

ELIÉZER NOGUEIRA DO NASCIMENTO JÚNIOR

O DILÚVIO PÓS-MODERNO:  
A ESTÉTICA DO SUBLIME E A IMAGEM CONTEMPORÂNEA MANIFESTADAS NA  
FOTOGRAFIA *DELUGE* DE DAVID LACHAPELLE.

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, sob a orientação do Prof. Dr. Silas José de Paula.

Fortaleza

2010

ELIÉZER NOGUEIRA DO NASCIMENTO JÚNIOR

O DILÚVIO PÓS-MODERNO:  
A ESTÉTICA DO SUBLIME E A IMAGEM CONTEMPORÂNEA MANIFESTADAS NA  
FOTOGRAFIA *DELUGE* DE DAVID LACHAPELLE.

Esta monografia foi submetida ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel. A citação de qualquer trecho desta monografia é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Monografia apresentada à Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Silas José de Paula (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior (Membro)  
Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dra. Alexia Carvalho Brasil (Membro)  
Universidade Federal do Ceará

Fortaleza  
2010

*Dedico este trabalho aos meus pais,  
pela oportunidade que me ofereceram de fazê-lo.*

## AGRADECIMENTOS

Torcida. Essa é a palavra que define o comportamento de meus familiares e amigos. Escrever os agradecimentos da monografia representava um passo tão aguardado, que é quase inacreditável que, enfim, eu posso percorrê-lo.

Torcida. Isso foi o que me impulsionou a continuar tentando, mesmo que, algumas vezes, tenha pensado que o tema escolhido representava uma mera fantasia, um sonho instigante, mas que iria permanecer lá, perdido em minhas aspirações.

É essencial agradecer, antes de tudo, a Deus, essa *persona* cheia de mistérios e que adora engenhar uma brincadeira para a gente. “Fique tranqüilo, moço, eu estou aprendendo suas lições”.

Infinitos agradecimentos aos meus pais, Eliézer e Lucimar e a minha irmã, Elielza, que, desde sempre, me apoiaram, mesmo que eles não fizessem a mínima idéia do que eu estava fazendo (!). Sentir que sou um orgulho pra eles me faz ter a certeza de que qualquer esforço vale a pena.

Finalmente, chego a meus queridos amigos. Obrigado, Mariana Matos, por tudo que você significa de intraduzível pra mim, meu anjo da guarda, meu amor eterno. Obrigado, Lívia Eveline, pela luz que irradia de seu sorriso e clareia meus caminhos me mostrando que a vida é excitante e que nós somos do mundo! Obrigado, Guilherme Moreira (boy!), pela certeza que cultivei um amigo para todas as horas (já sabia que isso ia acontecer mesmo). Obrigado, Jordão Tomé, pelos “tapas”, pelas estadias na “Haus of Tomé” e pela presença constante em minha vida (não tem pra tempo ruim!). Obrigado, Cléia Gadelha e Juliana Oliveira, pelos papos deliciosos e pelas lembranças compartilhadas (porque ainda somos Angolanos!). Obrigado, meu gordo Chico Célio, pelas conversas e tardes perdidas, aliás, ganhas, ao seu lado, meu preferido espectador, não tem como não contar as coisas pra esse “bocão”. Obrigado, Xuxú, minha noiva, pelas conversas e conselhos, quando fico ansioso pra escutar “Você me mata de orgulho, sabe!”. Obrigado, Rosana, minha prima querida, pela troca de sonhos e gargalhadas. Obrigado, Fabíola Narciso, essa moça com gosto de vida que tanto me suportou pelas manhãs de estágio, uma segunda mãe, confidente das melhores.

Agradeço imensamente as pessoas que me auxiliaram nessa empreitada: Geórgia Mendes, pela generosidade e pela troca de experiências como orientandos; Analice Diniz pela ajuda incomensurável, pelos artigos (!) e pelo companheirismo, ela pode nem saber ao certo, mas torço demais por essa moça; meu orientador Silas de Paula, pelas doses de auto-estima e tranqüilidades semanais, o meu farol em meio à escuridão sublime; Gabriela Reinaldo, a

grande culpada!, sem sua disciplina e busca pela excelência eu não teria descoberto o prazer da escrita acadêmica e esse trabalho não teria sido realizado, sequer germinado; meu querido Wellington Júnior, pelo estranhamento que provocou proximidade, pelos conselhos bibliográficos e pelas conversas à toa, sempre enriquecedoras; Zé, vulgo Thiago Rodrigues, meu colega de cadeira em 2010.1, pela cumplicidade e pelo gosto mútuo de analisar as imagens sob os mesmos pontos de vista (!), um conhecido que tornou-se um amigo (agora já era!), uma boa descoberta que 2010 me trouxe.

Obrigado, Samuel Tomé, por ser pessoa “da minha vida” e pelas angústias e dúvidas compartilhadas, típicas de todo graduando, mas o importante é que a gente “acredita!”. Obrigado, Nilton Alcântara Ótimo, pela experiência de pessoa formada e criada na boca de confusão da vida. Obrigado, Erica Pires, sem ela esse trabalho não teria ganhado rumo. Obrigado, Renam Timbó, sábio garoto, por me ensinar a enxergar a vida sob outra ótica (ainda estou aprendendo, mas eu chego lá), prova de que disciplina e irreverência podem ser grandes companheiras (palhaço!). Obrigado, João Paulo, companhia enriquecedora, por me mostrar que é assim mesmo, é, a vida é assim, e o bacana é isso mesmo! (o.O)

Obrigado, Walber Góes (o garoto que um dia dominará o mundo!) e Luar Maria (a garota que um dia dominará os palcos do mundo!) por fazerem parte de meu quinteto favorito, no qual eu sou o bendito publicitário entre os jornalistas. Obrigado, André Marchesi, Lílian Aguiar e Bárbara Figueiredo, pela união e amizade, pelos gostos compartilhados e pelas horas deliciosas que gastávamos falando de tudo, menos da matéria que o professor estava apresentando! Já sinto saudades desse tempo. Vocês me mostraram que eu não estava errado ao chegar para o primeiro dia de aula e os escolher como companheiros. Obrigado, Eduardo Mamede e Lucas Ramalho, parceiros improváveis no começo da faculdade, mas depois se transformaram em presença fundamental para que eu não ficasse pelo meio do caminho. Só nós, alunos da turma de 2006.1 de Publicidade e Propaganda da UFC, sabemos as provações que tivemos de superar, mas cá estamos, melhores que antes, e é isso que importa. Porque, como diz a Bruna Milena: “No final, tudo dá certo!”.

Meus amigos, razão de meu orgulho. Por muitas vezes, vocês pegaram em minha mão e me guiaram por esses escritos. Esse trabalho também é dedicado a vocês. Muito Obrigado. Mesmo.

*Os fotógrafos não fazem mais do que mostrar as agulhas do relógio, mas eles escolhem os seus instantes.*

Henri Cartier-Bresson

## RESUMO

Analisa o sublime na modernidade através da visão de três autores: Longino, Edmund Burke e Kant e o emprega na figuração ao realizar um estudo imagético de fotografias. Percorre os caminhos da fotografia, a partir da segunda metade do século XX, ao tomar como guia as idéias de André Rouillé e sua construção de uma fotografia-expressão e de Kátia Hallak Lombardi, ao buscar estruturar um novo caminho da fotografia documental na contemporaneidade: o Documentário Imaginário. Demonstra de que forma a arte apreende a fotografia como material. Descreve a alegoria como uma estratégia de produção das imagens contemporâneas. Realiza uma análise da fotografia *Deluge* do americano David LaChapelle através do conceito estético do sublime e da fotografia contemporânea, partindo da narrativa bíblica do dilúvio, passando pela pintura renascentista de Michelangelo e criando um paralelo entre essa fotografia e a sociedade atual, ao tecer observações sobre o comportamento do sujeito pós-moderno.

**Palavras-chave:** sublime, fotografia; fotografia-expressão; documentário imaginário; alegoria; imagem contemporânea, David LaChapelle, dilúvio, sujeito pós-moderno.

## ABSTRACT

Analyzes the sublime in modernity through the eyes of three authors: Longinus, Edmund Burke and Kant and employs it in figuration in the imagery of a photographic study. On the trails of photography, from the second half of the twentieth century, to be guided by the ideas of André Rouillé and construction of a photo-expression and Lombardi Kátia Hallak, in seeking to structure a new way of documentary photography in contemporary society: the Documentary Imaginary. Demonstrates how to perceive the photograph as art material. Describes allegory as a strategy for production of contemporary images. Performs an analysis of the photograph american David LaChapelle's *Deluge*, through the aesthetic concept of the sublime and the contemporary photography, starting with the biblical narrative of the flood, through the Renaissance paintings of Michelangelo and creating a parallel between this photograph and present society, the comments on the behavior of the postmodern subject.

**Keywords:** sublime, photography; photo-expression; documentary imaginary; allegory; contemporary image, David LaChapelle, flood, postmodern subject.



## SUMÁRIO

Resumo .....	8
Abstract .....	9
1. Introdução .....	12
2. O sublime como proposta de uma relação homem-natureza .....	14
2.1 O sublime arrebatador de Longino .....	14
2.2 A investigação psico-sensorial de Edmund Burke .....	18
2.2.1 Do Gosto .....	19
2.2.2 Da Dor e do Prazer .....	20
2.2.3 O sublime aterrorizante de Burke .....	21
2.3 O sublime como elevação em Kant .....	22
2.4 O sublime comparado .....	25
2.5 <i>Awakened</i> : o sublime em direção à iluminação .....	26
3. Os caminhos da fotografia à expressão .....	30
3.1 Crise da Fotografia-Documento .....	30
3.2 Entre a Fotografia-Expressão e o <i>Documentário Imaginário</i> .....	33
3.3 Arte-Fotografia: a fotografia como apropriação da arte .....	39
3.3.1 A Fotografia como mecanismo propulsor de uma nova concepção artística .....	42
3.4 A Alegoria como instrumento para a produção de imagens na contemporaneidade .....	44
3.5 A expressão em David LaChapelle .....	47
4. <i>Deluge</i> : um retrato da contemporaneidade .....	50
4.1 O Dilúvio ou A ira de Deus sobre a terra .....	50
4.2 David LaChapelle: Pop Javé .....	51
4.3 As águas do pós-moderno invadem a terra .....	58
4.4 Águas passadas movem moinhos .....	61
4.5 O sublime ressurge das águas .....	70
4. Conclusão .....	73
Referências .....	75
Anexo A - Release da Exposição <i>David LaChapelle</i> , no <i>Palazzo Reale</i> , Milão, Itália .....	79

Anexo B - Entrevista de David LaChapelle a Gianni Mercúrio .....	82
Anexo C - CD com vídeo “Behind the Scenes: Making Deluge”, Frank Benvenuto .	86
Anexo D - Michelangelo, <i>The Deluge</i> (1509) .....	87
Anexo E - David LaChapelle, <i>Deluge</i> (2006) .....	88

# 1. Introdução

Desde o começo, o caminho percorrido com destino à análise do conceito estético do sublime e da fotografia contemporânea nos trabalhos de David LaChapelle mostrou-se interessante.

A decisão já estava tomada. O trabalho de conclusão de curso seria prático e em grupo: a campanha de comemoração dos 10 anos da habilitação de Publicidade e Propaganda do curso de Comunicação Social da UFC.

O caminho possuía ainda um obstáculo: a necessidade de se fazer um projeto de monografia na disciplina Pesquisa em Comunicação da professora Gabriela Reinaldo. (2009.1). O único aluno, de uma sala de mais de 40 pessoas que não tinha noção de seu tema: “Não, professora, eu ainda não sei do que eu quero falar, mesmo!”.

Com o passar dos dias, surgiu a idéia de analisar as capas da revistas *Rolling Stone*. Ok, mas qual é o recorte? Fotógrafos. Ao pesquisar todas as capas da revista desde a década de 60, a dúvida surge: David LaChapelle ou Anne Leibovitz? David LaChapelle. O trabalho começava a ganhar forma.

Durante a pesquisa, percebi que as capas desse fotógrafo para a *Rolling Stone* não era tão expressivas quanto seus trabalhos fora do mercado editorial. Aconteceu então um encontro fortuito com Erika Pires, estudante de publicidade. Durante a conversa, ela menciona que seu trabalho para a disciplina de Estética, também ministrada por Gabriela Reinaldo, seria a análise do belo e sublime nas fotografias de LaChapelle.

Fiquei com aquilo em minha cabeça. “O que é o sublime, afinal de contas?”

Com a definição em mente, o tema para o projeto surgiu como em um curto circuito no momento que vislumbrei a fotografia *Deluge* (dilúvio, em inglês), objeto principal desse trabalho.

Essa fotografia saltou aos meus olhos quase que tridimensionalmente, tinha achado a oportunidade de aliar a estética do sublime à produção imagética contemporânea, naquela obra que mistura passagens bíblicas, pintura renascentista, terror, medo, crítica ao consumo e comportamento pós-moderno. Era uma espécie de labirinto de referências, e ele me convidava a percorrê-lo.

Projeto concluído. Aprovação na disciplina. Obstáculo ultrapassado.

Lógica incorreta. Depois de ter concebido o projeto, o tema não me deixou escapar. Por dever e curiosidade, fui instigado a levar esse estudo à frente. Projeto prático abandonado.

Leituras sobre filosofia e imagem só esperando a minha vista. Folhas em branco a serem desbravadas. Aqui vamos nós.

Para uma melhor divisão e compreensão dos assuntos, este trabalho encontra-se dividido em três capítulos. No primeiro, o conceito estético do sublime na modernidade é analisado sob o ponto de vista de três pensadores, Longino, através de seu tratado *Do Sublime*, datado do século X; Edmund Burke com *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas idéias do Sublime e do Belo* e Immanuel Kant na sua *Crítica da faculdade do Juízo*, esses dois últimos do século XVIII. Por meio de suas idéias, são observados os pontos divergentes e as características em comum no intuito de empregar o sublime nas imagens contemporâneas.

No segundo capítulo, o trajeto percorrido pela fotografia, da representação a manifestação artística é guiado por André Rouillé em seu livro *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009) e por Kátia Hallak Lombardi, em seu artigo *Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea* (2008). Aqui, o r é perceber como a fotografia conseguiu evoluir em suas práticas, antes relegada como uma ferramenta para representação pura e fiel da realidade a uma máquina produtora de polissemias e catalisadora de expressões artísticas.

Por fim, o terceiro capítulo é dedicado a análise da fotografia *Deluge* de David LaChapelle. Seu contexto de construção, suas inspirações e as interpretações que emergem do registro são esmiuçados, mesclando os conceitos descritos nos dois capítulos anteriores com o objetivo de entender os efeitos que a obra, ao resgatar a narrativa bíblica do dilúvio, pretende desencadear em seus expectadores.

As fotografias que serão analisadas neste trabalho foram retiradas da exposição *David LaChapelle*, que aconteceu entre 25 de setembro de 2007 a 6 de janeiro de 2008, no *Palazzo Reale* em Milão, Itália, sob a curadoria de Gianni Mercúrio e Fred Torres.

Através de 13 seções que permitiam compreender sua vida e sua arte, foram selecionados cerca de 350 trabalhos com o objetivo de realizar um estudo crítico de suas obras<sup>1</sup>.

A seção *Deluge* exibia uma série de trabalhos baseados na temática do dilúvio, que buscava criticar valores da contemporaneidade: o consumo exacerbado, a perda de valores espirituais e universais como bondade e compaixão. Isso atesta o profundo envolvimento do

---

<sup>1</sup> O *release* da exposição pode ser visualizado no Anexo A.

artista a assuntos que levam a humanidade à reflexão: o medo, a morte, o sentido da existência, a presença do divino e a idéia do sublime.

Durante o desenvolvimento dos capítulos, as fotografias dessa seção são aplicadas como representantes dos valores do sublime e da fotografia contemporânea, até o momento no qual será analisado o objeto central deste trabalho: a fotografia *Deluge*, cujo próprio título serviu como identificador para a seção da exposição.

Essas observações serão realizadas através de suas manifestações sobre o tema posto em evidência. Não se tratarão de análises que busquem dissecar a anatomia ou diagramação visual da imagem, mas seus aspectos alegóricos na tentativa de esmiuçar os sentidos propostos em suas produções.

Sintam-se convidados a um mergulho nas águas desse dilúvio pós-moderno.

## 2. O sublime como proposta de uma relação homem-natureza

O sublime é um conceito da teoria estética que vem configurando diferentes facetas, modos de encará-lo ao longo dos séculos, colocando-o em uma posição de constante inconstância. Como diz Guy Amado (2006), o sublime “está longe de comportar uma acepção definida ou estaque” (AMADO, 2006, p.18).

O termo sublime se origina da palavra latina *sublimis*, que se refere a algo elevado, grandioso e se relaciona tanto com fenômenos naturais quanto com ações humanas.

Perpassando as visões de Longino, em sua obra *Do Sublime*, datada do século X, de Edmund Burke, em *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas idéias do Sublime e do Belo* (1757) e de Emmanuel Kant, na sua *Crítica da faculdade do Juízo* (1790) a questão do sublime na modernidade pode ser analisada através das características e peculiaridades consideradas por cada autor bem como suas inter-relações e influências de uma obra na outra.

Funcionando como a outra parte desse binômio estético, o belo é considerado como fator complementar de análise para o entendimento do “sublime”, pois ora é considerado como um estágio inicial de seu alcance, ora como seu genuíno contraste.

### 2.1 O sublime arrebatador de Longino

Em seu tratado *Do Sublime*, Longino (1996) versa sobre como a retórica pode ser aperfeiçoada com o intuito de atingir uma grandeza nos discursos, o autor analisa características e traça meios para se atingir uma escrita poética que paralise e extasie os ouvintes. Porém, não se trata de um livro sobre retórica, é antes de tudo sobre o “sublime Longino”, aquele que requer força, violência, juventude e está estreitamente ligado à idéia de Criação. Trata-se de literatura, vista pelo autor como a arte suprema.

Shaw (2006) mostra que o conceito de sublime para os gregos trabalha prioritariamente com ações humanas, não se referindo a fenômenos naturais. “Para Longinus, o discurso do sublime, seja oratória política ou verso épico, trabalha para superar os poderes

racionais de sua audiência e persuadi-los da eficácia de uma idéia, por meio de força retórica absoluta” (SHAW, 2006, p. 5)<sup>2</sup>.

O sublime é retratado como um canal para o arrebatamento, para a desobstrução do espaço e a extrapolação dos sentidos. Dessa forma, surge uma relação que irá interpolar toda essa discussão, a natureza trabalhando em conjunto com a arte.

