenvolve-se em torno de conceitos como o de desconstrução e de codificação; num terceiro momento, a fotografia constitui-se como índice, e ganha a condição de “vestígio de um real”, discorrendo-se sobre a sua natureza indiciática e referencial.

Registo direto, automático e imparcial da realidade que representa e que encerra, a fotografia-espelho depende, todavia, da máquina assistida pela mão do homem. Recebida com surpresa e entusiasmo mas também com desconfiança, esta imagem que fixa fragmentos do real através de processos óticos e emulsões químicas, foi desde cedo alvo da crítica de muitos, simpatizantes ou detratores. No Salão parisiense de 1859, Baudelaire, defensor apaixonado da imaginação, “rainha das faculdades”, anunciava “uma nova indústria” manifestando incómodo e receio face ao engenho e à técnica que lhe subjaz (Baudelaire, 2006: 156-7). Se a arte era o resultado do trabalho e do génio criativo, a fotografia nunca poderia ser considerada arte, mas apenas instrumento ao serviço do desejo e da necessidade de documentar. Ao duplicar o referente, necessariamente enquadrado num espaço limitado, a imagem fotográfica traduz a objetivação máxima do percurso traçado pelo naturalismo. Neste sentido, a fotografia chegara no melhor momento para libertar a pintura da anedota, da literatura e até mesmo do tema, como terá afirmado Picasso em 1939. Esta questão da libertação das artes graças à fotografia é convocada e revisitada recorrentemente de acordo com a evolução argumentativa a que se assistiu ao longo do século XX. Nos anos 40, André Bazin reafirmou o realismo na transferência automática de um trecho momentâneo do real para a película sensível; note-se, porém que Bazin avança

com questões que o aproximam do entendimento da fotografia como índice. Roland Barthes, em *A mensagem fotográfica* (1961), parece partir ainda deste pressuposto mimético ao definir a imagem fotográfica como uma “mensagem sem código”, afirmação que ganhará, porém, sentidos diversos em textos posteriores do autor.

Prosseguindo na reflexão de Dubois, num segundo modelo de entendimento, que se afirma a partir de 1960, apesar de alguns antecedentes verificados ainda no século XIX, a imagem fotográfica é entendida como espaço de enunciação, culturalmente codificado e auto-referencial, criador de uma realidade interna e de uma verdade interior, não empírica. É o momento de afirmação da expressão autoral ou da emancipação do autor; não se trata de reproduzir as coisas tal como são mas de propor um olhar próprio sobre essas mesmas coisas. A experiência, a educação, o interesse e as expectativas, condicionam e estruturam a percepção como a criação. A codificação inerente ao acto fotográfico não se revela apenas nos domínios cultural, sociológico e estético; também deve ter presente os preceitos técnicos, as regras formais e os códigos convencionados, parte significativa da construção sobre o real.

Antes ainda do desenvolvimento teórico promovido pelo estruturalismo francês, já Arnheim e Krakauer elaboravam nesse sentido, no âmbito da psicologia da percepção. Em 1932, no ensaio *Film als Kunst*, Arnheim enumera algumas características do fazer da imagem que dele fica refém: o ângulo escolhido, a distância ao objeto, o enquadramento, a redução da tri à bidimensionalidade, as variações cromáticas, o contraste, o isolamento espaço-temporal e até a natureza exclusivamente visual do *medium*, são determinantes extrínsecas ao real. Sucederam-lhe estudos ideológicos e ensaios que procuraram refletir sobre o exercício social da fotografia, em autores como Hubert Damisch, Pierre Bourdieu, Susan Sontag, John Berger ou Gisèle Freund. Em 1931, na *Pequena História da Fotografia*, Walter Benjamin notava, premonitoriamente, como sugere Dubois, como apesar dos códigos e artifícios a que a imagem fotográfica estava associada, o referente manifestava-se, desde logo, no acaso que escapa aos condicionamentos culturais e simbólicos.

A fotografia, apresentada como índice ou vestígio, pressupõe uma contiguidade física efetiva entre a imagem e o fragmento espaço-temporal captado do real. A afirmação de uma relação privilegiada com o referente, não compromete o

entendimento da fotografia como espaço de transformação, (re)construção e diálogo; ganha força, assim, uma atitude de compromisso que releva de diversas fontes e se cruza com questões mais atuais. Sensivelmente, a partir dos anos 80, com o chamado movimento pós-modernista na fotografia, o pensamento fotográfico abre-se à relativização, ao pluralismo crítico e à interdisciplinaridade; teorias linguísticas e psicanalíticas assumem então uma influência incontornável no entendimento da relação da imagem com a realidade. A arbitrariedade e a manipulação sobre o real são hipóteses do ato de fotografar e não premissas inerentes ao *medium*; quando estas desconstroem e/ou reconstroem/encenam a imagem, ainda assim, definem-se como elementos condicionados mas não gerados por um referente, são vestígios de um encontro fortuito e podem buscar uma maior proximidade com o real ao restituir algo que se entende perdido no ato fotográfico. Note-se, porém, que esta presença do referente funciona como testemunho e não como prova mimética, apenas nos aproxima do real, não nos revela o seu significado.