Para Longino (1996), não é possível pensar nesses dois pólos trabalhando independentemente, é pela junção da natureza com a técnica (a arte) que o poeta se torna grande, não existe um antes e um depois, existe uma articulação desses dois pólos, existe um ato. Descarta-se a noção de que as obras da natureza acontecem pelo trabalho do acaso e nada tem a ver com método, considerando que, caso essa afirmação procedesse, a grandeza estaria entregue à sorte e condenada ao exagero gratuito. A natureza fornece a matéria, o método estabelece a quantidade e o tempo.

Eu quero provar que é o contrário: se se considerar que a natureza [...] se dá a si mesma uma regra, assim também não tem costume de entregar-se ao acaso, nem de ser absolutamente sem método; e que é ela que fornece o elemento primeiro e arquetipo para a gênese de toda produção [...] é o método que é capaz de circunscrever os limites e colaborar. A grandeza, abandonada a si mesma, sem ciência, privada de apoio e de lastro, corre os piores perigos, entregando-se ao único impulso e a uma ignorante audácia.  
(LONGINO, 1996, p. 45)

Longino (1996), ao analisar os critérios necessários para o sublime, o grande – pois tudo que é sublime é permeado essencialmente de grandeza, considera de fundamental importância saber separar o essencial do acessório, reduzir o número à unidade. O sublime está dotado do qualitativo que requer unidade. Unidade esta composta por partes que se complementam e que não funcionam individualmente, tendo serventia apenas quando estão em conjunto.

Outra máxima para a grandeza é perceber que tudo que é sublime agrada a todos, é universal no tempo e no espaço, afeta todos os indivíduos e por toda eternidade.

O filósofo enumera cinco grandes fontes capazes de produzir a grandeza de estilo, duas da ordem do inato (da natureza) e as outras três da ordem do adquirido (da arte).

Do inato retira-se a vigorosa aponderação dos pensamentos (referente ao campo da inteligência) e a paixão violenta que leva o indivíduo para fora de si (referente ao campo da paixão). Longino (1996) desenvolve três determinantes para a produção de grandeza no inato: a amplificação (*aúxesis*), a imitação (*mímesis*) e a aparição (*phantasia*).

---

<sup>2</sup> Tradução livre.

A amplificação trata de relacionar seu vazio com o sublime, ela trabalha essencialmente com o número, necessita da quantidade, porém é superficial, criando um grande vazio de força e violência, já o sublime, como foi dito, trabalha com a qualidade, na elevação da unidade.

O conceito de imitação foge do termo banal de reprodução, cópia ou mimese de um objeto, mas trata da idéia de inspiração e/ou de possessão, baseada no decalque, na admiração pelos grandes artistas de outrora, a valorização da origem ao estimular o exercício e o confronto com essas mesmas inspirações.

A aparição está intrinsecamente relacionada à percepção. As “fabricantes de imagens” (idem, p.67) engendram as palavras e as colocam sob os olhos do público com entusiasmo e paixão. Sua finalidade na poesia é o choque, nos outros discursos, a mera descrição. O poder da aparição é “acrescentar aos discursos numerosos outros aspectos de veemência e de paixão, mas misturada à argumentação dos fatos a aparição não apenas convence o ouvinte, mas também o escraviza” (ibidem, p. 71). Pode-se observar que a aparição toma o lugar da metáfora na intersecção entre a natureza a e a técnica, caracterizando uma relação de proximidade entre *phantasia* e figura. Figura essa considerada como importante técnica para se atingir o sublime no discurso.

Por isso também a utilização da figura é recomendada quando a urgência do momento não permite ao escritor a espera, mas constrange-o, de repente, a passar de uma personagem a outra... (ibidem, p. 83)

As fontes provindas do adquirido se manifestam na qualidade da fabricação das figuras (de pensamento e de palavras), na expressão da nobreza (incluídas a habilidade na escolha das palavras e a expressão figurada e fabricada) e na composição digna e elevada, princípio que engloba todas as outras fontes.

Escrevi, em algum lugar: *o sublime é o eco da grandeza de alma*. Disso decorre que mesmo sem voz seja admirado às vezes o pensamento totalmente nu, em si mesmo, pela própria grandeza de alma... (ibidem, p. 54; o sublinhado é do autor)

Longino (2006) constrói um caminho para a grandeza, no qual o *pneûma* (o impulso) e o *tonos* (a força) estão conjugados para atingir a condição natural do sublime: uma violência que desequilibra, uma desordem ordenada, que antes de ser externada para o público está enraizada na alma dos grandes homens de pensamentos altos.



## 2.2 A investigação psico-sensorial de Edmund Burke

Aos 28 anos e, pelo que os escritos indicam, influenciado pela tratado *Do Sublime*, de Longino, Edmund Burke (1729 – 1797) adentra nos estudos da estética e insere seu nome no quadro dos pensadores setecentistas através da publicação de *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e o Belo* (*A Philosophical Enquire into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757).

Burke fundamenta seu tratado no preceito de que a humanidade é regida por leis naturais imutáveis, como Hume em seu ensaio *On Taste* (1757), porém difere-se deste ao trabalhar com a idéia de um padrão uniforme da natureza humana baseada na semelhança, já Hume acredita nas diferenças individuais levando ao relativismo e ao ceticismo. Assim, o então jovem filósofo, influenciado pelo método experimental de Newton, começa a tecer sua rede de impressões sensoriais para explicar a origem de nossas paixões. Contudo, Burke (1993) não realiza uma intersecção entre os campos da estética e o da razão, como o faria Kant algumas décadas depois, mas faz uso desta como método de investigação das emoções humanas.

A necessidade de demarcar o território das idéias do sublime e do belo, muitas vezes confundidas e usadas indiscriminadamente, fez com que Burke iniciasse uma investigação através das sensações que as coisas provocam em nossos corpos e descobrir de que forma elas são desencadeadas, porém sempre atentando ao fato de que suas opiniões não representam conceitos irrefutáveis, mas conjecturas possíveis. Incertezas essas sempre presentes quando adentrarmos no campo do sublime e do belo.

Supus que a única maneira de reverter essa situação seria partir de um exame atento do âmago de nossas paixões, de uma pesquisa cuidadosa sobre as propriedades das coisas capazes, segundo nos mostra a experiência, de afetar o corpo e, portanto, de incitar nossas paixões. (BURKE, 1993, p. 11)

### 2.2.1 Do Gosto

Ao conferir um caráter filosófico através do estudo dos caminhos de nossas paixões, Burke (1993), em sua introdução *Sobre o Gosto*, tenta realizar uma troca entre gosto e ciência trazendo à primeira as fundamentações de um estudo científico e à última os refinamentos e graciosidades do gosto.

Para realizar esse estudo, Burke (1993) faz uma relação do homem com os objetos exteriores e conclui que ela se dá através dos poderes dos sentidos, da imaginação e do juízo.

Supõe-se que os sentidos seguem o mesmo padrão dos órgãos nos seres humanos, ou seja, são semelhantes ou idênticos a todos. “Estamos convencidos de que aquilo que parece ser luminoso a um olho deverá parecê-lo também a um outro, que o que é preto e amargo para este homem o é igualmente para aquele...” (idem, p. 23). Portanto, crê-se na acolhida das metáforas de sentido numa forma universalmente concordante.

A imaginação é encarada como uma faculdade humana que possui o poder de alterar as manifestações dos sentidos modificando sua ordem. Ela é o local onde se localizam todas as nossas impressões sobre as paixões, centro nervoso no qual o prazer e a dor se combinam e se manifestam gerando temores e esperanças a respeito daquilo que é captado pelos sentidos.

O prazer na imaginação vem da percepção da semelhança da imitação com o original, já o juízo trabalha no sentido oposto: encontra as diferenças. Embora os dois surjam da mesma capacidade de comparar, Burke (1993) afirma que o engenho produz prazer ao achar semelhanças em objetos diferentes, pois cria-se novas imagens e abastece-se o repertório, já ao encontrar diferenças obtém-se um prazer negativo, uma espécie de desprezo.

Burke (1993) continuamente faz o uso da idéia de que os princípios são comuns a todos os homens para ratificar suas observações, afirmando que não há diferença quanto aos modos de percepção, o que existe na verdade são níveis de capacidades desniveladas no que concerne ao grau.

[...] no que tange ao *grau*, existe uma diferença que provém de duas causas, principalmente: de uma sensibilidade inata maior ou de uma observação mais atenta e prolongada do objeto. (ibidem, p. 30; o sublinhado é do autor)

Através dessa introdução, o autor pretende balizar as considerações sobre o gosto para que se possa atingir um acordo metodológico ao tratar-se do binômio sublime-belo como manifestações de nossas paixões universalmente padronizadas através do consenso na análise dos objetos exteriores de interferência no gosto: sentido, imaginação e juízo.

Em suma, parece-me que o denominado gosto, na sua acepção mais geral, não é uma idéia simples, e sim algo composto em parte de uma percepção dos prazeres primários dos sentidos e dos prazeres secundários da imaginação, e em parte dos vereditos da faculdade do juízo. (ibidem, p. 31)

### 2.2.2 Da Dor e do Prazer

Burke (1993) acredita que as pessoas possuem a faculdade de sentir, porém, muitas vezes, equivocam-se em relação à nomenclatura desses sentimentos e os que eles representam. As paixões polarizadas em dor e prazer não são opostas, nem co-existent. A cessação da dor não significa o início de um estágio de prazer, nem o término deste significa um ato doloroso, apesar de que “em seu grau máximo, a idéia de dor possui uma força muito maior do que a correspondente intensidade de prazer” (ibidem, p. 71).

Para ratificar essa questão, Burke (1993) nomeia como *deleite* aquela sensação seguinte à dor. A emoção sentida quando se é liberado de uma situação de iminente perigo cuja não produz nenhuma espécie de prazer, mas um alívio frente à dor passada.

Todos os fatores que podem produzir no espírito algum tipo de emoção, seja prazer ou dor, podem ser englobados em dois campos: autopreservação e sociedade. As paixões que nos levam a uma sensação de autopreservação trabalham com as idéias de dor e perigo, são as mais intensas e são inerentes a tudo que é sublime, tudo que, após manifestado, incita o deleite (delight).

No sublime, o que ocorre é um prazer ligado à dor, um delicioso horror que sentimos quando acreditamos que estamos em perigo, sem que isto esteja ocorrendo de fato: é essa agitação prazerosa - chamada por Burke de delight - que possibilita a experiência do sublime. (ALMEIDA, 2009, p. 63)

Já o campo da sociedade pode ser dividido em dois: a sociedade dos sexos, referente à procriação e conseqüentemente aos prazeres, inclusive àquele considerado o mais arrebatador e violento de todos, o gozo – sua paixão é o amor mesclado com luxúria; e a *sociedade geral*, aquela que mantemos com os outros homens e seres, “a boa companhia, as conversas animadas e os laços afetivos da amizade enchem o espírito de prazer” (ibidem, p.52), sua paixão também é o amor, mas sem as qualidades da luxúria. Essas paixões despertam em nós sentimentos de afeição e ternura, características próprias da beleza, vista, portanto, como uma qualidade social.

### 2.2.3 O sublime aterrorizante de Burke

No decorrer de sua investigação, Burke (1993) preocupa-se em traçar o mapa das paixões humanas através das sensações exercidas pelo sublime e pelo belo, pois como se pode entender em Moura (1998) “a estrutura articulada e natural das nossas paixões se encontra profundamente relacionada com manifestações simbólicas – os objetos sublimes ou belos...” (MOURA, 1998, p. 18).

As paixões que rodeiam o sublime são aquelas que antecipam o raciocínio, paralisam o pensamento, não havendo nenhuma mais forte que o medo, pois este atua como um pressentimento de dor ou morte. Burke (1993) considera tudo que trabalha de forma aterrorizante diante dos olhos como sublime, aquilo que incita perigo, independente de sua grandiosidade, não pode ser desprezado pela visão. O terror possui relação íntima com a dor, logo, é considerado como o princípio primordial do sublime.

Burke (1993) lista uma série de artifícios capazes de gerar objetos aterrorizante e, por conseguinte, sublimes. A obscuridade aparece como um caminho de suma importância para se atingir o terrível, ela trabalha conjuntamente com a idéia de mistério e sugestão. O sublime emerge da ausência, as privações como o vazio, as trevas e a solidão também são consideradas grandiosas.

O perigo é estimulado por aquilo que os olhos não são permitidos enxergar. A escuridão também contribui para essa sensação, pois quando se é privado de visão não se tem noção do que está ao seu redor, o que está longe ou ao lado. Ao passo que o claro representa o limitado (o pequeno), o escuro comunica o grandioso e infinito.

[...] na completa escuridão, não nos é possível determinar o grau de nossa segurança [...] Nessa situação, a força não constitui proteção segura, a prudência somente pode agir por suposição, os mais ousados vacilam e quem não tem mais nada a que apelar para sua defesa é forçado a implorar por luz. (BURKE, 1993, p. 150)

O poder é encarado como uma fonte do sublime ao manter uma relação estreita com o terror, pois tudo que é poderoso não é submisso, é imposto pela força.

A vastidão, ou a grandiosidade de dimensões, arrebatava a visão e a inquieta pelo fato de que a cada instância percorrida do objeto uma nova é apresentada, não se consegue ter controle sobre as fronteiras do olhar, o que leva à noção de infinitude que “tem a tendência de encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso” (idem, p.78), e o deleite, como já foi dito anteriormente, representa um claro rastro do sublime.

A sucessão nos objetos também gera algo grandioso, porém é importante notar que essas partes precisam ser uniformes na disposição, na forma e na cor, pois a cada obstáculo, a cada lacuna percorrida entre as partes do objeto não há descanso, o que sublima essa idéia de algo ilimitado, infinito.

Uma profusão de objetos e detalhes que transformam a cena numa desordem imponente que trabalha com a idéia de quantidade para levar à grandiosidade também é um caminho para o sublime. A chamada magnificência deve acontecer de forma criteriosa para não transformar uma idéia de infinitude em confusão, principalmente quando se trata de obras de arte.

Burke, posteriormente, dedica-se à análise dos sentidos na captação do sublime: os amargores e maus cheiros pelo olfato e paladar, os ruídos ínfimos e intermitentes pela audição, a escuridão pela visão e a dor pelo tato.

Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatam com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau, os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito. (ibidem, p. 64)

Portanto, entende-se de “sublime burkeano” todas as coisas que são aterrorizantes, arrebatadoras no modo como tomam nosso poder de raciocínio e nos remetem aos instintos de sobrevivência. O assombro é tratado como o mais alto grau de sublime quando todas as nossas faculdades são paralisadas e só nos resta contemplar e respeitar a superioridade do objeto a nossa frente.

### **2.3 O sublime como elevação em Kant**

O belo e o sublime despertaram o interesse de Kant desde sua juventude, ao publicar *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764), mas é em sua *Crítica da faculdade do Juízo* (1790) que sua análise adquire maior relevância.

Nesse escrito, Kant dedica uma seção a analítica da faculdade de juízo estética e afirma que o juízo de gosto não tem a ver com o conhecimento ou com a lógica e sim com a estética, é a faculdade da imaginação do sujeito que define o que, por exemplo, seja ou não belo. É no prazer ou desprazer (sofrimento) de cada um onde moram as sensações, portanto, o juízo de gosto é subjetivo.

O gosto define-se como “a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse* (KANT, 1995, p. 55, o sublinhado é do autor). Já o belo como esse objeto da complacência, o que agrada universalmente sem conceito.

Para Kant (1995) não é o conceito do objeto que o tornará belo, pois o belo não se origina de um gosto objetivo, mas de uma fonte estética e conseqüentemente subjetiva. Nesse sentido, o belo concorda com o sublime por ambos não necessitarem de nenhuma noção pré-concebida, são complacentes por si só e residem no interior daqueles que o julgam; e se diferenciam pela relação entre imaginação e entendimento: o belo representa uma concordância entre essas partes; já o sublime desencadeia uma espécie de fracasso da imaginação ao tentar processar a grandiosidade, relegando essa tarefa para o entendimento.

Diferente do belo, que pressupõe uma contemplação estática, o sublime tem como característica o movimento do ânimo, o que torna necessária uma divisão para sua análise: o matemático-sublime e o dinâmico sublime como momentos de um juízo estético.

Por definição o sublime matemático é tudo que é absolutamente grande e acima de toda comparação. Kant (1995) parte para uma avaliação da grandeza e a considera através de conceitos numéricos como uma avaliação lógica, matemática, não através da simples intuição como uma avaliação estética. É preciso, no entanto, observar que não é a noção de quantidade que é aqui representada, mas a de progressão.

Ora, no ajuizamento estético de um todo tão incomensurável, o sublime situa-se menos na grandeza do número que no fato de que progredindo chegamos sempre a unidades cada vez maiores; para o que contribui a divisão sistemática do universo, a qual nos representa todo o grande na natureza sempre por sua vez como pequeno, propriamente, porém, representa nossa faculdade da imaginação em sua total ilimitação... (idem, 103)

A natureza é considerada sublime, em Kant (1995), quando seus fenômenos apontam para uma noção de infinitude. Burke (1993) acredita que essa noção pode ser causada por um truque dos sentidos: quando a visão não consegue perceber os limites da coisa, ela produz os mesmos efeitos caso infinita fosse.

Para a análise do dinâmico-sublime, parte-se primeiramente para as definições de Poder (*Match*) que é a faculdade capaz de superar obstáculos e Força (*Gewalt*) quando se supera algo também possuidor de poder. Dinamicamente sublime é a natureza que não possui força sobre os homens, mas impõe o medo, visto como aquilo no qual o indivíduo não consegue se por à altura, mas permanece resistindo àquilo que representa um mal.

É possível considerar algo temível sem temer sua presença, transcender a ele. Pelo fato de imaginar uma situação de imposição a esse objeto, é sabido que qualquer resistência seria inútil. É conhecer o temível sem precisar temê-lo.

Em seguida, Kant (1995) analisa a noção de contentamento como o “agrado resultante de uma situação penosa” (ibidem, p. 107), no qual o indivíduo não mais objetiva passar por essa exposição. Pode-se perceber um paralelismo entre as idéias de contentamento em Kant (1995) e de deleite em Burke (1993), já que neste último o deleite é visto como a sensação, semelhante ao alívio, manifestada após a cessação da dor.

No entanto, o espetáculo do sublime dinâmico se torna mais atraente quanto mais terrível é, pois, desde que estejamos em segurança, perceberemos estes objetos como sublimes pela capacidade que eles têm de elevar a fortaleza da alma, permitindo descobrir em nós uma faculdade de resistência que nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza. Neste sentido, segundo Kant, é através da sensação do sublime que tomamos consciência do nosso poder, enquanto espécie, o que permite que nos sintamos superiores à natureza, ainda que, nos momentos de sua "ferocidade", ela tenha o poder de nos destruir. (ALMEIDA, 2009, p. 64)

O dinâmico-sublime acontece quando a capacidade do indivíduo de resistir a algo é interceptada pela insignificante pequenez de seu poder frente a força do objeto apresentado. Quanto mais terrível, mais sublime o objeto se torna, desde que se esteja em segurança para conseguirmos admirá-lo, o que, para Kant (1995), eleva a alma.

Esta auto-estima não perde nada pelo fato de que temos de sentir-nos seguros para poder sentir essa complacência entusiasmante; por conseguinte, o fato de o perigo não ser tomado a sério não implica que (como poderia parecer) tampouco se tomaria a sério a sublimidade de nossa faculdade espiritual. (KANT, 1995, p. 108)

Portanto, o sublime é o sentimento que desperta a noção de superioridade à natureza quando esta incita as forças dos homens e os desafia com seu poder. Kant (1995) defende a idéia de que aquilo que desperta respeito e submissão através de seu poder, age como instrumento de reconhecimento da sublimidade dos indivíduos no momento que estes lidam com seus medos e tornam-se superiores ao objeto de repreensão.

Sabemos como na Crítica da faculdade do Juízo o belo e o sublime são muitas vezes figurados em simetria. [...] Mas há igualmente diferenças decisivas. O belo refere-se à forma do objecto, enquanto o sublime se encontra também num objecto informe, quer dizer, num objeto que não é delimitado. Para o belo a finalidade da forma constitui o objecto de satisfação, enquanto que para o sublime é suposta uma certa submissão às condições de um acordo com a natureza. É assim que o sublime é essencialmente inadaptado à imaginação: o sublime faz violência à imaginação. O sublime é o sentimento do grandioso, colossal. Por esse fato, o prazer no sublime é negativo, ou antes passivo. O sublime força-nos à admiração e ao respeito. (NABAIS apud ALMEIDA, 2009, p. 66)

Kant (1995) aponta a razão como permissionária de uma violência à faculdade da imaginação humana, campo onde reside a sensibilidade, para que, a partir disso, ela inicie um processo de expansão em direção ao infinito. Para isso, no entanto, é preciso que o homem livre-se da ignorância e, ao deparar-se com a violência da natureza e sua capacidade destruidora, não se perceba anulado nem entregue ao sofrimento e à privação, segundo Kant (1995), atitudes próprias de um indivíduo inculto.

## 2.4 O sublime comparado

Longino (1996), em seu tratado – primeiro texto ocidental ao tratar do sublime – possui um simples objetivo: ajudar os homens na preparação de seus discursos dando-lhes maior qualidade retórica e tornar seus textos grandiosos e arrebatadores para seus ouvintes. Aí, o sublime é pensado em relação às ações humanas, não se referindo a fenômenos naturais.

Burke (1993) vai mais além e não se atem em usar o sublime apenas como um artifício de retórica, mas como “uma base experimental para uma confrontação reflexiva com a morte” (WHITE apud MOURA, 1998, p. 19), inaugurando-o como uma categoria estética. A análise do sublime e do belo serve como tentativa de investigar as experiências humanas, de organizar as manifestações simbólicas do gosto, através do estudo das paixões estimuladas pelos sentidos, pela imaginação e permeadas pela noção de juízo.

Para Burke (1993), o sublime, ao entrarmos em interação com a natureza, atíça nossos instintos de sobrevivência, o belo, excita nossos instintos de reprodução. O estudo empírico desse binômio serve para analisar o comportamento humano, mas suas considerações também podem ser direcionadas ao campo político-social, como analisa Moura (1998).

Repertir o território do simbólico entre o belo e o sublime, garantindo a gramática do gosto [...] é garantir a possibilidade de transposições metafóricas que liguem, por exemplo, o sublime das colunatas monumentais dos palácios ao sublime das instituições neles albergadas. (MOURA, 1998, p. 11)

Enquanto Burke (1993) realiza um estudo intuitivo das paixões humanas, crendo em uma comunhão das sensações subjetivas, Kant (1995) faz uso de divisões para descrever o comportamento humano e suas interações com o meio. No primeiro percebe-se uma análise global, já no segundo, uma análise fragmentada, que vão além de uma observação empirista das paixões de prazer e dor e parte para o estudo da razão em três vias: razão pura, prática e



estética. Esse caráter transversal no estudo das paixões humanas em Burke (1993) é visto como o principal diferenciador dos escritos de Kant (1995).

O tratamento do sublime por esses dois autores representa um ponto significativo nessa diferenciação. Para Burke (1993), o sublime aponta para uma aponderação de nossa capacidade cognitiva, uma dominação do raciocínio, submissão de nossas forças diante da grandiosidade do que nos é apresentado. A presença de um poder superior remete à idéia de dor, que está intrinsecamente ligada ao sublime por despertar uma noção de terror, violência e privação, imbuindo no homem uma necessidade de autopreservação “que é, conseqüentemente, uma das nossas idéias mais impressionantes; que sua afecção mais forte é o sofrimento e que nenhum prazer provindo de uma causa positiva dela faz parte [da idéia de sublime]” (BURKE, 1993, p. 94).

Já Kant (1995) enxerga no sublime uma oportunidade de ascensão da razão, quando ela mesma apresenta à faculdade da imaginação algo que anule suas forças e transfira para o entendimento a tarefa de lidar com algo aparentemente mais poderoso. Logo, o “sublime kantiano” tem na razão sua principal fonte de elevação. Portanto, podemos entender que o sublime na modernidade surge do desprazer e dele transforma-se em um prazer ainda maior.

Se em Burke (1993) o sublime inclina-se para a submissão do indivíduo levando em direção a uma iminente idéia de morte, em Kant (1995) a razão usa do sublime não como algo externo e que remete ao homem sua noção de finitude, mas como meio de dominação de seus sentidos para atingir uma condição de emancipação face ao poder da natureza.

## **2.5 *Awakened*: o sublime em direção à iluminação**

Uma série de treze fotos intitulada *Awakened*, inserida na seção *Deluge* da exposição *David LaChapelle* em Milão, trabalham intrinsecamente com a idéia de sublime através de uma reflexão sobre a própria existência.

As fotos consistem em modelos submersos em um tanque d’água, com o intuito de mostrá-los como se tivessem sido arrastados pelas águas de uma inundação. Seus nomes aludem a personagens bíblicos<sup>3</sup>. Todos parecem se encontrar numa mesma sintonia, como se o momento no qual foram captados fosse o mesmo: aquele em que estão buscando certa

---

<sup>3</sup> Em meio aos modelos submersos, há a presença do diretor de cinema Quentin Tarantino (figura 13). Isso pode ser visto como uma estratégia de imprimir à série um gancho na contemporaneidade. Esse diretor é conhecido por possuir uma escrita cinematográfica única, na qual mescla elementos de várias culturas na construção de suas cenas. Por isso, como LaChapelle, ele é também intitulado como um artista *pop*.

substância espiritual ao encarar a iminência da morte através da dominação pelas águas do dilúvio.

Os personagens se apresentam serenos frente ao acontecimento. É uma espécie de contentamento ao encarar algo maior que anula seus poderes. Nesse contexto, pode-se recorrer ao sublime de Kant (1995) por defender a idéia de expansão da alma quando se é posto a frente de algo grandioso.

O tema do sublime, na “analítica” kantiana, é fundamental no que revela – através de uma experiência estética – a experiência primordial da finitude humana. Ante forças naturais que, por sua potência o esmagam (sublime dinâmico) e grandezas incomparáveis, que, por sua infinitude, o ultrapassam (sublime matemático), o homem se reconhece enquanto consciência limitada e faz uma experiência estética da finitude, e, em última instância, da morte. O sublime kantiano faz com que o homem realize, transcendentalmente, a experiência da infinitude; e isso no seu novo lar: a interioridade subjetiva. (BRUM, 1999, p. 62)



**Figura 1** – David LaChapelle  
*Job* (2006)  
Fotografia, 175,2 x 133,3 cm.



**Figura 2** – David LaChapelle  
*Abram* (2006)  
Fotografia, 175,2 x 133,3 cm.



**Figura 3** – David LaChapelle  
*Abigail* (2006)  
Fotografia, 175,2 x 133,3 cm.



**Figura 4** – David LaChapelle  
*Bartholomew* (2006)  
Fotografia, 175,2 x 133,3 cm.



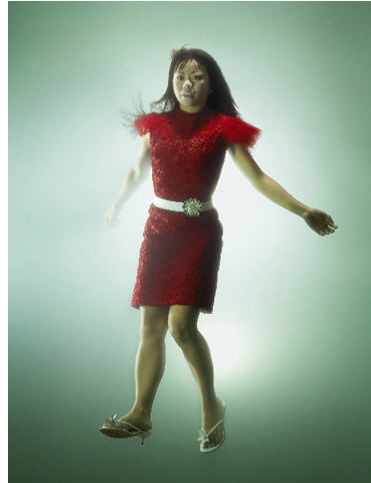
**Figura 5** – David LaChapelle  
*Daniel* (2006)  
Fotografia, 175,2 x 133,3 cm.



**Figura 6** – David LaChapelle  
*Deborah* (2006)  
Fotografia, 175,2 x 133,3 cm.



**Figura 7** – David LaChapelle  
*Delilah* (2006)  
Fotografia, 175,2 x 133,3 cm.



**Figura 8** – David LaChapelle  
*Esther* (2006)  
Fotografia, 175,2 x 133,3 cm.



**Figura 9** – David LaChapelle  
*Jesse* (2006)  
Fotografia, 175,2 x 133,3 cm.



**Figura 10** – David LaChapelle  
*Daniel* (2006)  
Fotografia, 175,2 x 133,3 cm.



**Figura 11** – David LaChapelle  
*Sarah* (2006)  
Fotografia, 175,2 x 133,3 cm.



**Figura 12** – David LaChapelle  
*Judith* (2006)  
Fotografia, 175,2 x 133,3 cm.



**Figura 13** – David LaChapelle  
*Quentin* (2006)  
Fotografia, 175,2 x 133,3 cm.

Em nenhuma das imagens se percebem feições de dor ou luta. Essas expressões retratam fielmente o que LaChapelle defende como sendo o momento da iluminação (*enlightment*) que acontece quando se é arrebatado por algo superior, como se os personagens fossem despertados (*awakened*) para uma nova condição da existência, uma espécie de ressurreição.

Eu acho que a busca metafísica é a busca pela iluminação. As pessoas estão procurando respostas para o porquê do mundo está do jeito que está. Quando você encara de muito perto o sofrimento, o niilismo e a escuridão, você realmente se faz a pergunta: por que estamos aqui? Isso realmente o leva para a idéia existencial de qual é o sentido da vida. Penso que se houver alguma resposta a essa questão, ela virá através da arte e através de um artista que pode oferecer brilho ou algum tipo de luz, o que significaria a iluminação. (LACHAPELLE, 2007, p.4) <sup>4</sup>

Seus olhares emitem uma espécie de contemplação a algo superior e onipotente. O cenário nada mais é que a própria água refletora de uma luz que parece transportar os personagens a uma nova dimensão espiritual.

Essas imagens demonstram o que Kant (1995) quis retratar como sublime: um meio de promoção da existência humana, um protesto diante da grandiosidade da natureza que arrebatava com sua violência. É o impulso para a elevação da razão na afirmação do homem, enquanto espécie, no universo.

---

<sup>4</sup> Tradução livre. Entrevista completa no Anexo B.

### 3. Os caminhos da fotografia à expressão

Desde o século XIX, a fotografia enfrentou profundas mudanças em suas práticas e modos de produção, designação e transmissão de mensagens. De um mero suporte para a captação do real a um catalisador de expressão e material artístico.

Essas transformações acompanharam o rumo da sociedade, da política e economia e refletem a busca dos indivíduos em retratar a realidade que os cerca, as nuances do cotidiano como representante dos estados das coisas.

Mesmo que tenha tido uma origem difusa e funções inespecíficas, a fotografia vai se definindo, no contemporâneo, como suporte da necessidade de vínculos entre os momentos descontraídos do todo impossível, como documento da tensão entre ocultação e revelação, tão característica da contidianeidade. (MARTINS, 2008, p. 36)

Os caminhos percorridos pela fotografia até a contemporaneidade tomarão como guia as idéias de André Rouillé, em seu livro *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009), um minucioso traçado de como a fotografia tornou-se um legítimo representante das inquietações humanas e de Kátia Hallak Lombardi, em seu artigo *Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea* (2008) que busca estruturar um novo modo caminho da fotografia documental na contemporaneidade.

Da impressão do tempo e do espaço à utilização de procedimentos alegóricos, da fotografia-documento à arte-fotografia, são grandes as distâncias que dizem respeito aos usos, aos meios culturais, às formas, assim como aos regimes de verdade e às relações com o mundo e com as coisas. (ROUILLÉ, 2009, p. 386)

#### 3.1 Crise da Fotografia-Documento

As etapas da fotografia estão intrinsecamente ligadas ao rumo da sociedade e a partir dos anos 70, uma nova demanda por verdade, estimulada pela ascensão da televisão como veículo informacional, faz com que a fotografia-documento<sup>5</sup>, então símbolo de um progresso científico, seja obrigada a rever sua estrutura funcional.

---

<sup>5</sup> Rouillé (2009) considera como fotografia-documento aquela baseada no culto ao referente e à representação, que nega as mediações existentes entre as coisas e as imagens por “reduzir a fotografia a documento e o documento à representação sensível (designação)” (ROUILLÉ, 2009, p.136).

Inserida no contexto de uma sociedade industrial, a fotografia-documento está estreitamente ligada à representação e à objetividade, reforçando seu caráter referencial de registro das coisas tal como são.

O francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004) representa um marco no fotojornalismo. Ao buscar o chamado “instante decisivo”, ele encarava o ato fotográfico como o momento em que ocorria um emparelhamento entre a mente (conhecimento técnico), o olho (concepção estética) e o coração (sensibilidade) no qual a efêmera imagem se apresentava ao fotógrafo.

Na fotografia existe um novo tipo de plasticidade, produto das linhas instantâneas tecidas pelo movimento do objeto. O fotógrafo trabalha em uníssono com o movimento, como se este fosse o desdobramento natural da forma como a vida se revela. No entanto, dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel. (CARTIER-BRESSON, 1953) 6

Dessa forma, percebe-se na fotografia-documento um compromisso com o realismo. Deleuze (1983) acredita que o realismo seja articulado em dois pólos: o meio e o personagem. A relação entre esses dois é exercida através da imagem-ação<sup>7</sup>.

O meio age através de suas potencialidades sobre o personagem e cabe a este interagir com ele ou modificá-lo de acordo com a situação apresentada.

No meio já podemos distinguir as qualidades-potências e o estado de coisas que as atualiza. A situação, e o personagem ou a ação, são como dois termos ao mesmo tempo correlativos e antagônicos. A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesmo. Enfim, a nova situação que decorre da ação forma um par com a situação inicial. Eis o conjunto da imagem-ação. (DELEUZE, 1983, p. 163)

Durante a Guerra do Vietnã (1959-75), a imagem-ação conheceu seu apogeu. Os fotorrepórteres, financiados pelo governo americano para cobrir amplamente os conflitos, ficavam na linha de frente e registravam todos os quadros da barbárie. A íntima relação com o objeto fotografado transformava os fotógrafos também em atores dos acontecimentos.

Por outro lado, o excesso das fotografias de guerra, a exposição da violência amplificada nas páginas dos jornais suscitou uma preocupação com a banalização da imagem e, paradoxalmente, no mesmo contexto de seu clímax a imagem-ação passou a encarar uma desconfiança diante das desilusões do projeto moderno.

---

<sup>6</sup> Tradução livre.

<sup>7</sup> “O que constitui o realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; meios que atualizam e comportamentos que encarnam. A imagem-ação é a relação entre os dois, e todas as variedades desta relação.” (DELEUZE, 1983, p. 162).

O mundo começa a se fechar para as imagens, as guerras seguintes não são dissecadas pelos fotógrafos e as notícias dos conflitos são mostradas através de fotos de satélites, caso da Guerra do Golfo em 1991. Dessa forma, os dirigentes buscam uma suavização da realidade. Essa exclusão passa a ser adotada também pela política, restringindo o trabalho do fotógrafo, negando seu papel de ator e relegando-o a espectador dos acontecimentos, sobrando apenas o acaso e a sorte na busca do furo.

Surge daí o artifício da roteirização da reportagem. Os repórteres, cansados de correr atrás do instantâneo, do “instante decisivo” bressoniano, passam a construir suas imagens e propagá-las como antecipações da realidade. Essa fabricação da informação vai de encontro ao regime de imagem empregada pela imagem-ação, no qual o contato direto com o objeto e seu registro legitimava-o como uma captura do real.

Rouillé (2009) acredita que a questão de captação ou fabricação de uma imagem é menos relevantes do que “a passagem de um regime de verdade para um outro”, ambas as transmissões de acontecimentos trazem uma veracidade de acordo com seus “critérios suscetíveis de sustentar convicção, ou a outras expectativas” (ROUILLÉ, p. 2009, p. 144).

Para Lombardi (2008) essa preocupação com uma credibilidade da fotografia origina-se de uma postura positivista adotada pela fotografia documental clássica desde a década de 30, na qual se buscava um ilusório registro do mundo.

De modo geral, tanto os primeiros documentaristas como os que vieram nas gerações seguintes procuravam passar a idéia de que suas imagens eram registros objetivos e reflexo neutro do mundo, embora seja sabido que tal aspiração nunca foi passível de realização. Ao tentarem se aproximar de um ideal de objetividade, esses fotógrafos acabaram por priorizar o pensamento direto, em detrimento de conteúdos menos organizados provenientes das zonas não-institucionalizadas do imaginário. (LOMBARDI, 2008, p.45)

Através da ascensão da informação como força-motriz de um novo padrão social, a fotografia-documento encontrou-se em crise. Reduzir a fotografia a uma imagem transparente, fincada na denotação, portanto, desprovida de sentidos ocultos, é aprisionar a imagem aos limites da coisa e renegar toda gama de interpretações e acontecimentos proveniente da relação entre elas.

A fotografia-documento não mais representa essa sociedade da informação na qual os limites entre o verdadeiro e o falso, entre real e ficção se confundem. Não se pratica mais a crença da captação de um real bruto, o novo real está transpassado pela ficcional.

Com o enfraquecimento da importância de um contato direto com as coisas para a captação do verossímil, as imagens passaram a representar também uma verdade, um mundo

dentro de outro mundo. Surge daí a fabricação das “imagens de imagens”, pontapé inicial para a passagem de uma fotografia-documento para a fotografia como material da arte contemporânea.