Numa das mais celebradas e criticadas obras de Barthes, *A Câmara Clara* (1980), o autor partilha, na intimidade daquele que podia ser um diário, os seus pensamentos e experiências, deixando muitas questões em aberto, para debate futuro; Barthes avança, no sentido do pensamento estruturalista em que se integra, com um conjunto de contributos originais importantes, e reafirma a natureza indiciática da fotografia. Admitindo a participação de códigos distintos, distingue-a da pintura, na medida em que aquela não pode simular a realidade sem que esta tenha sido efetiva e presente num determinado espaço e no tempo do seu registo. São múltiplos os caminhos da fotografia e do seu entendimento comum ou especializado; sem entrar no debate sobre fotografia digital, onde é já possível pensá-la sem um referente efetivo, atendamos a dois dos caminhos possíveis que nos propôs Barthes: o do “código civilizado das ilusões perfeitas” e o do “despertar da inacessível realidade”.

1.2 Palavra e Imagem

A relação intrínseca, fértil e plural entre palavra e imagem apresenta uma longa tradição na história e revela-se uma questão transdisciplinar muito presente no

pensamento contemporâneo, nomeadamente na história e teoria da arte e da fotografia. Como disse Daniel Blaufuks, «a fotografia é um texto» (Blaufuks, 2008: 22). Em si mesma uma linguagem, a fotografia promove um encontro, um diálogo, condição *sine qua non* da sua concretização e da atribuição de significados. Acontece, não raras vezes, a fotografia surgir a testemunhar a narrativa que, por seu turno, a legitima e concretiza. Para além dos elementos não-visuais intrínsecos em potência na imagem fotográfica, os vestígios textuais que a acompanham são essenciais ao entendimento consistente e, sobretudo, incitam à importância de demorar o olhar. Todavia, e aproximando-nos do sentido que Barthes avança em *O Óbvio e o Obtuso* (1982), o texto é também condicionador, enfatiza ou elide pormenores que, por razões de ordem diversa, pretendem manipular a observação e o juízo sobre o fotográfico.

Em 1931, Walter Benjamin questionava-se sobre a essencialidade de uma textualização das experiências visuais, perante um mundo em constante e vertiginosa transformação, onde não parecia já possível alguém “demorar-se”. Hoje, a proliferação imensa de imagens no tempo que habitamos e a velocidade crescente com que nos intercetam, contribuem para uma potencial alienação: «Se queres deixar de ver acelera», escreveu Gonçalo M. Tavares (Gonçalo M. Tavares, 2012: 233). E, se o excesso de informação visual leva à “cegueira”, o que dizer do esvaziamento, da indigência da palavra? Um conjunto significativo de artistas e teóricos contemporâneos tem refletido sobre estas questões da palavra-imagem e trabalhado de forma criativa em domínios diversos e consequentes sentidos.

A intitulação da imagem fotográfica, na medida em que abre múltiplos caminhos de decifração, torna-se um elemento não apenas descritivo mas constitutivo; recordaria, a propósito, as palavras de Duchamp, recontextualizando-as: «Cette phrase, au lieu de décrire l’objet comme l’aurait fait un titre, était destinée à emporter l’esprit du spectateur vers d’autres régions plus verbales» (Duchamp, 1975: 20). Imagem e texto foram sacrificados pela ideia mitificada da transparência do documento, melhor, pela total coincidência entre a imagem e o seu referente. Entretanto, ia-se impondo uma fotografia-expressão contra a hegemonia da assética fotografia-documento. Como afirmou Godard em *Archéologie du cinéma et mémoire*

du siècle, «a imagem entra no texto, e o texto, num dado momento, acaba por surgir das imagens. Já não há uma simples relação de ilustração. Isso permite-lhe exercer a sua capacidade de pensar, de reflectir, de imaginar e de criar» (cit. Didi-Huberman, 2012: 177).