A realidade é retratada por uma sucessão de imagens e elas possuem uma maior preocupação em retratar, como num espiral, outras imagens do que as coisas através de uma representação, resgatando a recurso da alegoria<sup>8</sup>.

Ao mundo das coisas sucede o das imagens, e as próprias imagens tendem a tornar-se mundo. Se a fotografia-documento era conhecida por imitar as coisas por contato, tais obras imitam somente outras imagens. São imitações de segunda ordem, imitações de obras que imitam, imitação de cultura. (ROUILLÉ, 2009, p. 145)

Presas em teorias e paradigmas de um contexto mundial em vias de desgaste, a fotografia-documento perde seu elo com o mundo e a imagem-ação entra declínio. Passa-se a buscar uma verdade não documental, mas expressiva.

Para Rouillé (2009), no entanto, a tarefa fundamental da fotografia-documento não foi captar a verdade na realidade, mas ordenar o visível, dissecar o visual e organizá-lo obedecendo a diretrizes geométricas para tornar o mundo visto, transparente e centrado, utilizando-se da informação como meio para transmiti-las.

A ascensão de uma ordem imagética, acima de tudo descentralizada, baseada em redes midiáticas que fazem uma nova leitura do real coincide com o fim da fotografia-documento por ser incapaz de sustentar essa nova perspectiva. Sua morte é um processo natural de seu desenvolvimento como ordenador do visual e desemboca numa fotografia descompromissada com uma verdade fincada na representação, mas preocupada com a expressão.

### **3.2 Entre a Fotografia-Expressão e o *Documentário Imaginário***

A designação documental não admite as interações entre as imagens e as coisas. Fincada na noção de representação, ela nega as subjetividades do fotógrafo, suas relações com os modelos e o poder da escrita fotográfica.

A produção fotográfica na contemporaneidade<sup>9</sup> encontra-se permeada de novas vias de concepção e realização imagética. Configuram-se caminhos cheios de interceptações no

<sup>8</sup> Recurso que será analisado posteriormente.

<sup>9</sup> Contemporaneidade essa considerada como o período posterior a II Guerra Mundial, quando o mundo enfrenta uma nova ordem político-social e novos modos de produção fotográfica começam a surgir.



qual as práticas se confundem. Muitos autores buscam diferentes nomenclaturas com o intuito de especificar suas análises e adequar a fotografia às suas traduções.

Uma conseqüência importante disso foi uma nova fusão e falta de definição entre os gêneros fotográficos. É cada vez mais difícil distinguir um tipo de prática de fotografia de outra. [...] títulos como o “documentário” são de pouca utilidade como rótulo para o novo tipo de trabalho que está sendo produzido. Na verdade, todos os títulos descritivos foram livremente apropriados e encontram-se usados em combinações curiosas [...]. (PRICE, 2004, p. 75) <sup>10</sup>

Uma análise buscando uma intersecção das práticas da fotografia-expressão de Rouillé (2009) e do *Documentário Imaginário* de Lombardi (2008) é vista como uma alternativa adequada no intuito de situar as fotografias de David LaChapelle no ambiente da contemporaneidade.

Para uma fotografia que exprime um acontecimento, Rouillé (2009) emprega o termo fotografia-expressão. Essa passagem da designação para a expressão condiz com a transferência de uma sociedade industrial para uma sociedade da informação baseada em redes digitais de comunicação. São elas as responsáveis pela escassez da fotografia-documento ao inserir novas práticas e usos à imagem fotográfica, no entanto, esta ainda faz uso da estruturação clássica do documento servindo de base para que o trabalho de novos fotógrafos busque novos caminhos de acesso às coisas.

Lombardi (2008) credita à fotografia documental o uso da estética para expressar a relação do homem com sua realidade através de uma seqüência de imagens. Para essa nova via da fotografia documental contemporânea emprega-se o termo *Documentário Imaginário*, próximo à idéia de fotografia-expressão de Rouillé (2009), pois ambas fazem uso das diretrizes do documental – planejamento sobre o tema, grande tempo gasto na realização, produção de uma série de imagens caracterizando uma narrativa – para produzirem novas imagens fotográficas.

A fotografia-documento nega tudo que antecede a imagem. Ao procurar captar o “instante decisivo”, ela não leva em consideração aquilo que a envolve, a história da imagem e sua relação com o mundo. Por outro lado, a fotografia-expressão faz desse reconhecimento seu maior trunfo.

Através de formas, escritas e subjetividades, a fotografia-expressão relaciona o visto com o não-visto, a parte e o todo, a imagem para além dos limites da fotografia. Em face

---

<sup>10</sup> Tradução livre.

disso, Rouillé (2009) denomina três vias de fabricação da expressão: a escrita, o autor e o Outro.

No *Documentário Imaginário*<sup>11</sup>, Lombardi (2008) faz uso do termo “documentário” para identificar o gênero fotográfico no qual sua prática está alocada. O termo “imaginário” supõe uma nova possibilidade de expressão por parte do fotógrafo apto a possuir um olhar mais intimista e libertário, fazendo uso de suas imagens particulares na concepção das fotografias.

Esse termo faz uso da idéia de *Museu Imaginário* concebida por André Malraux (1978) que defende a existência de que cada indivíduo possui um acervo interior de imagens, artísticas ou não, provenientes de diversos lugares. Portanto, o fotógrafo se apropria delas para a criação de novas imagens permeadas de influências e referenciais.

Por não possuir restrições de espaço como em um museu tradicional, o museu fotográfico é capaz de explorar a justaposição inesperada de obras de arte. Algumas conhecidas outras menos conhecidas, de diferentes culturas. Tal confronto de formas de arte, divorciadas de suas funções originais e de suas fontes de inspiração, induz a uma metamorfose bastante radical em nossa percepção da arte para a arte. (HARRIS, p. 20, 1996)<sup>12</sup>

Para Rouillé (2009), foi através da Missão Fotográfica da Datar, órgão responsável por manter a unidade do território francês, em 1983, que a expressão pode aliar-se ao documento. A Datar não objetivava fazer uma descrição da paisagem francesa, mas descobrir novas visibilidades do espaço, livrar a fotografia do automatismo documental, do registro direto e incipiente.

Durante o período de predomínio da fotografia-documento a escrita foi sacrificada em busca da relação direta entre a imagem e seu referente. Portanto, através da expedição da Datar, inicia-se uma abertura de espaço para a fotografia-expressão que solicita um novo sistema de construção das imagens, valorizando o processo, os acontecimentos em torno do fazer fotográfico em detrimento do referente, na qual novas visibilidades surgem através do desenvolvimento de uma escrita fotográfica única aplicada pelo fotógrafo.

É a crença de que a coisa se constrói junto com a imagem, é apostar na fotografia como transformadora em potencial da realidade fotografada para além dos limites da foto.

---

<sup>11</sup> *Documentaire Imaginaire* (em francês). Termo cunhado em 2004 – desprovido de um propósito conceitual – durante o Foto Arte em Brasília, pelo curador canadense Chuck Samuels, do Le Mois de La Photo à Montreal, durante uma análise da obra *Paisagem Submersa* de João Castilho (1978 -), Pedro David (1977-) e Pedro Motta (1977-).

<sup>12</sup> Tradução livre.

Creditar à forma fotográfica esse poder anula os postulados do documento e nega o princípio da fotografia como decalque. Acima de ordenar uma realidade, ela a opera.

A passagem do documento para a expressão rompeu com a noção de centralização e com a busca pelas representações fiéis às coisas abrindo a imagem a uma pluralidade de processos que valorizam a escrita fotográfica e a capacidade inventiva do fotógrafo, do autor.

A partir dos anos 50, os fotógrafos documentaristas começaram a perder a ilusão de que, através de suas fotos, conseguiriam mudar a realidade. Passou-se então a ganhar mais espaço uma produção que visasse novos enfoques, mais subjetiva e menos presa às questões sociais.

A fotografia-expressão vem para liberar os modos de visão e do fazer fotográfico. As imagens não estão a serviço de uma obrigatoriedade informacional, mas para atender a subjetividade do fotógrafo, libertando seu ponto de vista e colocando-o como soberano diante da realidade.

O documentário estava mudando e aparentemente apresentando novos sujeitos ou velhos temas de novas maneiras. Costumeiramente chamado de documentário subjetivo, esse trabalho exerceu influencia tanto nos Estados Unidos quanto na Grã-Bretanha. Ele libertou o documento de um projeto político no qual ele era formalmente associado, e permitiu os fotógrafos de se distanciarem tanto dos temas tradicionais do documentário quanto das convenções da representação documental. (PRICE, 2004, p.103)<sup>13</sup>

O fotógrafo suíço Robert Frank (1924-) é visto como o desencadeador da fotografia-expressão. De 1955 a 1956 – munido de sua máquina Leica e de uma bolsa da Fundação Guggenheim que lhe propiciou uma independência financeira para fotografar, durante um ano, os caminhos do oeste americano – Frank imprimiu seu ponto-de-vista e suas técnicas ao espaço fotografado: o cotidiano daquela região, em seguida os reuniu no livro *The Americans* de 1955. Como um *voyeur*, possuía o objetivo de retratar a totalidade da observação do real ou o próprio real como o todo, através de suas experiências e expressões individuais. Lombardi (2008, p. 40) acredita que Frank “não estava em busca de uma reportagem como se conhecia até então, não se interessava pelos acontecimentos imediatos e também estava longe de querer registrar momentos significativos”, como no registro de uma estrada deserta que apenas acomodava o fotógrafo e um veículo que vinha em sua direção. (Figura 14).

É a emancipação da subjetividade do autor. O fotógrafo passa da função de espectador e operador técnico das funções da máquina, idéia persistente desde o século XIX, a produtor

---

<sup>13</sup> Tradução livre.

de imagens através de uma observação indireta e livre da realidade, distanciando o olhar do compromisso com o testemunho e com a objetividade comuns ao fotojornalismo.

A postura de Robert Frank colabora para enfraquecer o dispositivo platônico da fotografia... a onipresença do sujeito na fotografia-expressão se opõe a rejeição da individualidade do operador pela fotografia-documento... se as fotos de Frank rompem com a estética documental é porque elas não representam (alguma coisa que foi), mas apresentam (alguma coisa que aconteceu); é porque não remetem às coisas mas aos acontecimentos. (ROUILLÉ, 2009, p. 173)



**Figura 14** – Robert Frank  
*U.S. 285, New Mexico (1955)*  
Fotografia, 13 1/4 x 8 5/8 pol.

Para afirmar a subjetividade criadora do fotógrafo Lombardi (2008) resgata a noção de *mundo imaginal* de Durand (2004), o qual estaria localizado entre o mundo sensível e o mundo espiritual onde acontecem as relações entre a subjetividade do fotógrafo e a objetividade do meio.

É também o espaço da criatividade, onde se admite a absorção de valores e que se mantém aberto ao paradoxo e à contradição. No imaginário, elaboram-se os meios representativos, simbólicos, retóricos e racionais, de finalidade defensiva frente à fatalidade da morte. Ele é ao mesmo tempo uma fonte racional e não-racional de impulsos para a ação. (LOMBARDI, 2008, p. 44)

Todo o território fotográfico é proveniente das idéias de seu produtor, a simbiose entre a realidade e as manifestações subjetivas do fotógrafo se manifesta pela fabricação de imagens que não reduzem a realidade à impressão, os sentidos transbordam pelos limites do registro e o imaginário se manifesta livremente.

Segundo Lombardi (2008), a tecnologia funciona como uma ponte entre o imaginário e a fotografia. Os fotógrafos fazem uso de recursos técnicos como o borrado, o desfoque ou a granulação para fazer emergir, de seus sonhos, formas próprias de representação. O campo fotográfico está aberto para o fantástico, o surreal<sup>14</sup>. Até mesmo as lacunas procuram comunicar algo: o vazio como dispositivo de significação, o visto e o invisível como articulações do visível.

Na contemporaneidade, a preocupação em ser fiel ao visível deixou de ser prioridade, e os fotógrafos documentaristas começaram a transportar para suas imagens as elaborações situadas no inconsciente específico – que diz respeito à estrutura psicológica. (idem, p. 46)

Esse quadro rompe com a idéia de um domínio da imagem pelas coisas, defendido pela prática documental, o fotógrafo não possui mais a obrigação de documentar o mundo, de buscar o “instante decisivo”, de procurar o furo. Trata-se aqui de transformar a máquina em um mecanismo de expressão, de reconhecimento do outro e de propor uma troca e iniciar um diálogo com o fotografado.

O Outro surge como expoente de um diálogo entre o autor e o personagem da imagem, uma fusão de experiências resultando numa concepção íntima da imagem que capta não a verdade daquela realidade, mas das trocas propiciadas por ela, reforçando o caráter social e a postura documental da fotografia-expressão ao demandar um conhecimento prévio e um envolvimento com o tema não se resumindo ao registro de um momento aleatório.

Para Rouillé (2009), torna-se imprescindível para o fotógrafo adaptar-se à realidade do fotografado e criar procedimentos específicos para retratá-lo. Entender o cotidiano e as insatisfações, os anseios e as projeções do modelo fazem parte do planejamento dos recursos necessários a uma fotografia que transmita a mensagem daquele indivíduo ou grupo de indivíduos. Por essa razão a fotografia-expressão é contato, é proximidade com o objeto.

Mais do que o registro de um estado de coisas, a fotografia torna-se um catalisador de processos sociais. Ao colocar-se o mais próximo possível dos indivíduos singulares, transformando-os em sujeitos, o procedimento adotado mescla a produção de imagens e a resistência aos efeitos da precariedade (ROUILLÉ, 2009, p. 179)

---

<sup>14</sup> Termos que serão melhor explorados no capítulo seguinte.

Opera-se uma união entre fotógrafo e fotografado, que não mais se encontram em lados opostos, nem interagem apenas enquanto a fotografia é produzida, mas trabalham numa tal parceria que a fotografia pode ser apenas o atestado desse esforço mútuo.

Valorizar o modelo no processo é imbuir uma produção coletiva de sentido, realizar um paralelismo dialógico em busca da criação fotográfica que retrate uma situação humana além da fotografia. O Outro deixa de ser uma presa para virar um ator. O trabalho do fotógrafo passa a ser não o de representar as coisas, mas de exprimir essas relações forjadas com os modelos.

O fotodocumentarismo pode, então, abarcar diferentes modos de representação. [...] Pode também ser utilizado pelos fotógrafos para descrever o cotidiano, retratar as experiências da vida comum ou documentar algo que está desaparecendo. Muitas vezes, os fotodocumentaristas estão simplesmente buscando novas formas de ver e retratar o mundo. Eles vão trazer, de seus repertórios culturais, ferramentas que os ajudem a elaborar uma linguagem própria de expressão. (LOMBARDI, 2008, p.44)

A partir da passagem acima, conclui-se que tanto a fotografia-expressão quanto o *Documentário Imaginário* são práticas fotográficas documentais que se assemelham ao buscarem a promoção da expressão através de um “destravamento” da subjetividade do fotógrafo. Ao mesmo tempo que documental, elas começam a se pronunciar também como manifestações artísticas funcionando como um campo de intersecção entre a fotografia-documento e a arte-fotografia. O objetivo é produzir novas visibilidades através de diferentes experiências estéticas e não apenas buscar uma analogia entre a representação e a realidade.

### **3.3 Arte-Fotografia: a fotografia como apropriação da arte**

Desde seu surgimento, a fotografia foi marginalizada e legada ao papel de instrumento, ficando à margem da produção artística principalmente durante o modernismo.

Acompanhada pela derrota americana na Guerra do Vietnã e pelo arrastado término da Guerra Fria, a década de 80 marcou a necessidade de uma reconfiguração das relações sociais e políticas. Não obstante, a arte, como integrante dessa realidade, acompanhou essas mudanças. Os valores artísticos até então guiados pela era do “ou”, das exclusões, das meticulosas práticas de busca de uma pureza dos elementos, levado como bandeira pelo modernismo, desemboca no reinado do “e”, das mestiçagens, inclusões e mixagens

Também nos anos 80, a eletrônica contribuiu para uma evolução das práticas aliada à libertação dos preceitos modernistas fazendo com que a pintura passasse a se relacionar com

novas manifestações imagéticas, como a fotografia e o vídeo. O procedimento fotográfico caiu numa obsolescência que foi seguida de uma valorização de sua a imagem, ou seja, a fotografia passou a ser utilizada como um dos principais materiais artísticos do pós-modernismo.

A arte-fotografia, surgida nas últimas décadas do século XX, é um conceito empregado por Rouillé (2009) para se referir a apropriação da fotografia pela arte e inaugura a entrada do mimético e tecnológico no campo artístico. Entretanto, é preciso esclarecer o sentido dessa apropriação: não foram os fotógrafos que passaram a incorporar o artístico em seus trabalhos, os artistas que fizeram uso do material-fotografia para produzirem nossas relações, simbioses de representação de uma época de transição.

Ao tratar a fotografia como material, ela sai do externo para vir fazer parte das experimentações artísticas, das inúmeras possibilidades do fazer artístico.

Enquanto o vetor, ou ferramenta, fica externo à obra, o material participa dela totalmente. Utiliza-se uma ferramenta, mas trabalha-se, experimenta-se, combinam-se materiais, transformando-os infinitamente em meio a um processo perpétuo, técnica e esteticamente inseparáveis. (ROUILLÉ, 2009, p. 339)

A escolha dos materiais pelos artistas segue o critério do que há de mais afinado com a realidade, o que possui um desenvolvimento mais coerente com as correntes visuais do período. Usar a fotografia como ponto de partida para suas obras atesta sua importância diante do atual estado das coisas, é trabalhar com o tecnológico, partindo da mimese para a produção de novas imagens do real.

O pincel é substituído pela lente, a mão pela máquina. A fotografia como material da arte não tem o compromisso documental de retratar a realidade como um espelho nem um enraizamento social que busque manifestar idéias civis ou denunciar práticas ilegais. Ela busca usar o mimético como ponto de partida para subvertê-lo.

A arte-fotografia perfaz a representação (ao mesmo tempo, leva-a a seu apogeu e acaba com ela), reduzindo-a a uma apresentação e mecanizando-a. A arte-fotografia não só desloca para os conceitos as finalidades do projeto estético da realidade, mas, também, transfere a fabricação das imagens da mão do artista para uma máquina. (idem, p. 342)

Dessa forma, o fazer artístico perde a noção de artesanato para aderir à idéia de mecanização. O toque do artista é substituído pelo contato à distância do objeto com a superfície fotossensível. Diferente do modo tradicional de execução, a fabricação de imagens não depende mais do saber-fazer manual do artista e de seu gosto estético, cabe ao artista-

fotógrafo um saber-fazer tecnológico aliado à escolha do enquadramento. Portanto, criação não é mais invento, é escolha de qual e de que maneira o “material inscritível” (o que existe ao nosso redor, o que nos é apresentado pela natureza) será aplicado sobre o “de registro” (o material produzido sobre a ação da luz nas superfícies sensíveis que reagem com os materiais químicos) (ibidem, p. 338).