1.3 Criação e Recepção

A natureza heterogénea, democrática e ubíqua da fotografia enquanto meio de representação e comunicação foi, como já vimos, reconhecida e problematizada desde meados do século XIX. A relação que o *medium* fotográfico estabelece e constrói com o real, com a experiência, com a vida, é privilegiada, profícua e fecunda. Walter Benjamin elogiava o discurso de Arago quando em 1839, perante a Câmara dos Deputados, apresentou a descoberta de Daguerre, reconhecendo que a “beleza” desse discurso decorria da forma como estabelecera a ligação entre a fotografia e muitos outros aspetos da vida humana. Esta proximidade tão estreita com a vida pode também ser apontada como uma das razões que motiva a reticência face ao entendimento da fotografia como arte; sempre que a arte se aproximou (e aproxima) demasiado da vida, na arquitetura como na fotografia, ou na maioria das propostas artísticas contemporâneas, o debate ontológico ganha força. «A fotografia faz-nos sentir que o mundo é mais acessível do que na verdade é», afirmou Susan Sontag (Sontag, 1977: 31); a fotografia encurta as distâncias, cria um tempo expandido de conhecimento e reflexão fora do próprio tempo, deixa-se tocar, permitindo momentos singulares de comunhão com um real recortado, desconhecido ou desejado, transformando o mundo num puzzle imaginário. O *medium* fotográfico contribuiu para a reinvenção da perceção mas também para a educação do olhar e para o auto-conhecimento. Segundo Umberto Eco, não existirá um limite para os significados possíveis de uma imagem fotográfica; as próprias noções de significado e de limite encontraram novos entendimentos desde o advento da fotografia.

A fotografia permite um diálogo íntimo e demorado com o observador que, independentemente dos seus conhecimentos e do contexto da recepção, pode acrescentar algo à imagem, inesgotável convite à dedução, à especulação e à fantasia, como reclama Sontag. Não existe um olhar inocente, diz-nos Gombrich (1956),

porque a procura do sentido ou da verdade da obra, desencadeia uma combinação de reconhecimento e rememoração apelando às capacidades individuais de imaginação e de memória, exemplarmente identificadas nas palavras de Hans Belting (Belting, 2011: 148): «The gazes of two beholders looking at the same picture diverge where memory separates them». Como toda a criação artística, a fotografia só se cumpre quando experienciada e participada; esta participação, racional e emotiva, é individual e única, não obstante o contexto político, ideológico, social e cultural que a contamina, e que se sobrepõe ao contexto que molda o momento inaugural, o ato da criação ou de produção da obra.

2. (Des)construções: em torno de *As if she could see him* e *Sumiko*

A primeira vez que vi *As if she could see him*, demorei-me a olhar para a imagem. Conhecendo já o trabalho de João Penalva, acreditei que o texto me contaria uma história, a daquele retrato de uma jovem mulher, de kimono, cuja ausência de rosto, de olhar, sublinhava o mistério da sua identidade e, num primeiro momento, admiti tratar-se de uma fotografia anónima, encontrada no arquivo de um velho estúdio de Osaka.¹ Aquela jovem deixara-se fotografar... porquê então aquele retrato sem rosto que me recordava outros que vira nas estampas contemporâneas de Shinsui. Ela (como o fotógrafo...) deveria saber que o artista *shin-hanga*, conhecedor da tradição japonesa das estampas, do imaginário e da sensibilidade *ukiyo-e*, que tanto influenciara a expressão ocidental, gostava que fosse a pose a revelar a alma.

Num segundo momento, aproximei-me do texto que acompanha a fotografia²: texto impresso numa pequena moldura sob a da fotografia, ambas dentro de uma outra, exterior e em fundo negro, quadro dentro do quadro... Fico a conhecer o fotógrafo, o Sr. Enbutsu, mas o enigma em torno daquela figura feminina mantém-se, uma *dramatis personae*.³ Desenhado o breve enredo, ou o contexto, li como epílogo: «the image a photographer often wants to capture escapes him by only a couple of seconds, too early or too late». E esta frase autoriza uma reflexão sintomática, no sentido da qual a história parece ter sido escrita: o fotógrafo, que pode ser o artista, que podemos ser nós, perde o sono perante uma certa nostalgia e a

trágica consciência do efêmero, da transitoriedade da vida e do *momento decisivo*⁴, aqui, considerado a partir do ato fotográfico.

Quanto a *Sumiko*, encontrei-a numa exposição recente de Penalva; lembro-me de ter tido que “negociar” o espaço com um outro visitante que lia atentamente o texto; desta vez já não quis imaginar a história, li-a de imediato. *Sumiko* convoca uma outra faceta da fotografia, a da possibilidade de encenação e construção da imagem, mantendo a ilusão de veracidade. Mais uma vez, uma certa melancolia⁵ associada às contingências da vida, neste caso, a uma cicatriz que marcara o belo rosto da jovem, impedindo-a de se expor ao olhar alheio, ela que trabalhava com modelos; mas a cicatriz acabaria por ser disfarçada pela arte do Sr. Enbutsu⁶, personagem chave que sustenta o elo de ligação entre as duas obras. *Sumiko* revê-se naquela fotografia e toma consciência da distância que separa a imagem captada no estúdio da sua própria imagem; arte e vida não correspondem, encontram-se.⁷

A obra de João Penalva reúne um número significativo de retratos⁸ que testemunham a desconstrução do género clássico, academizante, e justificam uma reflexão crítica em torno dos seus confinamentos.⁹ Sem pretensão de desenvolvimento, convoco este tópico como uma das vias possíveis de acesso às obras em análise, não apenas do ponto de vista das figuras femininas retratadas mas também do fotógrafo e da relação entre ambos ou com o artista e narrador. O retrato sem rosto seduz e incita o observador a ler o texto, a procurar pistas na compreensão das imagens e a imaginar o que escondem. *Sumiko*, de perfil, tem a cabeça completamente contra a objetiva, vendo-se apenas o cabelo e o magnífico penteado; já a outra jovem, de *que desconhecemos o nome*, foi fotografada em torção, o tronco e a cabeça voltados a três quartos; ambas olham em sentido contrário ao da objetiva, olham para dentro da própria imagem que as fixa o que permite enfatizar as golas dos kimonos que abrem de forma conspícua e assumem um relativo protagonismo acentuando a beleza e o erotismo daqueles rostos que nos são vedados.¹⁰ Parece-me ainda interessante pensar estas imagens no domínio dos estudos de género; estas jovens mulheres parecem-nos frágeis ou fragilizadas, vulneráveis ao olhar masculino, do marido, do fotógrafo, da sociedade, ao nosso olhar.¹¹

2.1 Realidade e Construção

Vimos, no ponto anterior, como a imagem fotográfica acontece ou resulta da relação transformadora entre um referente determinado no espaço e no tempo e uma perspetiva única e individual por trás da objetiva.¹² Não nos é dito se as imagens fotográficas em análise são encenações do artista, em estúdio, ou fotografias de que se apropria¹³ na criação da obra; suspeitamos, talvez... confirmamos, depois, tratar-se da primeira hipótese, ainda que a segunda pudesse até potenciar o mistério em torno daquelas duas figuras. A narrativa que desconhecemos ser realidade ou ficção conduz a nossa leitura para um espaço mais circunscrito, dá-nos um determinado contexto, para logo nos lançar no abismo da nossa imaginação e das nossas memórias; mas, quem são aquelas duas jovens japonesas cujo olhar nos é vedado? Qual é a sua história para lá da imagem e do episódio que nos é contado?¹⁴ Imaginemos que, num segundo momento, tomamos conhecimento da mão por trás do gesto da escrita e do registo fotográfico; será que o Sr. Enbutsu é a máscara que permite a Penalva falar de si em nome de outrem ou ser múltiplo e ambíguo, quando não paradoxal? Guy Brett convoca um pensamento de Oscar Wilde para tentar uma aproximação possível ao processo criativo de Penalva: «um homem é menos ele próprio quando fala em nome da sua pessoa; dêem-lhe uma máscara e ele dir-vos-á a verdade» (Brett, 2001: 47). É ainda João Penalva que afirma: «todas estas personagens podem apenas ser construídas a partir da minha própria experiência, quer real, quer imaginada» (Penalva, 1999: 23).

Perante esta questão, autoriza-o o próprio artista, é legítimo recordar Pessoa e os seus inúmeros heterónimos; Penalva conta ter ficado perplexo quando descobriu a heteronímia de Pessoa e que, mais tarde, aquele sentimento de espanto acabou por transformar-se «numa aceitação completa e libertadora», passando a encarar aquele gesto de (des)personificação e multiplicação como «o mais natural dos comportamentos num artista». Conta-nos também que não lê Pessoa há mais de trinta anos e aponta uma diferença constitutiva que pode, ou não, afastar-nos do paradoxo de Oscar Wilde: «eu quero ser uma nova pessoa em cada novo trabalho mas não me dou o tempo de desenvolver uma personagem que dure mais do que um trabalho» (Penalva, 2001: 23). Será o Sr. Enbutsu uma exceção?¹⁵