Podemos perceber uma morte do ideal modernista de que o artista é o ponto central da obra, de que é de seu talento que parte sua originalidade. Roland Barthes em seu artigo *A morte do autor* de 1968, defende a idéia de que o sentido de uma obra não reside na mente do autor, mas na interpretação de quem é interpelado por ela.

[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino [...] o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 2004, p. 6)

Logo, cria-se uma dualidade entre a originalidade da obra e a origem da interpretação, entre autor e leitor. Este último torna-se responsável por dar sentido à obra, sentido este não universal. Não existe criador, “um quadro é somente um espaço onde se fundem e entrecrocavam várias imagens, todas sem originalidade” (LEVINE apud ROUILLÉ, 2009, p. 347). O autor não detém o poder de enclausurar sua obra numa única idéia, seus significados estão em latência e serão produzidos por aqueles que a enxergam.

A arte-fotografia vai de encontro à crescente obsolescência do processo artesanal da arte, no qual é dada ênfase às obras-objeto, aquelas feitas para a apreciação visual. O que se percebe nesse novo exercício artístico é construir obras sem estruturas definidas, concebidas para o pensamento. O mais importante não é o que é visto no quadro, mas as interações interpessoais que são desencadeadas a partir dele, levando à obra em si para o segundo plano, apenas como catalisador das trocas e experiências sociais. Configura-se, portanto, uma dualidade do tipo passado-presente entre “arte-objeto” e “arte-evento”.

Não se dá, contudo, a extinção dos objetos artísticos, visto que o processo tecnológico também produz espécies de objetos, porém é crescente a idéia de desmaterialização da arte.

É justamente essa crise da representação dos objetos, dos materiais em estado de desgaste e da pintura e escultura como fazeres dissonantes com esse novo contexto sócio-político, que a fotografia, há muito estigmatizada como processo automático e desprovido de



qualquer senso estético, torna-se um dos principais materiais artísticos e é justamente ela que será usada como motor propulsor de revalorização da arte, decretando o fim do modernismo.

A questão do autor é decisiva na distinção entre fotografia-expressão e arte-fotografia. Na primeira, o sujeito é elemento fundamental na fabricação das imagens, paradoxalmente, no campo artístico a fotografia é responsável pela abolição do sujeito nas obras ao “desconstruir os mitos da originalidade e da autenticidade, esboçar ligações entre a arte e a política, abolir o lugar dos sujeitos nas obras...” (idem, p. 354).

A arte, ao aceitar a fotografia como material artístico, faz uso de uma estratégia de combate a sua própria desmaterialização, para salvar o quadro como principal instância de sua afirmação estética, ideológica e comercial.

Daí, como dito anteriormente, entende-se o fato de que foram os artistas que inseriram a fotografia na arte para atender suas necessidades pós-modernistas no sentido de recusar o último, o passado. Não foram os fotógrafos que migraram para o campo das artes, portanto seria errado afirmar que a fotografia tenha se embrenhado no campo artístico, houve uma apropriação de suas técnicas e alternativas no sentido de produzir um novo material artístico.

Se, de um lado, admitimos que o fotojornalismo evolui no campo (o da fotografia) cujas regras, atores e ritmos são completamente diferentes daqueles do campo artístico... e se, de outro, admitimos reconhecer que não são os fotógrafos que introduzem a fotografia no campo da arte, mas os artistas que recorrem a ela em função de suas próprias necessidades, então, é normal conceber que se desenvolvam simultaneamente dois movimentos relativamente autônomos. (ibidem, p. 354)

É preciso não considerar a fotografia como um processo singular, diferenciando-a nos campos artísticos e fotográficos, pois estes possuem diferentes intenções ao empregá-la. Os objetivos da arte-fotografia são distintos dos de uma fotografia documental.

### **3.3.1 A Fotografia como mecanismo propulsor de uma nova concepção artística**

O fazer no modernismo implicava na busca pela pureza da arte, seu “grau zero”. Na pintura, o importante era atingir a essência da obra, retirando seus excessos e ruídos a fim de atingir uma abstração genuína, uma certa universalidade.

O pós-modernismo vem, com todo o peso de uma oposição corriqueira de novas correntes artísticas, quebrar com esses paradigmas. O cotidiano é considerado como ponto de partida para uma arte que busca uma neutralização e dessacralização dos elementos. Essa valorização do habitual origina-se de um presente de instabilidade e de um futuro incerto no

qual o movimento natural é recolher-se ao que é seguro, familiar e conhecido. É lutar contra a superficialidade estimulada pelo poder midiático e buscar uma valorização do que é genuinamente real e concreto.

A fotografia surge como um material oportuno pelo seu teor mimético que atinge um grau ideal de figuração ao “representar ordinariamente o ordinário, ou seja, entrelaçar uma forma de conteúdo com uma forma de expressão” (ibidem, p. 358).

O puro cede lugar ao banal, o inédito ao ordinário, o extraordinário ao “infraordinário”<sup>15</sup>, o global ao individual. Os pequenos relatos tomam o espaço dos grandes relatos. A arte faz uso da tecnologia do material fotográfico, para criticar essa ordem habitual das coisas, ao mesmo tempo é única a cada realidade e também globalizante, pois vai de encontro ao automatismo da vida global, a um cotidiano uniformizado pela tecnologia, que produz uma espécie de “linha de montagem customizada” de indivíduos.

Estas taxonomias levantam a perigosa capacidade de nos tornar cegos e passivos, de fazer-nos autômatos. Chamam a atenção para aquilo que, à força de se ver, não se vê mais; para aquilo que nunca se contesta por sempre estar próximo e ter sido aceito; para os automatismos criados pelos hábitos cotidianos. (ibidem, p. 361)

A figura humana trabalhada pela arte-fotografia é considerada como um dos principais expoentes dessa superficialidade. Diferentes dos retratos tradicionais, esse novo material artístico relata um aniquilamento dos corpos, um desgaste de expressões. Identidades e não-identidades se fundem em rostos-superfícies no qual o corpo é um objeto inerte e “desmontado”, “o retrato tornou-se impossível, porque o rosto se desfez, porque o sujeito individual perdeu sua antiga unidade e sua antiga profundidade” (2009, p. 365).

Abdica-se aí da idéia humanista, de que a fotografia seja uma captura da alma, distanciando das fotografias de Henri Cartier-Bresson e Sebastião Salgado, e percebe-se que os objetos fotografados servem menos como representações do que como catalisadores delas, funcionam como caminho para que outras imagens sejam visualizadas.

A arte-fotografia mantém uma minuciosa relação com seus objetos, encara-os e os registra de uma forma franca, verdadeira, no qual a mimese quase se esvai devido à proximidade simbólica entre a imagem e a coisa. É isso que difere a arte-fotografia da fotografia-utilitária ou documental: a relação estabelecida com seu objeto.

---

<sup>15</sup> PEREC, Georges. *L'infra-ordinaire*, Paris: Seuil, 1989, p. 11 apud ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, São Paulo: Senac, 2009, p. 358.

... obras de artistas, cujo grande formato indica que elas seguramente não são feitas para o catálogo dos fotógrafos documentais, nem para o livro dos fotógrafos-artistas, mas para a parede – a da galeria ou aquela, mais vasta e mais prestigiada ainda, do museu. (ibidem, p. 367)

Devido à incredulidade no futuro e as incertezas do presente, o artista usa da fotografia como meio para capturar a realidade e dela partir para transcendê-la. O material-fotografia está alocado na dualidade de apresentar o inapresentável, ele usa do visível para ir além dele, para tornar possível uma representação do invisível.

### **3.4 A Alegoria como instrumento para a produção de imagens na contemporaneidade**

A arte-fotografia contribuiu para o resgate da alegoria na arte contemporânea fazendo uso dela como recurso para ir além da analogia, para dar um novo sentido ao material fotográfico.

Diferente da fotografia-documento, sustentada através da impressão que funciona como mimese pura e simples, uma visão direta e coerente; a arte-fotografia usa da impressão apenas como um suporte para a alegoria, característica capaz de imbuir múltiplas visões às coisas.

É o visível para mostrar o invisível. A alegoria *versus* o símbolo: a primeira parte de uma imagem para transmitir várias, já este último serve-se da imagem para mostrá-la tal como é.

Segundo Lombardi (2008), no *Documentário Imaginário* a fotografia permite explorar seu potencial conotativo no intuito de imbuir no registro novas percepções e tornar a imagem mais livre de seus traços indiciais. A natureza polissêmica da imagem ganha força.

Ao emancipar a escrita fotográfica, a fotografia-expressão também certifica a alegoria como uma estratégia de alcance de novas possibilidades de interpretações na fotografia.

O clique é espontâneo, livre, usando da objetividade formal da fotografia-documento como um artifício de afirmação de estilo e divergindo dela ao trabalhar uma visibilidade indireta, não exprimindo às coisas pelo seu desígnio, mas criando formas do já-visto para exprimir imagens fragmentadas condizentes com a nova realidade mundial no qual os acontecimentos se sobrepõem em busca de uma totalidade.

Essa força significativa e transformadora, esse potencial das formas fotográficas, foi o que durante muito tempo a fotografia-documento negou, ao conservar a ficção da transparência das imagens, ao desvalorizar as formas em prol das coisas (os referentes). (ibidem, p. 167)

Com a ascensão da sociedade da informação e da internet, a prática da alegoria tornou-se ainda mais difundida ao aumentar os graus de propagação de projetos fotográficos ou artísticos passíveis de funcionar como base/inspiração para outros trabalhos.

No regime do Documentário Imaginário, a idéia de reapropriação de outros trabalhos é abertamente compartilhada pelos fotógrafos, que têm plena consciência de que a necessidade de cópia permeia a criação. Eles se apropriam de imagens preexistentes para construir outras novas imagens. A utilização do Museu Imaginário tem se tornado cada vez mais evidente e acelerada, já que na sociedade contemporânea ele se encontra mais disponível a todos devido à enorme difusão de tecnologias como o cinema, a televisão, o vídeo e, mais recentemente, a internet. (LOMBARDI, 2008, p.47)

As novas práticas fotográficas e a arte-fotografia servem-se da alegoria para negar uma representação fidedigna da realidade histórica (fotografia documental), para subverter as normas estéticas e práticas excludentes (modernismo) e bagunçar a linha do tempo e suas compartimentalizações (história da arte).

Contra o caráter exclusivo do modernismo fincado na doutrina do “ou”, o pós-modernismo, a idéia de “e”, acrescenta distintos modos de produção para possibilitar diferentes realidades alegóricas de uma imagem. Para isso, faz-se uso da hibridação, da apropriação de idéias, do excesso, do pastiche na fotografia contemporânea que, por sua razão de concepção, justifica todas essas estratégias.

Resgata-se a noção de que o sentido da obra não é dado pelo autor. A arte é criada pelo contexto, pelas manifestações que irá provocar pela troca de experiências de seus expectadores. É a arte-evento.

Não se trata mais de uma imitação da natureza, feita pela fotografia, mas de uma imitação da cultura, imitação de segunda ordem. Imitação de obras que imitam: não mais fazer ver o ser através das imagens, mas fazer ver imagens através de um palimpsesto. Na arte-fotografia, a alegoria prevalece sobre a estampa. (ROUILLÉ, 2009, p. 385)

Na visão de Rouillé (2009), o palimpsesto é uma atividade fundamental para a alegoria, pois não possui uma preocupação em retratar o real fielmente, mas sim tomá-lo como ponto de partida para invertê-lo, misturá-lo e transformá-lo até encobri-lo.

A produção contemporânea difere-se do modernismo por não possuir a preocupação de extrair de seus objetos sua essência. Eles se servem de imagens dos mais diversos gêneros e períodos históricos, mistura passado e presente desfazendo e emaranhando a linha do tempo, é o pastiche se apresentando como um princípio para a produção de novas imagens.

O pastiche é visto como a criação de uma obra baseada em outra já existente produzindo uma nova gama de significações, o qual não se equivale ao plágio ou à paródia, mas sim como um sinal de admiração e renovação da arte, paradoxalmente, mesmo que isso implique na “morte do novo”, no “encarceramento no passado”. Sobre o novo, na produção contemporânea, Plaza (1987), estudioso da teoria intersemiótica, nos diz que “a arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica<sup>16</sup>, onde o novo parece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação” (PLAZA, 1987, p.12).

Muito tem se questionado a respeito desse procedimento pós-moderno, quanto a seu caráter pejorativo e não “culto”. No entanto, antes de tudo, é preciso enxergá-lo como produto do interior da cultura de massa, reforçando a idéia de que “o pastiche insere-se assim no espírito modernista da colagem e reaproveitamento de moldes e estilemas, reabilitando-se e libertando-se do estigma de processo memorizado”<sup>17</sup>.

Para Jameson (1985) tanto o pastiche quanto a paródia envolvem o mimetismo e formas estilísticas de outros estilos, porém o efeito da paródia é “ridicularizar a natureza privada destes maneirismos estilísticos bem como seu exagero e sua excentricidade” (JAMESON, 1985, p. 18), distanciando da noção de pastiche quando este último pratica o mimetismo de forma neutra “sem o impulso satírico, sem a graça, [...] em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico” (idem, p. 12). É nesse ponto que se encaixa o trabalho de David LaChapelle: relação de transfiguração estilística baseada no decalque.

Portanto, a atividade alegórica, aquela que usa da realidade como passagem para outras coisas, disfarçando-a até eliminá-la, encontra-se no cerne do pós-modernismo, da superficialidade de conteúdos e da interação das aparências.

---

<sup>16</sup> Para Plaza (1987, p.3), a interação sincrônica não considera “apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão permaneceu viva ou foi revivida”.

<sup>17</sup> Trecho do verbete “pastiche” escrito por Carlos Ceia e Maria de Lurdes Afonso presente no site “E-Dicionário de Termos Literários”. Acesso em 16/05/2009.

### 3.5 A expressão em David LaChapelle

Continuando a análise das fotos da seção *Deluge*, na exposição *David LaChapelle* ocorrida em Milão em 2007 e 2008, foram selecionadas algumas imagens que se inserem nesse panorama de uma fotografia documental expressiva.

Caracterizado como um fotógrafo-artista por trabalhar o documental junto com a criação, o fotógrafo David LaChapelle busca aliar a fotografia ao campo da arte, mas não como um material artístico a serviço de uma arte-fotografia, mas como uma afirmação da própria fotografia como produção estética de apuro visual. Podemos visualizar em Sekula (1978) um transporte da noção do fazer artístico às intenções do documentarista.

Documentário é pensado para ser arte quando ela transcende a sua referência ao mundo, quando o trabalho pode ser considerado, em primeiro lugar, como um ato de auto-expressão por parte da artista. (SEKULA apud PRICE, 2004, p.73) <sup>18</sup>

O fotógrafo busca uma narrativa e para isso ele interage com o meio, ele dirige a cena. Os objetos e personagens são cuidadosamente encaixados em um cenário projetado no intuito de imbuir à fotografia uma dramaticidade e uma função de contadora de histórias. Essa possibilidade de produção fotográfica ganha ancoragem nas idéias do *Documental Imaginário*.

Enquanto no modelo clássico da fotografia documental os fotógrafos procuram interferir o mínimo possível na construção da imagem, no Documentário Imaginário, a ficção é assumida e desejada. (LOMBARDI, 2008, p. 53)

Nas fotografias *Museum* (Figura 2) e *Statue* (Figura3), LaChapelle tece uma crítica ao mercado da arte, através da tomada de um museu pelas águas do dilúvio. Ele denuncia o caráter mercadológico da produção artística contemporânea, a quebra de recordes nos leilões e a preocupação dos artistas em produzir obras mais comerciais em detrimento da expressão com o objetivo de enriquecerem e perpetuarem sua assinatura.

Durante o dilúvio, e durante uma calamidade, você pode pegar a sua pintura, mas não vai ser uma jangada - não vai mantê-lo flutuando. A idéia de nomes de pessoas que vivem através de suas obras de arte, ou através de suas coleções de obras de arte, é um mito que nós contamos para nos consolar diante da morte. (LACHAPELLE, 2007, p.4) <sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Tradução livre.

<sup>19</sup> Tradução livre. Entrevista completa no Anexo 02.



**Figura 15** – David LaChapelle  
*Museum* (2006)  
Fotografia, 182,8 x 242,5 cm.

Em *Museum*, pode-se perceber uma clara divisão horizontal da fotografia em duas partes: a parede e os quadros e seus reflexos. Isso reforça a idéia de eternidade das obras de arte, ao acreditar que mesmo com a chegada de uma força destruidora os trabalhos de arte continuam seu legado de transmissão de sentidos mesmo que através dela.



**Figura 16** – David LaChapelle  
*Statue* (2006)  
Fotografia, 242,5 x 182,8 cm.

Ambas registradas em um mesmo cenário, no qual prevalece a idéia de abandono e do inóspito, o fotógrafo pretende transmitir a idéia de que as obras de arte são livres de posse e inestimáveis. A idéia de posse de um trabalho artístico é pura ilusão diante da transitoriedade da existência humana frente à perenidade da arte.



## 4. *Deluge*: um retrato da contemporaneidade

Dando continuidade à análise da seção *Deluge* da exposição *David LaChapelle* de 2007, dedicada a realizar uma retrospectiva da carreira do fotógrafo que dá nome à mostra, realizada no *Palazzo Reale* em Milão, Itália, chega-se à pedra angular dessa série: a fotografia *Deluge* (dilúvio, em inglês).

Neste capítulo propõe-se entender como os aspectos apresentados sobre o sublime e a produção de expressão nas imagens contemporâneas estão sendo postos em prática através da análise dessa fotografia.

*Deluge* representa uma síntese das idéias apresentadas até agora. Inserida nessa imagem pode-se encontrar uma série de interpretações e leituras de seus elementos. Seu forte caráter polissêmico foi o principal fator para sua eleição como o objeto desses escritos<sup>20</sup>.



**Figura 17** – David LaChapelle  
*Deluge* (2006)  
Fotografia, 181 x 701 cm.

Antes de se iniciar uma investigação sensorial e pictórica por essa imagem, é imprescindível que se conheça suas inspirações e estórias para além da fotografia impressa.

### 4.1 O Dilúvio ou A ira de Deus sobre a terra

De acordo com os escritos do Gênesis, primeiro livro do Antigo Testamento da Bíblia Sagrada, Javé criou o homem na terra e o animou com um sopro de vida. A finalidade do homem na terra era viver na amizade com Deus, porém, seduzido pelo poder da mentira, torna-se desobediente a Ele.