2.2 Palavra e Imagem

Se, por vezes, a fotografia parece surgir na obra de Penalva como testemunho da história que nos conta, noutras, é o texto¹⁶ que nos faz acreditar não se tratar de uma imagem encenada. Nos casos em análise, o diálogo imagem/texto parece tão necessário e natural, quanto ambíguo e enigmático. As palavras informam-nos mas não as apreendemos das imagens; o que é revelado e o que fica por revelar, atitudes sintomáticas do texto e da imagem, parecem não responder integralmente às questões que nos colocamos; se em *As if she could see him* o kimono, ainda que descaído nos ombros, não revela a tez branca do pescoço¹⁷, podendos apenas adivinhá-la, em *Sumiko*, esperaríamos ver o rosto retocado e não apenas um modelo de penteado; curiosamente, ou nem tanto, é em *As if she could see him* que o lado direito do queixo surge destacado, precisamente o lado em que Sumiko tem a cicatriz, e é Sumiko que mais nos revela a pele branca (ponto de luz, *punctum*?) e o trecho superior das costas. Embora estejamos perante duas obras autónomas¹⁸, o narrador concede-nos esse elo de ligação, o Sr. Enbutsu, e, neste sentido, podemos imaginar que desde aquele dia em que lhe escapara o *instante decisivo* em *As if she could see him*, ele procurara captar uma imagem que se aproximasse da que retivera na memória; «after months of working together» com Sumiko, possibilidade que lhe faltara antes, sugere-nos a diferença entre a fotografia documento e a fotografia encenada. Palavra e imagem distinguem-se uma da outra, mantêm uma certa autonomia, mas deixam-se contaminar¹⁹: confrontam-se, questionam-se e reproduzem-se; esta relação dialógica acontece, desde logo, ao nível da composição, com consequências formais, conceptuais e interpretativas, nunca no sentido de uma leitura única mas da potenciação de múltiplas leituras. Cada palavra inscrita parece expandir a superfície que a acolhe, redefinindo-a, deslocando-a, deslocando-se, multiplicando a reflexão e a significação em potência.

Creio essencial propor, ou sublinhar, que o texto²⁰ não surge como suporte ou como citação *a propos* da imagem, mas enquanto *medium*, parte estruturante na construção de um objeto artístico plural e complexo que importará problematizar no contexto transdisciplinar da relação palavra/imagem enquanto espaço discursivo.

2.3 Criação e Recepção

As obras de Penalva desafiam o espectador mais ocioso, solicitam a sua disponibilidade, a sua partilha, o seu entusiasmo. Como? Ambientando-o, despertando a sua curiosidade, provocando-o, seduzindo-o, questionando-o, fazendo-o acreditar que «two makes one better»²², e que a obra precisa do espectador para se aproximar da vida. Escrevo por experiência própria, a experiência do aguçar dos sentidos, do bichinho da curiosidade, do turbilhão das associações, da necessidade de seleccionar, da vontade de atribuir significado(s) à obra.²³ No contexto da última exposição antológica de João Penalva no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, o artista disse a Nuno Crespo: «é indispensável que o espectador não seja passivo, mas também é preciso dar-lhe o material necessário para que a sua criatividade surja naturalmente»²⁴; Penalva compromete-se e dialoga com o público antes mesmo deste “entrar em campo” e, por isso mesmo, quando nos encontramos perante uma obra sua, sentimos que já estava à nossa espera; para a deslocarmos, para nos deslocarmos, para nos demorarmos. E, por fim, talvez se «extraia a inalienável certeza de que o que separa a realidade da ficção não é mais do que um acerto percetivo» (Marchand, 2011: 26).

NOTAS

- 1 Lembro-me de, em 2006, ter ficado encantada com uma exposição de João Penalva na Galeria Filomena Soares, *Looking up in Osaka*. Perante aquelas fotografias de grande formato, com inúmeros cabos elétricos que se cruzavam e que mais pareciam desenhos orgânicos ou abstratos, pensei que o artista seria certamente um fotógrafo de paisagens. Hoje, a minha reação seria outra e admito até que o retrato pode muito bem ser uma paisagem...
- 2 O texto promove uma horizontalidade que inverte a verticalidade da imagem. Não se fundem, como nas estampas japonesas onde os *haiku* se sobrepõem à imagem; aqui, a imagem faz-se acompanhar pelo texto, ou vice-versa, tanto faz... Questionado sobre uma eventual referência ao *haiku*, Penalva afirmou que embora conhecesse a prática antiga, «não foi coisa a que quisesse referir-me» (Hasegawa, 2001: 51).
- 3 Esta expressão latina é convocada por Mark Gisbourne a propósito dos «impulsos compositivos e orquestrados de Penalva» (Gisbourne, 2001: 27).
- 4 Recordo Cartier-Bresson: «Space, in the present, strikes us with greater or lesser intensity and then leaves us, visually, to be closed in our memory and to modify itself there. Of all the means of expression, photography is the only one that fixes forever the precise and transitory instant. We photographers deal in things that are continually vanishing, and when they have vanished, there is no contrivance on earth that can make them come back again». Cartier-Bresson recorda as memórias do Cardinal de Retz: «There is nothing in this world without a decisive moment» (Cartier-Bresson, 1999: 20, 27).
- 5 Pensar este ambiente nipónico remete-me de imediato para o chamado japonismo oitocentista e lembro as palavras de Francastel : «Como todos os estilos, o japonismo é susceptível das mais variadas interpretações: uns consideram-no vida e movimento, outros, evocação e mistério; para uns ele incita ao sonho, para outros à análise, não de fenómenos, mas de emoções; para uns conduz ao objecto e para outros ao irrealismo» (Francastel, 1988: 95). Note-se que não se trata aqui, ou noutros momentos deste texto, de integrar estas obras nessa linha de entendimento, o japonismo, mas de propor associações livres, sustentadas em relativas analogias.
- 6 Recordo aqui as palavras de Baudelaire, no seu elogio da maquilhagem: «(...) quem não percebe que o uso do pó-de-arroz (...) tem como finalidade e como resultado fazer desaparecer da tez todas as manchas que a natureza aí semeou ultrajosamente, e criar uma unidade abstracta no grão e na cor da pele que (...) aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino», e acrescenta: «Notámos aliás que o artifício não embeleza a fealdade, podendo apenas servir a beleza». Certamente Baudelaire ficaria transtornado ao confrontar-se com fotografias encenadas, plenas de imaginação e de alma, *ai de nós!* (Baudelaire, 2006).
- 7 Diz-nos João Fernandes : «Cada ficção, cada história que encontramos nos seus trabalhos surge como uma parábola, por vezes quase como uma fábula que instabiliza conceitos e preconceitos sobre o que possa ser essa relação da arte com a vida» (Fernandes, 2006: 18).

- 8 Do desenho da silhueta em *Silhouette of Richard Salmon* (1994), ao retrato robot em *LM44/EB61* (1995), do retrato do colecionador em *Colecção Ormsson* (1997), ao autorretrato em *Vanitas* (2000), do retrato sinédoque ou fragmento (os pés da bailarina) em *She said that it wasn't painful* (2006) ao retrato apropriado (imagem retirada da *Wikipédia* e pintura de Alexander von Baeyer) em *Pavlina e o Dr. Erlenmeyer* (2010), para dar apenas exemplos. Recordo ainda as considerações de Penalva, partindo do trabalho pictórico *Crow's Feet* (1994): «O auto-retrato é um modo de falar em termos pictóricos, um género [mais precisamente um sub-género] para ser subvertido, jogado, comentado, como qualquer outra coisa» (Penalva, 2001: 19).
- 9 José Gil reconhece que os retratos, «sustentados por uma velha metafísica do Eu, único e idêntico a si mesmo, à volta do qual girava um Mundo estável, orgânico e finalizado», parecem ter realmente acabado, mas também sugere que «a arte do retrato está por (re)inventar» (Gil, 2005: 17) e (Gil, 2008: 41).
- 10 Recordo as palavras poéticas de João M. Fernandes Jorge: «A árvore pode agora ser, pela fotografia, a própria paisagem, assim como um rosto pode transportar a noite, a vida, o amor ou a morte. E podemos tomar a própria máscara por um rosto — como se atrás de uma máscara pudesse sempre estar um rosto —, mas não há nada, somente a máscara, isto é, a própria fotografia» (Jorge, 1995:254).
- 11 Leio, neste sentido, o sugestivo artigo de Jennifer Higgie, *Alone Again Or: The persistent and enigmatic subject of women turning away*, no qual encontrei uma reprodução de *Sumiko*, ao lado de uma de *Betty*, o célebre retrato, de 1988, em que Gerhard Richter fixou a sua filha «turning away». Segundo Higgie, *Sumiko* surge como exemplo de uma «conventional image of discreet Japanese womanhood, tinged with the erotic possibilities that such a mix of modesty and anonymity might promise», considerando que o texto junto «complicates and humanises the subject by illuminating the sobering reasons for the obscuring of Sumiko's face» (Higgie, 2009: 158) .
- 12 Esta afirmação pode e deve ser discutida. Diz-nos Miguel Amado: «Até as verdades eternas da fotografia são provisórias e o seu futuro é tão imprevisível como o de muitas outras espécies vivas» (Amado, 2004: 21). Todavia, parece ser esta a sugestão de *As if she could see him*: «Hidden under a black cloth, Mr Enbutsu took his time, lusting unashamedly at the back and side of her neck through the lens, fiddling with the focus much longer than necessary».
- 13 Como acontece no vídeo *Character and Player* (1998), cuja matéria-prima sobre a qual o artista trabalha é um conjunto (álbum?) de fotografias (anónimas?) de uma mulher desconhecida, a que Penalva acedeu.
- 14 «Mas outros procedimentos deslocam o “isto foi” (referência ao noema da fotografia apontado por Barthes) para ampliar a dúvida do “quem é”, devolvendo a intencionalidade à volubilidade do reconhecimento de uma identidade» (Lapa, 2001: 21) .
- 15 Lembro-me de outro personagem, *Mr Nany*, que percorre uma série de obras do artista. Afinal, talvez aquela afirmação permita a contemporização de João Penalva... «Mutável, sim. Só admiro aqueles que são suficientemente volúveis para mudar» (Penalva, 2001: 23).