<sup>20</sup> Cópia ampliada da fotografia *Deluge* de David LaChapelle (2006) encontra-se disponível no Anexo E.

O pecado entra no mundo e as portas do paraíso se fecham. O mal se instaura entre os homens e a corrupção impera. Arrependido de Sua criação e preenchido pela dor e decepção, Javé decidiu exterminar todos os males do mundo e, conseqüentemente, todos os seres da face da terra. Durante quarenta dias e quarenta noites, Ele abriu as portas do abismo e as águas lavaram toda a superfície e cobriram os mais altos montes.

Deus fez uma aliança com Noé, por este ser um homem digno e temente a Ele, com o intuito de delegar a Noé a responsabilidade de semear a vida nova na terra.

“Eis que vou fazer cair o dilúvio sobre a terra, uma inundação que exterminará todo ser que tenha sopro de vida debaixo do céu. Tudo que está sobre a terra morrerá. Mas farei aliança contigo: entrarás na arca com teus filhos, tua mulher e as mulheres de teus filhos. De tudo o que vive, de cada espécie de animais, farás entrar na arca dois, macho e fêmea, para que vivam contigo”. (BÍBLIA, A.T. Gênesis, cap. 7, vers. 17-20, 1999)

Esse conto do Dilúvio, no qual uma grande inundação devasta as antigas civilizações e destrói a humanidade, serve como ilustração para uma cultura do presente. O desejo de mudança, de extermínio do caos e da maldade através da renovação da vida representa um desejo comum da humanidade tanto nos tempos passados como na atualidade.

O objetivo não é focar na história de Noé e seu “replanteio” de vida na terra, mas retratar a sina daqueles que foram renegados pelo poder divino e tiveram seus pecados arrastados pela inundação.

Fazendo uso dessa narrativa, os caminhos percorridos nesse trabalho visam aplicar os conceitos apresentados até então no trabalho do fotógrafo americano David LaChapelle, exercício que já vem sendo realizado no final de cada capítulo, porém agora apresentar-se-á uma análise mais aprofundada de seus trabalhos.

#### **4.2 David LaChapelle: Pop Javé**

Insatisfeito com os homens, Deus fez cair do céu as águas que expurgaram os seres vivos e todo mal inerente a eles da face da terra.

Ao criar a fotografia *Deluge*, David LaChapelle torna-se o maestro desse dilúvio figurativo: ele se coloca no lugar do Criador e expõe os desajustes e exageros do mundo atual, pondo-os em crise diante da força das águas.

Nascido em Fairfield, Connecticut (EUA), em 1963, estudou em *North Carolina School of the Arts*, ao mudar para Nova Iorque, ele ingressou em *Arts Student League* e

*School of Visual Arts*. Começou sua carreira profissional na revista “Interview”, fundada por Andy Warhol e tornou-se reconhecido a partir do final de década de 80. Já realizou trabalhos para revistas como *Vogue*, *Vanity Fair*, *Rolling Stone*, *i-D*, *Vibe*, *Interview*, e *The Face*; para marcas como *L’Oreal*, *Iceberg*, *MTV*, *Ecko*, *Diesel Jeans*, vodka *SKYY* e *Ford*; e para artistas como Madonna, Mariah Carey, Elton John, No Doubt e Whitney Houston. Além de fotografar, LaChapelle também dirige espetáculos, videoclipes e filmes, sendo *RIZE* (2005), sobre a cultura *street* de Los Angeles, seu único longa-metragem, baseado no curta-metragem também de sua autoria *Krumped* (2004).

Possui uma trilogia de livros que narra, através de fotos, sua trajetória: *LaChapelle Land* (1996), *Hotel LaChapelle* (1999) e *Heaven to Hell* (2008). Sua última publicação trata-se de uma retrospectiva de sua carreira, de 1985 a 2005, uma edição limitada com 698 páginas, intitulada *Artists and Prostitutes* (2008).

LaChapelle vê em seu trabalho a oportunidade de popularizar a arte, ampliando seu poder de alcance e influência geralmente restrita aos chamados intelectuais. Ele é conhecido por despender considerável atenção ao processo de composição da imagem, na qual nenhum objeto em cena se encontra disposto ao acaso, buscando criar uma narrativa hiperbólica, e por vezes bem-humorada, através do equilíbrio entre a iluminação, a pose plastificada dos modelos e as cores extremamente saturadas.

Através do hedonismo e da ironia, ele realiza um passeio crítico pelas temáticas da sociedade de consumo. Inspirado por tudo, seu trabalho funciona como um espelho de todas as faces da cultura popular, da história da arte à pornografia.

Um dos mais famosos fotógrafos da atualidade, LaChapelle é conhecido por seu trabalho com as celebridades. Ele as utiliza como uma estratégia de levar o *Pop* (como categoria artística) ao seu mais vasto sentido, na tentativa de transmitir seu criticismo a um número maior de expectadores (Figuras 18 e 19).

Suas fotografias, mesmo que posadas, remetem a frames de filmes, espécie de momentos cristalizados pela lente da câmera, como que se denunciassem acontecimentos que se desenrolam para além do registro (Figuras 20 e 21).



**Figura 18** – David LaChapelle  
*American Jesus: Hold me, carry me boldly* (2009)  
Fotografia.



**Figura 19** – David LaChapelle  
*Pamela Anderson: Miracle Tan* (2004)  
Fotografia, 101,6 x 76,2 cm.



**Figura 20** – David LaChapelle  
*Angelina Jolie: Horseplay* (2001)  
Fotografia, 151 x 126 cm.



**Figura 21** – David LaChapelle  
*Paris Hilton: Hi Bitch, Bye Bitch* (2004)  
Fotografia, 152,4 x 127 cm.



**Figura 22** – David LaChapelle  
*Amanda Lepore as Andy Warhol's Marilyn Monroe* (2002)  
 Fotografia, 125,7 x 124,4 cm.



**Figura 23** – David LaChapelle  
*Fame Monsters* (2009)  
 Fotografia.

As imagens de LaChapelle possuem um caráter paradoxal ao mesclar o surreal com o familiar. Aspectos da vida contemporânea são misturados a elementos fantásticos, muitas vezes até bizarros, produzindo na obra uma espécie de *Unreality Show*<sup>21</sup> ao fazer um contraponto com os programas de TV chamados *reality show*, que transportam para tela cenas de um cotidiano pasteurizado, ou seja, tentam transformar a realidade em um produto do entretenimento.

Por preocupar-se em inserir o insólito em um ambiente realista, seu trabalho é comparado com o Surrealismo<sup>22</sup> do pintor René Magritte (1898-1967). Ambos imprimem, em suas imagens, uma atmosfera irreal com um acabamento realista. Suas produções diferem-se, no entanto, de Bosch (1450-1516), considerado um surrealista do século XV, que faz uso de uma improvável combinação de situações e justaposições de elementos. As fotos de LaChapelle causam a impressão de que tudo que está enquadrado é plausível de tornar-se real, como uma casa coberta por um tecido *pink*, uma mulher atingida por um hambúrguer gigante ou ter um dinossauro laranja entre as pernas.

<sup>21</sup> Termo cunhado por Gianne Mercurio quando da entrevista com David LaChapelle. Disponível no Anexo 02.

<sup>22</sup> Surrealismo é uma corrente artística que procura manifestar o inconsciente através de um arte que se comunique com a realidade através de símbolos. “O inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica explorada com maior facilidade pela arte, devido à sua familiaridade com a arte, mas é a dimensão da existência estética e, portanto, a própria dimensão da arte” (ARGAN, 2006, p. 360)

Para contar suas narrativas de forma realista e tornar a fantasia uma realidade visível aos olhos, LaChapelle monta grandes estúdios: se precisa fotografar um salão inundado, ele realmente o enche d'água; caso queira um incêndio, põe o estúdio em chamas.



**Figura 24** – René Magritte  
*La reproduction interdite:  
Portrait of Edward James* (1937)  
Pintura, óleo sobre tela, 81,3 x 65 cm.



**Figura 25** – David LaChapelle  
*David Bowie: Eyes that cannot see* (1995)  
Fotografia.



**Figura 26** – René Magritte  
*Le Mal Du Pays* (1940)  
Pintura, 102 x 71 cm.



**Figura 27** – David LaChapelle  
*Cunnilingus Rex* (2004)  
Fotografia.



**Figura 28** – Hieronymus Bosch  
*The Garden of Earthly Delights - Hell* (1503-1504)  
Pintura, óleo sobre madeira, 220 x 97,5 cm.



**Figura 29** – David LaChapelle  
*My House* (1997)  
Fotografia, 50,8 x 61 cm.



**Figura 30** – David LaChapelle  
*Death by hamburger* (2001)  
Fotografia, 50,9 x 60,96 cm.

À primeira vista suas fotografias causam uma espécie de choque, pela profusão de detalhes que compõem a atmosfera visual. Após esse contato inicial, surge o interesse em tentar decifrar cada elemento na tentativa de extrair sentido do jogo de cores e ações que permeia seus trabalhos. Essa espécie de comportamento assemelha-se ao que o russo Viktor Chklovski chamou de estranhamento (*Ostranenie*) em seu texto *A arte como procedimento* (1917).

A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [ostraniene] dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se 'tornou' não interessa à arte. (CHKLOVSKI, 1999, p.82)

O estranhamento seria esse efeito produzido pelo confronto entre um habitual modo de ver o mundo e as novas dimensões propostas pelo trabalho artístico, uma estratégia que visa o distanciamento de uma percepção familiar com o objetivo de capturar as sensações manifestadas pela arte.



**Figura 31** – David LaChapelle  
*Cathedral* (2006)  
Fotografia, 182,8 x 242,5 cm.



David LaChapelle acredita que seu principal papel é popularizar a arte. Fazendo uso de referências artísticas do passado, da temática religiosa, da inquietante e vã busca pela “genuína identidade” – expressão que soa paradoxal, mas adequada, levando-se em conta a bricolagem de comportamentos na contemporaneidade – e da força de atração das celebridades, LaChapelle analisa o presente sob a ótica do fantástico. Como se fizesse uso de uma onipresença divina, tal qual um Deus da cultura *pop*, ele transporta para a superfície as questões latentes da sociedade contemporânea e as escancara transmitindo uma espécie de “exuberância do absurdo”.

### 4.3 As águas do pós-moderno invadem a terra

A fotografia *Deluge* pode ser considerada como um símbolo da representação visual pós-moderna, aquela que, através de hibridações, palimpsestos e outros recursos de produção imagética, trabalha com imagens que não mais se configuram como matéria-prima, material bruto, mas como um material agregador de representações que já estão circulando pelo mercado cultural.

Bourriaud (2007, p. 7) chama de *pós-produção* o trabalho de artistas que inserem seus trabalhos no de outros e quebram com a distinção entre produção e consumo, criação e cópia. Ele considera como ponto de partida o *espacio mental mutante* dos artistas, o que torna possível um paralelo com o conceito de *Museu Imaginário* de Malraux (1978) citado anteriormente. A pós-modernidade vem para abolir com as idéias de originalidade e exclusividade das obras artísticas.

De fato não se pode deixar de admirar o fato de que as ferramentas mais utilizadas para a produção de tais modelos relacionais sejam obras e estruturas formais preexistentes, como se o mundo dos produtos culturais e das obras de arte constituísse um extrato autônomo apto a fornecer instrumentos de vinculação de novas formas de sociabilidade; e uma verdadeira crítica das formas de vida contemporânea se deu por uma atitude diferente a respeito do patrimônio artístico mediante a produção de novas relações com a cultura geral e com a obra de arte em particular. (BOURRIAUD, 2007, p. 9)<sup>23</sup>

Ao realizar uma narrativa sobre o dilúvio, *Deluge* se apropria do afresco *The Deluge* (1509), pintado por Michelangelo na Capela Sistina, que por sua vez é baseado nos escritos do Antigo Testamento da Bíblia Sagrada.

---

<sup>23</sup> Tradução livre.

Essas camadas de significação põem essa fotografia no cerne da produção contemporânea, pois efetiva uma mistura entre manifestações artísticas heterogêneas: a literatura sacra, a pintura renascentista e a fotografia contemporânea.

A estética do palimpsesto pode ser aqui incluída por representar uma estratégia de pluralização da imagem através do emprego de diferentes camadas de significação visual, propondo uma espécie de jogo de ilimitadas interpretações.

A escrita palimpsestica determina a justaposição de imagens semitransparentes com o intuito de fazer com que o sentido da obra seja multiplicado pelas relações entre essas camadas.

Portanto, não é por acidente que a estética do palimpsesto é privilegiada pelas artes e pelo design na era pós-moderna. Eles se alimentam da anarquia, da fragmentação, da instabilidade, da heterogeneidade, da reciclagem de memórias e textos descontextualizados, descontínuos – traços típicos da escrita palimpsestica – procurando uma maior riqueza nas significações geradas nas interpretações das audiências, que procuram fazer sentido (*signum facere*) dessas combinações “irracionais”. (CAUDURO, 2000, p. 137)

Em *Deluge* essa sobreposição de imagens não é pictórica, mas imaginária. Cabe aos receptores (os consumidores da obra pós-moderna), através de seus “museus imaginários”, identificar as referências e as camadas da imagem e relacioná-las em busca de um sentido subjetivo e instável, não universal. A obra de arte torna-se uma mescla entre as visões do artista e do público.

“Os observadores fazem os quadros”, dizia Marcel Duchamp; e é uma frase incompreensível se não a remetermos à intuição duchampiana do surgimento de uma cultura de uso, para a qual o sentido nasce de uma colaboração, uma negociação entre o artista e quem vai contemplar a obra. (BOURRIAUD, 2007, p.17)

As obras pós-modernas vêm para quebrar com os paradigmas de pureza do modernismo. Elas não buscam inovar ou progredir, mas transgredir através de uma liberdade de significações. Cauduro (2007) acredita que o pós-modernismo está preocupado com a análise ao invés da perspectiva, com a polissemia em detrimento de uma verdade universal (modernista) e encontra no recurso da hibridação a resposta para uma produção que visa o ecletismo estilístico.

Por isso poderíamos dizer que a hibridação é a maneira mais direta da pós-modernidade expressar sua rejeição à qualquer regra excludente, à qualquer tentativa de hierarquização, à toda e qualquer noção preconceituosa de pureza – enfim, seria a maneira mais direta (e talvez a mais chocante) da pós-modernidade expressar sua oposição a toda e qualquer regulamentação que pretenda proibir, impedir, excluir a agregação de quaisquer elementos nas manifestações visuais contemporâneas. (CAUDURO, 2007, p. 278)

A hibridação consiste na mistura de elementos de estilo heterogêneos para a fabricação de imagens polissêmicas que fazem uso das variadas possibilidades de comunicação para sustentar “uma noção de verdade dinâmica, mutante, e condicionada por tempo, espaço e perspectiva, celebrando com isso a efemeridade, a diversidade e a relatividade do conhecimento, de crenças e de valores humanos” (idem, p. 276) inerentes à pós-modernidade.



**Figura 32** – Detalhe do cenário de *Deluge*, fundo em *graffitti*

O emprego da técnica do *graffitti* na construção do cenário de *Deluge* (exibido durante o vídeo que mostra o making of da fotografia<sup>24</sup>) denuncia o caráter híbrido dessa foto, pois além de conversar com referenciais do passado ela também se relaciona com as atuais manifestações artísticas.

Nesso contexto, é possível citar o conceito defendido por Fernandes Júnior (2006) de fotografia expandida, que defende a idéia de que “a fotografia também se expandiu em termos de flutuação ao redor da tríade peirceana” (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 11), supondo que a semiótica não é suficiente para explicar a produção imagética contemporânea por completo.

Para explicar os procedimentos nos quais o fotógrafo faz uso para realizar seu trabalho, Fernandes Junior (2006) definiu três níveis de intervenção, no qual o trabalho de LaChapelle pode ser analisado através dos primeiro e terceiro pontos:

<sup>24</sup> Vídeo disponível em CD, presente no anexo C.

1. O artista e o objeto: a construção e o arranjo da narrativa da fotografia, podendo-se fazer uso de outras imagens para a fabricação de uma nova, propondo uma construção de realidades;
2. O artista e o aparelho: ao subverter as funções pré-definidas do aparelho;
3. O artista e a imagem: o processo produtivo após o fotografar, comunicação com outras mídias, uso em diferentes suportes e a manipulação através de *softwares*.

O primeiro ponto nos remete ao recurso do palimpsesto e da hibridação trabalhados acima. O último ponto refere-se à arte-final: montagem, tratamento da imagem e possíveis alterações na iluminação, na saturação e outras técnicas.

No que concerne à montagem, ao observar o vídeo do making of de *Deluge*, é possível perceber que a imagem não foi captada de uma única vez. A dimensão da fotografia e a quantidade de modelos e elementos que precisariam ser coordenados ao mesmo tempo podem servir de justificativa a essa decisão. A fotografia é uma junção de outras três, que foram justapostas durante a finalização do trabalho através de *softwares* gráficos. O procedimento de captação das imagens funcionou como demonstrado abaixo.



**Figura 33**



**Figura 34**



**Figura 35**

#### **4.4 Águas passadas movem moinhos**

Michelangelo Buonarroti (1475-1564) é um escultor, arquiteto e pintor renascentista, nascido em Caprese, uma província de Florença, Itália. Ele está inserido na Renascença<sup>25</sup> junto Leonardo, Bramante, Rafael, Giorgione, Ticiano. Durante essa época, mais especificamente a primeira metade do século XVI, a idéia do artista como uma espécie de gênio soberano alcançou seu apogeu.

<sup>25</sup> “Essencialmente, o Renascimento representaria não só a ressurreição da Antiguidade, mas também uma renovação da vida e da consciência humana. O homem renascentista, ao ser movido pela razão, objetivaria alcançar a beleza e a harmonia tanto no plano pessoal como no social; à Antiguidade clássica caberia o papel de modelo ideal para a ação e o pensamento” (QUEIROZ, 1995, p. 12).

O conceito de gênio segundo Platão – o espírito apoderando-se do poeta e levando-o a compor num “delírio divino” – fora alargado por Marsílio Ficino e outros neoplatônicos a ponto de incluir o arquiteto, o escultor e o pintor. Pensava-se que os homens de gênio se distinguiam do comum dos mortais pela inspiração divina que guiava seus esforços e mereciam o epíteto de “divinos”, “imortais” e “criadores”. (JANSON, 2001, p. 635)

Devido a essa cultura do gênio, os artistas se comprometiam com objetivos vastos e grandiosos, apoiados pelos seus patronos e se comprometiam com obras que, muitas vezes, ultrapassavam o humanamente possível. Assim, eles conviviam corriqueiramente com a decepção e frustração, no entanto, quando concluíam seus trabalhos, suas obras já possuíam o caráter de clássicas pela autoridade que impunham e pela resposta aos grandes feitos.