- 16 Parece-me importante reter esta ideia de João Fernandes sobre a vontade da escrita na obra de Penalva: «Resgatar o prazer do texto, tentar que ele possa reflectir o gosto que encontramos nas nossas conversas...» (Fernandes, 2006: 11).
- 17 Note-se que a nuca, considerada uma zona erógena e de grande sensualidade do corpo feminino, está muito presente na tradição artística japonesa.
- 18 As duas obras já foram expostas lado a lado, em 2012, na Galerie Thomas Schulte, de Berlim.
- 19 Esta contaminação existiria mesmo na ausência material do texto ou da imagem; afinal, recorreremos sempre, consciente ou inconscientemente, à linguagem, ao verbo e também a outras imagens, ao nos confrontarmos e decifrarmos imagens, construímos autênticas constelações de pensamentos, de ideias, de memórias ...
- 20 Note-se que na obra de Penalva existem muitas formas e práticas textuais distintas.
- 21 Sugiro aqui a leitura de Boris Groys: «For me, it is currently only important to show that the massive usage of language in contemporary art as such is not the consequence of mere citing, that is, is not the usage of text in the sense of the readymade, but a further outcome of the search for the medium-related truth of art, which has always already been conducted in modernity» (Groys, 2011: 107).
- 22 Refiro-me aqui ao texto *Two makes one better*, de 1990, de Ruth Rosengarten, por ocasião da exposição *João Penalva*, no Porto, na Galeria Atlântica.
- 23 E recorro, ainda a propósito, as palavras de Barthes: «Vejo, sinto, portanto reparo, olho e penso» (Barthes, 1981: 30).
- 24 Em conversa com Nuno Crespo, publicada no jornal *Público* de 20 de julho de 2011 — *João Penalva a três vozes*, vozes que são a do texto, a das imagens/objetos e a do espectador.

BIBLIOGRAFIA

- Alarco, Paloma, & Warner, Malcolm (2007). *The Mirror & the Mask. Portraiture in the age of Picasso*, Londres: Yale University Press.
- Amado, M. (2004). *Uma extensão do olhar, obras da colecção da fundação plmj*, Coimbra: CAV, Centro de Artes Visuais – Encontros de Fotografia.
- Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara*, Lisboa : Edições 70.
- Barthes, R. (1984). *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa: Edições 70.
- Baudelaire, C. (2006). Salão de 1859, in *A Invenção da Modernidade. Sobre arte, Literatura e Música*, Lisboa: Relógio D'Água.

- Baudelaire, C. (2006) *O pintor da vida moderna*, Lisboa: Veja.
- Belting, H. (2011). *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*, Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (2006). Pequena História da Fotografia, in *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Blaufuks, D. (2008). Setembro. Algumas Notas, in *O Arquivo, um álbum de textos*, Lisboa: Vera Cortês agência de arte
- BRAUCHITSCH, Boris von (2009, 17 de outubro). Legenden und bilder:: Zu den Fotoarbeiten von João Penalva. *Artificial Image*. Disponível em <http://artificialimage.de/joao-penalva/>.
- BREHMER, Debra (s.d.). Every portrait tells a lie [Posta de blogue] Disponível em <http://psgallery.wordpress.com/every-portrait-tells-a-lie/>.
- Brett, G. (2001). Ser público de Penalva, in *João Penalva*, Lisboa: MC – IAC, Milão: Electa
- Campany, D. (2003). *Art and Photography*, Londres: Phaidon Press.
- CARANICAS, Devon (2011, 25 de dezembro). João Penalva. *Art Slant*. Disponível em <http://www.artslant.com/ber/articles/show/29140>.
- Cartier-Bresson, H. (1999). *The mind's eye: writings on photography and photographers*, Nova Iorque: Aperture Foundation.
- [Centro de Arte Moderna] (1990). *João Penalva*, Lisboa: CAM — Fundação Calouste Gulbenkian.
- Clark, G. (1992). *The Portrait in Photography*, London: Reaktion Books.
- CRESPO, Nuno (2011, 20 de julho). João Penalva a três vozes. *Ipsilon*. Disponível em <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=290128>.
- Damish, H. (2010). Prefácio a Rosalind Krauss, *O Fotográfico*, Barcelona: G. Gili.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*, Lisboa: KKYM.
- Dubois, P. (1992). *O Acto Fotográfico*, Lisboa: Veja.
- Duchamp, M. (1975). *Duchamp du signe*, Paris: Flammarion.
- Eco, U. (1995). *A definição da Arte*, Lisboa: Edições 70.
- Fernandes, J. (2006). *Diálogo entre João Fernandes e João Penalva*, Porto: Fundação de Serralves.