Foi nesse contexto que, em 1508, Michelangelo, mesmo que relutante por não dominar as técnicas do afresco e por considerar-se mais escultor que pintor, aceita o trabalho de decorar a Capela Sistina no Vaticano, proposto pelo Papa Júlio II. Enfrentando inúmeros problemas financeiros e desconfiando de que aquela tarefa teria sido uma manobra de seus rivais para arruinarem sua carreira e afastá-lo da construção do Mausoléu do Papa (obra concluída apenas em 1550, depois de quatro contratos não cumpridos), o artista, em 1512, abre as portas da Capela para a apreciação do Papa e declara sua obra como pronta.



**Figura 36** – Vista do teto da Capela Sistina, projetada por Michelangelo

O Antigo Testamento encontra-se totalmente retratado em pinturas dramáticas e traços incomparáveis. Desde a Criação do Universo até os profetas que anunciam o Messias, todas as passagens estão lá retratadas, incluído, a pintura *The Deluge*<sup>26</sup>.



**Figura 37** – Michelangelo Buonarroti  
*The Deluge* (1509)  
Pintura, afresco, 280 x 570 cm.

Os corpos esculpidos à moda clássica configuram uma característica da pintura renascentista ao inspirarem suas obras na Antiguidade Clássica, período considerado pela Renascença o apogeu da arte e da ciência.

Por sua vez, LaChapelle inspira-se em Michelangelo para construir sua fotografia. Ele defende sua escolha por considerar o pintor como o “artista *pop* definitivo”, pois seus trabalhos são reconhecidos por todos e, para o fotógrafo, esse é o papel da arte: divulgar indiscriminadamente as idéias de seu criador.

Fiquei muito atraído por Michelangelo desde que eu era uma criança. Se você falar sobre *Pop*, ele é o artista *Pop* definitivo. Ele é um artista reconhecido em todo o mundo. Você pode mostrar a imagem da mão, a criação de Adão, e todos sabem o nome do artista. O que é bastante próximo da definição de *Pop* - ser popular: todo mundo conhece Michelangelo. O trabalho de alguma forma é amplo o suficiente, ele realmente se estende da intelectualidade à infância, se você é um membro, uma parte do mundo da arte ou não. Isso elimina a idéia de um mundo da arte e o “mundo do mundo” [...] não há fronteiras quando você está olhando para a obra de Michelangelo, você se depara com o mundo. Não é o mundo da arte, é “o mundo”, é a humanidade. (LACHAPELLE, 2007, p. 3)

<sup>26</sup> Cópia ampliada do afresco *The Deluge* de Michelangelo (1509) encontra-se disponível no Anexo D.

A escolha feita pelo fotógrafo de realizar uma releitura dessa obra tem razões alegóricas. Durante o making of de *Deluge*, ele atesta que essa narrativa faz referência a sua própria carreira, pois a partir dessa série de fotos sobre o dilúvio, ele começou a traçar um novo caminho profissional: o abandono do trabalho editorial em detrimento à produção artística com fins de exibição em museus e galerias. Portanto, esse trabalho significa renovação, possibilidade de um novo modo de vida, principal objetivo do dilúvio nos escritos bíblicos.

Através da análise desses dois trabalhos, torna-se possível realizar uma analogia entre seus elementos. Eles não estão representados em sua total semelhança, mas a concordância em alguns pontos torna a comparação pertinente.



**Figura 38**



**Figura 39**



**Figura 40**



**Figura 41**

Esses elementos representados, quase que mimeticamente, demonstram a preocupação de LaChapelle em seguir a sua inspiração. Percebe-se que cada detalhe posto em *Deluge* não está ao acaso e faz referência à pintura de Michelangelo, desde a pose dos modelos (figura 42) ao minúsculo pássaro abrigado na fachada do monumento (figura 43).



**Figura 42**



**Figura 43**

Com o paradoxo objetivo de tecer uma crítica através de sua exaltação, torna-se comum nos trabalhos de LaChapelle a inserção de signos referentes a sua pátria. No detalhe da fotografia (figura 44), pode-se notar que o modelo segura uma camisa com a sigla USA (United States of America), provavelmente o uniforme de alguma equipe esportiva.



**Figura 44**

Alguns elementos da pintura foram traduzidos para os tempos atuais. Estabelecendo um paralelo entre presente e passado, podem-se observar os elementos que fazem parte do cotidiano contemporâneo e colaboram para explicar o comportamento do sujeito pós-moderno, aquele que é permeado de questionamentos, segundo Cauduro (2008) um “indivíduo fragmentado, instável, inseguro, mutante” (CAUDURO, 2008, p. 109).





**Figura 45**

A árvore foi substituída pelo poste de iluminação (figura 45). Aquela paisagem na qual as árvores e plantas dominavam o cenário na Antiguidade, agora é dominada por postes de energia, fios cortando o céu e lâmpadas para que não nos percamos na escuridão – um escuro alegórico, pois o pós-moderno está prenhe de questões obscuras e inabitadas.



**Figura 46**

O tecido para enrolar os pertences foi traduzido como um porta-trecos de plástico, a mesa de madeira agora é uma daquelas de metal, mais leve e fácil de transportar (figura 46). Isso pode ser pensado através da necessidade de mudança do indivíduo: ele não pretende mais se prender a uma só região, deseja conhecer quantas paisagens novas conseguir e através disso moldar sua personalidade pelo conjunto das mais diferentes experiências. Na contemporaneidade, as tendências de comportamento se difundem com rapidez devido a um acesso cada vez maior à informação.



**Figura 47**

O bote é trocado pela antena de TV (figura 47), daí pode-se notar a transição de uma sociedade industrial para uma sociedade da informação. A salvação dá-se agora pela busca desenfreada de notícias e pela cobertura alienante e parcial dos acontecimentos que colaboram para definir a postura do homem em seu meio de convivência.



**Figura 48**

O pote d'água agora é representado por um garrafão de plástico de 20 litros (figura 48): o consumo pasteurizou a sobrevivência, não é mais preciso preocupar-se em reter água potável, basta que você tenha dinheiro para obtê-la. Quem agora aparece como a guardiã desse bem é a transexual Amanda Lepore, parceira profissional de LaChapelle e fotografada por ele em inúmeros outros trabalhos. Ela representa toda a mutabilidade do sujeito pós-moderno, aquele que não satisfeito com sua condição natural, busca meio de emancipar sua vontade perante a natureza. O indivíduo não nasce mais preso ao corpo que lhe dá forma, ele está apto a modificá-lo a sua vontade, através de estratégias que, em sua opinião, mais se assemelham ao modo ideal de inserção na sociedade.



**Figura 49**



**Figura 50**



**Figura 51**

Nas figuras 49, 50 e 51, nota-se uma preocupação em retratar de forma fidedigna os casais formados por homens da pintura de Michelangelo. Na Antiguidade Clássica, casais homossexuais eram vistos sem grandes alardes pela sociedade. Era comum que jovens guerreiros possuíssem tutores e se mantivessem relações sexuais com eles. Essa relação era baseada na transmissão de conhecimento, experiência, sabedoria e comando dos homens mais velhos aos mais jovens.

Com a ascensão da Igreja Católica na Idade Média, o mundo presenciou um retrocesso no modo de viver e de se relacionar entre os seres humanos. A pederastia, que anteriormente possuía um caráter pedagógico, passou a ser considerada um ato pecaminoso, segundo os dogmas<sup>27</sup> da Igreja. As relações sofreram um retrocesso junto com a intelectualidade, que só veriam alguma luz com a ascensão do Renascimento.

A modernidade, surgida com o advento do capitalismo e com a valorização do indivíduo humanista, trouxe a idéia do sujeito cartesiano. O indivíduo guiado pela razão e que se confrontava com aquele teocêntrico da Idade Média, ou ainda, aquele que pensa, logo existe, como defendido por Descartes.

Na era da pós-modernidade, os indivíduos estão cada vez mais se libertando do regime opressor ditado pela Igreja. A busca da satisfação pessoal está atingindo o primeiro plano nos anseios individuais. O sujeito pós-moderno não está mais tão preocupado em seguir padrões de comportamento em detrimento de sua vontade pessoal, esse quadro configura-se como uma espécie de superação do sujeito cartesiano.

---

<sup>27</sup> De acordo com o Moderno Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis, a palavra dogma significa “ponto ou princípio de fé definido pela Igreja”, ou ainda “proposição apresentada como incontestável e indiscutível”.

O filósofo francês Jean-François Lyotard em seu texto *A condição pós-moderna* (1998) confronta o sujeito moderno ao retratar uma extinção do acordo social na visão pós-moderna. Ele acredita na passagem da coletividade para a atomização. O indivíduo responsável por si mesmo em confronto com a ideologia hegemônica.

Em termos gerais, a contribuição do filósofo francês para o pensamento contemporâneo foi identificar como condição pós-moderna representa “a decomposição dos grandes Relatos” (LYOTARD, 1998, p. 28), ou seja, a substituição das grandes verdades ou das narrativas absolutas por verdades provisórias e mutantes. Lyotard reconhece o sujeito fragmentado e socialmente determinado. (SILVA, 2005, p. 5)

O trabalho de LaChapelle é permeado pela crítica à sociedade de consumo. Em suas imagens podemos perceber uma tentativa de mostrar o indivíduo como um estandarte de marcas e comportamentos de consumo. Em *Deluge*, essa questão também pode ser observada.



**Figura 52**

Marcas multinacionais do ramo de alimentação e vestuário (Burger King, Starbucks e Gucci) e uma réplica da fachada do cassino Caesar's Palace em Las Vegas (EUA) são usados como símbolos do descontrole do consumo (Figura 52). Eles são mostrados sendo destruídos pela força das águas.

Pode-se fazer um paralelo com as fotografias analisadas no segundo capítulo, *Museum* (figura 15) e *Statue* (figura 16), através de uma comparação entre a ilusória idéia de apropriação das obras de arte com o consumo. Quando se está em uma situação de extremo perigo, as segmentações sociais deixam de existir, pois todos os indivíduos estão lutando pela mesma causa: a sobrevivência.

Portanto, a partir de *Deluge* é possível admitir a efemeridade das relações de compra, empregando nessa obra o status de uma fotografia-expressão (Rouillé, 2009), aquela a qual as interpretações vão para além do registro. Configura-se também como uma imagem condizente com a idéia de *Documentário Imaginário* (Lombardi, 2008), por resgatar representações (os logotipos das multinacionais, o estilo arquitetônico da fachada do cassino que conversa com os monumentos da Antiguidade Clássica) de nosso acervo imaginário.



Figura 53



Figura 54



Figura 55

De que valerão as moedas, os carrinhos de compra ou os celulares (representados como um símbolo da comunicação interpessoal) em meio a situações calamitosas ou da presença iminente da morte? (figuras 53, 54 e 55).

#### 4.5 O sublime ressurgue das águas

As recentes catástrofes ao redor do mundo: tsunamis, terremotos, erupções vulcânicas e o aquecimento global nos remetem à idéia do Apocalipse, do fim, do juízo final. Tragédias essas que remetem às paixões, à dor, através da sensação do sublime, do grandioso e do terrível.

O sublime é uma presença constante na realidade dos indivíduos. Funciona como aquela visita que demora a chegar, mas tem-se a certeza de que um dia ela irá bater a porta.

Através de *Deluge*, LaChapelle possui o papel de resgate da representação do sublime na fotografia contemporânea. O posicionamento dos modelos, seus gestos e feições denunciam as sensações descritas por Burke (1993) em sua investigação descrita no primeiro capítulo deste trabalho.

Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de todas as suas faculdades de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real. Portanto, tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes

dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível. (BURKE, 1993, p. 66)



**Figura 56**

As expressões dos modelos, seus olhos atentos e bocas abertas (figura 56), nos sugerem uma sensação de surpresa e terror. Quando a realidade transforma-se em aproximação da morte, no caso, através da inundação, sente-se o quanto ela é arrebatadora e desprovê nossa mente de raciocínio. Logo, uma obra-de-arte que manifeste o sublime provoca emoções complexas e agressão ao olhar, por tratar o real como morte.

Em *Deluge*, pode-se notar a presença de algumas fontes do sublime ditadas por Burke (1993). A quantidade de elementos dispostos de forma aparentemente desorganizada, mas que propõem um jogo de sentidos nos leva a noção da magnificência, descrita como “uma grande profusão de coisas esplêndidas e preciosas em si mesmas... a aparente desordem aumenta a imponência, pois o aspecto de esmero é altamente desfavorável às nossas idéias de magnificência” (idem, p. 84).

Uma outra fonte que pode ser resgatada é a vastidão, a grandiosidade de dimensões. Burke (1993) se propõe a investigar “os meios pelos quais as enormes dimensões, as extensões ou quantidades incomensuráveis causam um efeito tão notável” (ibidem, p. 77). *Deluge* mede 1,81 metros de altura por 7,01 metros de comprimento. Os modelos são reproduzidos em escala real, o que torna a apreciação ainda mais intrigante e arrebatadora.

Lyotard trata da manifestação do sublime e seus efeitos na produção pós-moderna ao definir que:

“o objetivo do sublime é sustentar uma sensação de choque, de prevenir o leitor/expectador/interpretador de chegar a um entendimento com o que excede a norma. Se o objetivo do Romantismo é de alguma forma incorporar o “senso sublime”, o pós-modernismo, em contraste, procura manter um senso do sublime

como outro, como ‘algo’ que nunca pode ser “captado” pelo uso de metáforas, símbolos ou conexões verbais”. (SHAW, 2006, p. 9)<sup>28</sup>

O sujeito pós-moderno caminha em direção ao isolamento e à negação de sua relação com o ambiente que o cerca, como num espiral de aprofundamento em sua essência carente de significados, mas inundada de referenciais. O estilo de vida contemporâneo prioriza a efemeridade e a superficialidade (o consumo, a vaidade), as trocas estão relegadas à necessidade de interação para a sobrevivência no mundo. De acordo com a psicanalista Luciana Chauí Berlinck (2008), estamos vivendo uma sociedade baseada no narcisismo e na melancolia.

O gosto pelo efêmero e a perda de referência temporal ao passado e ao futuro; a rápida obsolescência das qualificações para o trabalho, dos valores e das normas de vida e o prestígio do paradigma da moda; a competição como forma de constituição da identidade pessoal; o medo, gerado pela insegurança e pela competição; a perda da autonomia individual sob o poderio do “discurso competente” (a fala dos especialistas); a incapacidade para simbolização e o conseqüente fascínio pelas imagens e pela nova forma da propaganda e da publicidade, que não operam referidas às próprias coisas e sim às suas imagens (juventude, beleza, sucesso, poder) com as quais o consumidor deve identificar-se. Desses traços, a relação com o tempo, e a impossibilidade de simbolização sob o prestígio das imagens são importantes para a determinação da melancolia. (BERLINCK, 2008, p.34).

Através de *Deluge* e de suas polissemias visuais para além da fotografia, evidencia-se uma preocupação com o estudo do sublime nas obras contemporâneas, manifestada através da incapacidade de afirmação dos indivíduos frente às sensações que os extasiam. O sublime pode servir como ponto inicial para uma análise da relação do homem com a natureza, no sentido de educar sua visão para o que o cerca, para o Outro.

Reconhecer a relação com o Outro vai de encontro com a valorização do “eu” pós-moderno. O estudo da estética do sublime propõe uma conscientização da necessidade de relacionamento com o Outro e com a natureza. O sujeito pós-moderno necessita caminhar rumo à renovação dos valores de comunidade e respeito, caso contrário, a inundação do egoísmo o arrastará em direção ao fundo das águas e um outro Noé surgirá do caos para repovoar o novo mundo.

---

<sup>28</sup> Tradução livre.

## 5. Conclusão

Através da fotografia *Deluge*, tornou-se possível realizar a mixagem de dois estudos paralelos neste trabalho. O objetivo foi se configurando com o andamento dos escritos e alcançado no último capítulo, quando da união entre o sublime e a imagem contemporânea na análise dessa fotografia.

O conceito do sublime na modernidade foi resgatado através da leitura de Edmund Burke e Immanuel Kant, ambos baseados em Longino, considerado o primeiro pensador ocidental a tratar dessa questão. A escolha por esses escritos demonstrou uma preocupação metodológica: eles funcionam como uma espécie de complemento, pelo fato do anterior ter influenciado o seguinte e assim por diante.

Através de observações traçadas na série *Awakened* e em *Deluge* foi percebida a possibilidade de transportar o sublime para a figuração, através do estudo das feições e semblantes dos personagens, do cenário, da iluminação e, sobretudo, da força das águas que, ao impor seu poder, arrasta as impurezas da superfície da terra.

Na segunda parte, foram mostrados os processos que a fotografia vem sofrendo desde a metade do século XX, considerado o início da contemporaneidade: a crise da fotografia-documento fincada na busca da fidelidade nas representações da realidade até a emancipação da expressão no registro, trajeto desbravado pelo fotógrafo sueco Robert Frank.

As novas formas de produção fotográfica foram representadas pela eleição de dois conceitos: a fotografia-expressão (Rouillé, 2009) e Documentário Imaginário (Lombardi, 2008). Esta escolha foi realizada pelo fato de que eles se intersectam e demonstram similaridades ao buscar a polissemia na fotografia, comprovada através da análise das fotografias *Museum* e *Statue* de LaChapelle.

Para lançar um olhar panorâmico na produção contemporânea, a arte-fotografia (Rouillé, 2009), aquela que apreende a fotografia como material artístico, também foi retratada. Transformações, causas e efeitos foram postos em evidência ao tratar do caráter renovador e mutável que a fotografia vem absorvendo nas últimas décadas.

A alegoria foi mostrada como um instrumento essencial na fabricação de novas imagens, pois ao trabalhar com estratégias visuais como o pastiche e o palimpsesto, ela oferece a obra um leque de infinitas interpretações.

Finalmente, chegou-se a análise de *Deluge*, suas sensações foram orquestradas para que se chegasse a um sentido maior da obra: citar observações sobre o comportamento dos



indivíduos na pós-modernidade, na qual a natureza oferece claros sinais de sua insatisfação. Já dizia Newton, em sua terceira lei: a toda ação há uma reação. Isto é, as atitudes do sujeito pós-moderno refletem-se na revelação do poder da natureza.