- Ferreira, Rita Lopes (coordenação editorial) (2011). *João Penalva. Trabalhos com Texto e Imagem*, Lisboa: CAM — Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fisher, Morgan, & Stout, Katharine (2007). *João Penalva*, Mead Gallery, The University of Warwick.
- Gil, J. (2005). «*Sem Título*». *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa: Relógio D'Água.
- Gisbourne, M. (2001). Na ausência de Absalão, in *João Penalva*, Lisboa: MC – IAC, Milão: Electa.
- Gisbourne, M. (2000). Narrative of the Senses, in *João Penalva, Clock and Teach Touch*, Londres: Public Art Development Trust.
- Groys, B. (2011). The Border between Word and Image, *Theory, Culture & Society*, vol. 28, nº 2, 94 – 108.
- Hasegawa, Y. (2001). Uma conversa em Londres, in *João Penalva*, Lisboa: MC – IAC, Milão: Electa.
- Higgie, J. (2009). Alone Again Or: The persistent and enigmatic subject of women turning away, *Frieze*, nº 124, 157 – 161.
- [Irish Museum of Modern Art] (2006). *João Penalva*, catálogo de exposição, IMMA, Dublin.
- Jimenez, Anna, & Vilar, Clara Távora (coordenação) (2009). *Arquivo Universal, a condição do documento e a utopia fotográfica moderna*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani; Lisboa: Museu Coleção Berardo.
- João Penalva: Press Release* (2010, abril). *Kunstaspekte*. Disponível em <http://www.kunstaspekte.de/index.php?action=termin&tid=56718>.
- Jorge, J. M. F. (1995). A Máscara, a própria fotografia, in *Abstract & Tartarugas*, Lisboa: Relógio D'Água.
- Kelsey, R., & Stimson, B. (Ed.) (2008). *The Meaning of Photography*, Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Lapa, P. (2001). João Penalva, a repetição contra a lei, in *João Penalva*, Lisboa: MC – IAC, Milão: Electa.
- [Ludwig Museum] (2006). *João Penalva*, catálogo de exposição, Museu Ludwig, Budapeste.
- Marchand, B. (2011). Ilusão como verdade como ficção: “Violette Avéry e Pavlina e o Dr. Erlenmeyer”, in *João Penalva: Trabalhos com Texto e Imagem*, Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Marchand, Bruno (2010). *Pavlina e o Dr. Erlenmeyer*, Lisboa: Chiado 8 – Arte Contemporânea, Culturgest.
- MARQUILHAS, Maria Beatriz (2011, julho). João Penalva: Trabalhos com Texto e Imagem. *Arte Capital*. Disponível em <http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=322>.

- Mitchell, W. J. T. (2003). Word and Image, in Robert Nelson & Richard Shiff (ed.), *Critical Terms for Art History*, Chicago: University of Chicago Press.
- [Museu Calouste Gulbenkian] (2006). *Mundos de Sonho: Gravuras Japonesas Modernas da coleção Robert O'Muller*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- [Museu de Serralves] (2006). *João Penalva*, catálogo de exposição, Museu de Serralves, Porto.
- Penalva, João, & Blazwick, Iwona (1999). *João Penalva*, Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Renton, A. (1999). “Portanto, continuo a não acreditar em mim...”, conversa com João Penalva in *João Penalva*, Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Rosengarten, R. (1999). “Da pintura para a ficção”, conversa entre João Penalva, in *Arte Ibérica*, nº 21, 22 – 26.
- Sontag, S. (1986). *Ensaios sobre Fotografia*, Lisboa: Dom Quixote.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili.
- VALENTINA, Bárbara (2010, abril). João Penalva: Pavlina e o Dr. Erlenmeyer. *Arte Capital*. Disponível em <http://www.artecapital.net/exposicao-282-joao-penalva-pavlina-e-o-dr-erlenmeyer>.
- Weiermair, P. (Ed.) (1995). *Portraits: The Portrait in Contemporary Photography*, Zurique: Stemmler.
- Withers, R. (2011) Conversando com as palavras em Penalva, in *João Penalva, Trabalhos com Texto e Imagem*, Fundação Calouste Gulbenkian e Kunsthallen Brandts.
- ZOHAR, Ayelet (2011). The elu[va]sive Japanese portrait: Repetition, Difference and Multiplicity. *Trans-Asia Photography Review*. Disponível em <http://quod.lib.umich.edu/tap/7977573.0002.103?rgn=main;view=fulltext>.