É possível visualizar uma continuidade desses estudos em trabalhos posteriores. A questão do sublime, trabalhada aqui somente no que se refere à figuração, pode ser expandida para a abstração e um novo leque de autores pode ser incluído como Schopenhauer em *O mundo como Vontade*, Nietzsche em *O nascimento da tragédia* e Mario Costa com seu *O Sublime Tecnológico* que defende a idéia de que a estética das mídias não produz formas estáticas mas manifestações artísticas que se produzem em rede e em processo.

Seria ainda possível reunir uma maior quantidade de conceitos que analisem o fotodocumentarismo contemporâneo e ampliar o estudo sobre uma fotografia artística. Estas são manifestações que estão longe de possuírem paradigmas ou definições estanques.

Fica registrado a vontade de analisar de forma mais abrangente o trabalho de David LaChapelle, expor outras questões como a representação de Jesus Cristo e a exposição de realidades ideais plastificadas. Suas produções apresentam uma gama sem fim de interpretações e imagens exuberantes. A estética do grotesco, o bizarro, o *kitsch* são características prenes de análises. O estranhamento pode ser aprofundado e trabalhado em conjunto com o chamado Efeito V (*Verfremdungseffekt*), um ajustamento da idéia de Chklóvski realizado por Bertold Brecht.

Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade. (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 243)

Por fim, através da manifestação do sublime e do fazer imagético contemporâneo, em uma temática baseada na narrativa bíblica do dilúvio universal, realizou-se um estudo analítico e alegórico. A fotografia *Deluge* de David LaChapelle mostrou capaz de transmitir um panorama da sociedade atual, calcada no consumo, na efemeridade das relações e na elevação da vontade individual em detrimento da convivência.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS:

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: **O Rumor da Língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BÍBLIA , A. T. Gênesis. Português. Bíblia sagrada. Tradução: Centro Bíblico Católico. 125. ed rev. São Paulo: Ave Maria, 1999. cap. 7, vers. 17-20.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética teatral**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOURRIAUD, Nicolas. **Postproducción**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. São Paulo: Papyrus, 1993.

BRUM, José Thomaz. Visões do sublime: de Kant a Lyotard. In: **Kant: crítica a modernidade**. São Paulo: SENAC, 1999.

CARTIER-BRESSON, Henri. **The Decisive Moment**. New York: Verve and Simon and Schuster, 1952.

CHKLOVSKI, A arte como processo. In: **Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos** apresentados por Tzvetan Todorov. Edições 70. Lisboa, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

HARRIS, Geoffrey T. **André Malraux: A Reassessment**. New York: St. Martin's Press INC, 1996.

JANSON, H. W. **História geral da arte: Renascimento e barroco**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime / Ensaio sobre as doenças mentais**. Trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas, São Paulo: Papiros, 1993.

....., Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

LONGINO. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARTINS, José de Sousa. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed – photography out and about. In: WELLS, Liz (Ed.). **Photography: a critical introduction**. Londres: Routledge, 2004, p. 67-112.

QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de. **O renascimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Constancia Egrijas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SHAW, Philip. **The sublime: the new critical idiom**. Oxon: Routledge. 2006.

### TRABALHO ACADÊMICO:

SILVA, Érica Fernandes. **Adeus Lênin: A identidade do sujeito pós-moderno**. Sem referências. Disponível em <<http://www.scribd.com/doc/2383200/A-IDENTIDADE-DO-SUJEITO-POSMODERNO>>. Acesso em 03/06/10.

### PERIÓDICOS:

ALMEIDA, Martha de. O Sublime na Modernidade. **Prometeus, Filosofia em Revista**. Sergipe, ano 2, n. 4, Viva Vox, DFL, UFSE, p. 62-72, julho-dezembro 2009. Disponível em <[http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/prometeus/revistas/ARQ\\_PROMETEUS\\_4/Arq\\_Art\\_PROMETEUSmartha.pdf](http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/prometeus/revistas/ARQ_PROMETEUS_4/Arq_Art_PROMETEUSmartha.pdf)>. Acesso em 13/04/10.

AMADO, Guy. O sublime no extremo. **Revista Número**. São Paulo, n. 8, novembro, 2006.

BERLINCK, Luciana Chauí. A Sociedade do Narcisismo e da Melancolia. **Cult**. São Paulo: ano11, n. 124, mai. 2008.

CAUDURO, Flávio Vinícius. Design Gráfico & Pós Modernidade. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre: EDIPUCRS. n. 13, p. 127-139, 2000. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3088/2364>>. Acesso em: 19/05/10.

....., Flávio Vinícius. Pós-modernidade e hibridações visuais. **Em Questão**. Porto Alegre. V. 13, n. 2, p. 273-282, julho-dezembro 2007. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/viewFile/2218/2022>>. Acesso em: 19/05/10.

....., Flávio Vinicius & PERERUNA, Pedro. A retórica visual da pós-modernidade. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre: EDIPUCRS. n. 37, p. 107-114, 2008. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/4807/3611>>. Acesso em: 19/05/10.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **Facom**. n.16, p.10-19, 2006. Disponível em <[http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/rubens.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf)>. Acesso em 19/01/10.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. Tradução Vinicius Dantas. *Novos Estudos*, n12, p.16-26, junho 1985. Disponível em <[http://www.cebrap.org.br/imagens/Arquivos/pos\\_modernidade.pdf](http://www.cebrap.org.br/imagens/Arquivos/pos_modernidade.pdf)> . Acesso em: 15/03/10.

LOMBARDI, Katia Hallak, Documentário imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v. 4, nº 4, UEL, p. 35-58, 2008. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1505/1251>>. Acesso em: 29/03/10.

MOURA, Vitor. **Uma Investigação Filosófica de Edmund Burke: o excesso por fascículos**. Maio 1998. Disponível em <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/8852/1/BURKE.pdf>>. Acesso em 12/01/10.

#### **ENTREVISTA:**

LACHAPELLE, David. Entrevista. **Conversation with David LaChapelle by Gianni Mercurio**. 2007. Disponível em <[http://www.davidlachapelle.it/download\\_eng/mercurio\\_conversation\\_with\\_david\\_lachapelle.pdf](http://www.davidlachapelle.it/download_eng/mercurio_conversation_with_david_lachapelle.pdf)>. Acesso em: 31/05/09.

#### **SITES:**

AMARELO JAUNE <<http://www.amarelojaune.com/>>

CORINO, Luiz Carlos Pinto. Homoerotismo na Grécia Antiga: Homossexualidade e Bissexualidade, Mitos e Verdades. Portal Veritas. Disponível em <<http://portalveritas.blogspot.com/2009/06/homoerotismo-na-grecia-antiga.html>>. Acesso em 02/06/10.

DAVID LACHAPELLE <<http://www.davidlachapelle.com>>

EXPOSIÇÃO DAVID LACHAPELLE <<http://www.davidlachapelle.it/>>

MICHELANGELO <<http://www.angelfire.com/pa/genesis4/MICHELANGELOBIO.html>>

PORTAL DA FOTOGRAFIA <<http://www.portaldafotografia.com.br/>>

**VERBETES:**

DOGMA. In: Michaelis: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=dogma>>. Acesso em 02/06/10.

ESTRANHAMENTO. In: E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/estranhamento.htm>>. Acesso em: 27/05/10.

PASTICHE. In: E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/pastiche.htm>>. Acesso em: 06/04/10.

SUBLIME. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternasfuseaction=termosfuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3655&cd\\_item=8&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternasfuseaction=termosfuseaction=termos_texto&cd_verbete=3655&cd_item=8&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 03/06/09.

## ANEXO A

Release da Exposição *David LaChapelle*, no *Palazzo Reale* em Milão, Itália.

PALAZZO REALE

## DAVID LACHAPELLE

**Milan, Palazzo Reale**

September 25th, 2007 - January 6th, 2008

Palazzo Reale presents from September 25th 2007 to January 6th 2008 the exhibition of David LaChapelle, curated by Gianni Mercurio and Fred Torres. The exhibition promoted by the Ministry for Cultural Affairs, is produced by Palazzo Reale in collaboration with Alphaomega Art and Fine Art Account.

This exhibition is the most comprehensive dedicated to the famous American photographer. Nearly 350 works will be exhibited, including the first public presentation of LaChapelle's newest series of works. Inspired by Michelangelo's famous depiction of the flood on the ceiling of the Sistine Chapel, the cornerstone of the series is *The Deluge*; LaChapelle's contemporary interpretation of the Michelangelo's masterpiece of the same name. The premiere of the new series also includes 13 "Awakened" images and *Museum*, *Statue* and *Cathedral*. The body of the exhibition will include his most iconic works including world famous celebrity portraits and images from his work from the pages of renowned international publications. These works confirm a deep and strong emotional involvement of the artist regarding topics which always lead men to meditation: fear, death, the meaning of the existence itself, the presence of the divine and the idea of the sublime. With the ideas as his driving force, revisiting style and contents, he has become one of the most important interpreters of all time, and he creates images with an extraordinary evocative strength. The exhibition, arising from a deep critical study of LaChapelle's art, presents thirteen sections, which allow an in-depth comprehension of the artist's life and work.

**Deluge**

The most recent works of David LaChapelle are exhibited in this section. *Deluge*, inspired by *The Deluge* painted by Michelangelo for the Sistine Chapel, is a criticism of the consumer race, the decline of such universal values as kindness and empathy, and the growing attachment to material goods. In *Museum*, the art system and the idea of art ownership is the object of LaChapelle's criticism; in *Cathedral* he denounces the loss of spiritual value and finally in the *Awakened* series LaChapelle affirms that the road to universal rebirth passes through individual destiny.

**Heaven to Hell**

This section takes its title from the artist's latest book, published by Taschen, which concludes the trilogy that began with *LaChapelle Land*, 1996, and *Hotel*

*LaChapelle*, 1999. It presents a series of three photos dealing with the theme of everyday death scenes in contrast to the most famous of all death scenes, the *Pieta*.

LaChapelle portrays the death of an average man in the arms of an average woman in the position of this religious scene repeated countless times throughout in art history.

**Meditation**

LaChapelle's preference for transcendent themes, such as the divine presence in everyday matters or the inevitable moment of our death, is well represented in this section, of which *Jesus is My Homeboy* and *What Will You Wear When You Are Dead* are a part.

**Recollections in America**

These photos from the seventies show groups of friends meeting up for family parties and other occasions. LaChapelle's manipulation of the photos analyzes ironically the American middle class and its own values.

**After Pop**

For LaChapelle, Pop culture finds its fulfilment in a language aimed at a wide public. In certain works references to Pop Art are explicit and they contain direct references to the iconographies of James Rosenquist, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, Allen Jones, Richard Hamilton, Wayne Thiebaud and, of course, Andy Warhol.

**Accumulation**

The drive for affluence, produced by advanced capitalistic cultures, and the easy access to every kind of consumer good, create the conditions for a kind of compulsive neurosis for accumulation: buying, collecting objects of all sorts, sharing in a limitless network of contacts and interpersonal exchanges are the typical behaviour of Western society that David LaChapelle portrays with a pitiless and ironic gaze.

**Dream Evokes Surrealism**

A tendency to the oneiric, dreamlike dimension, and a deviation from reality characterize a large part of David LaChapelle's work, but this section gathers together some of his most overtly surreal images in which imagination unites with poetic paradox.



Alphaomega Art  
Via Leprignano 4  
00191 Roma

FINE ART ACCOUNT

Fine Art Account:  
527 West 29th Street 3rd Floor  
New York NY 10001

### **Destruction and Disasters**

This section gathers together a series of photos, shot at different periods of time, showing visions of the apocalypse or of destruction. Reality and imagination interweave in compositions of landscapes devastated by natural disasters or technological catastrophes, by the rapid spread of pandemics, and also by the blind fury of individuals against objects and persons.

### **Violence as Entertainment**

LaChapelle freely reconstructs certain famous sequences from two cult movies: *Taxi Driver*, 1976, by Martin Scorsese, and *Scarface*, 1983, by Brian De Palma. The images are a mirror of a violent society in which marginalization and frustration proceed along parallel paths, and they display scenes of crime, prostitution, and exploitation, and play with the juxtaposition of inventions and allusions to movies, simulated- truthful news and fiction.

### **Plastic People**

This section presents the passion for plastic surgery, bodybuilding, and any other kind of undertaking aimed at gaining physical perfection; a passion that in excess quite easily degenerates into an obsession.

### **Consumption**

If desire is one of life's driving forces, then its fulfillment seems to contain the seeds of its own dissolution: they progressively weaken the sense both of the object desired and the person who desires it, impoverishing it. Consumption, or consumerism, is the beginning and end of a social force that causes the individual to be both more disposed to the purchase of material goods and, at the same time, increasingly overwhelmed by this very obsession for possession.

### **Excess**

This section presents, reinterpreted in a glamorous way, the vices and obsessions that afflict the brilliant world of famous celebrities. LaChapelle who, in his work, never expresses moralistic viewpoints, displays sexual fantasies and tendencies, exhibitionism and violent attitudes; he shows how excesses, whatever form they take, are closely related to the wish for self-assertion.

### **Star System**

For every famous person, their public image is their most important visiting card. LaChapelle knows this very well and aims at capturing this aspect in order to describe, exuberantly and wickedly, their narcissistic nature and their exhibitionist attitude. Normality is simply out, and every type of excess is in.

The exhibition will show also a wide exposition of music and commercial videos, directed by LaChapelle for rock stars as Elton John, Robbie Williams, Gwen Stefani, Britney Spears, Jennifer Lopez and Christina Aguilera.

There will be also a section dedicated to documentaries showing "Pieta" by Roman artist Luca Pizzaroni, "Deluge" by Frank Benvenuto and one created specially for this occasion.

The exhibition will take place on the entire first floor of Palazzo Reale ( 2000 mq) and the first rooms will be dedicated to an opening section concerning the life and art of David LaChapelle.

### **Catalogue**

The catalogue, nearly 450 pages, is published by Giunti Arte mostre musei in Italian and in English. In addition to Vittorio Sgarbi, Councillor for Cultural Affairs, and the texts of curators, Gianni Mercurio and Fred Torres, there will be critical texts and interviews by Rainer Crone, Demetrio Papanoni, Carter Ratcliff and Tony Shafrazi. It includes also around 300 images divided into sections with their own introductory texts, written by Elena Paloscia and a section dedicated to the comparison between the art of the past and some of LaChapelle's works, edited by Ida Parlavacchio.

### **David LaChapelle - Biography**

David LaChapelle was born in Connecticut in 1963. He trained as a fine artist at North Carolina School of the Arts before moving to New York. Upon his arrival LaChapelle enrolled at both the Art Students League and the School of Visual Arts. Not yet out of High School, he was offered his professional job by Andy Warhol to shoot for Interview Magazine.

LaChapelle's images, both bizarre and gorgeous, have forged a singular style that is unique, original and perfectly unmistakable. He has photographed personalities as diverse as Tupac Shakur, Madonna, Amanda

Lepore, Eminem, Philip Johnson, Lance Armstrong, Pamela Anderson, Lil' Kim, Uma Thurman, Elizabeth Taylor, David Beckham, Paris Hilton, Jeff Koons,

Leonardo DiCaprio, Hillary Clinton, Muhammad Ali, and Britney Spears, to name just a few. Once called the Fellini of photography, LaChapelle has worked for the most prestigious international publications and has been the subject of exhibitions in both commercial galleries and leading public institutions worldwide. Recently ranked among the Top Ten Most Important People in Photography in the World by American Photo, LaChapelle has continued to garner numerous awards. His photography has been showcased in galleries and museums worldwide, including Staley-Wise; Tony Shafrazi Gallery and Deitch Projects in New York; the Fahey-Klein Gallery in California. Internationally at Artmosphere in Vienna; Camerawork in Germany; Reflex Amsterdam; Maruani & Noirhomme in Belgium; Sozzani and Palazzo delle Esposizioni in Italy; The Helmut Newton Foundation in Berlin: and at the Barbican Museum in London, to this day the most attended show in the museum's history. His uncompromising dedication to originality is legend in the competitive and harsh judging worlds of fashion, film, advertising and contemporary art. His striking images have appeared on and in between the covers of magazines such as Italian Vogue, French Vogue, Vanity Fair, GQ, Rolling Stone and i-D. In recent years LaChapelle has expanded his work to include music videos, live theatrical events and documentary film-making. His directing credits include music videos for artists such as Christina Aguilera, Moby, Jennifer Lopez, Britney Spears, The Vines and No Doubt. "It's My Life" with Gwen Stefani won the award for best pop video at the MTV Music Video Awards and LaChapelle himself garnered the MPVA's Director of the Year award in 2004.

His stage work includes Elton John's The Red Piano, the Caesar's Palace spectacular he designed and directed, and which was the top-selling show in Las Vegas for 2004. His burgeoning interest in film led him to make the short documentary Krumped, an award-winner at Sundance from which he developed RIZE, the feature film acquired for worldwide distribution by Lion's Gate Films. The film was released in the US and internationally in the Summer of 2005 to huge critical acclaim, and was chosen to open the 2005 Tribeca Film Festival in New York City. LaChapelle's work continues to be inspired by everything from art history to street culture, creating both a record and mirror of all facets of popular culture today. He is quite simply the only photographic artist currently working in the world today whose work has transcended the fashion or celebrity magazine context it was made for, and has been enshrined by the notoriously discerning and fickle contemporary art intelligentsia.

#### *Curators*

**Gianni Mercurio** has been the curator of some of the most important solo shows realized in Italy in the last years. A fine connoisseur of American Art, from the 60's to the contemporary, he was the curator of Andy Warhol Show, Keith Haring Show and the Jean-Michel Basquiat Show, a huge trilogy that took place at the Triennale Museum in Milan. In 1996 he founded and was the director of Chiostro del Bramante in Rome. Now Mercurio is the responsible of the exhibitions of the Carlo Bilotti Museum, where he presented the shows of Damien Hirst/Jenny Saville/ David Salle and Willem de Kooning. As a co-curator with Demetrio Papanoni, organized Eretica exhibition at the Galleria d'Arte Moderna in Palermo and Timer01 Intimacy at the Triennale Bovisa in Milan.

**Fred Torres** co-curator has been an associate of David LaChapelle for fifteen years. Having started as the executive producer of LaChapelle's photo shoots, Torres is currently LaChapelle's art representative worldwide. He has been fundamental in developing exhibitions of LaChapelle's work at the Helmut Newton Foundation in Berlin; the Museum de Arte Latino Americano Buenos Aires and furthering the scope of LaChapelle's audience as an artist.

## INFORMATION

#### **Press conference and preview:**

Palazzo Reale, Sala Otto Colonne  
September 24th 2007 12.00 a.m.

**Title:** David LaChapelle

**Venue:** Palazzo Reale, Piazza Duomo, Milan

**Curators:** Gianni Mercurio and Fred Torres

**Date:** September 25th, 2007 - January 6th, 2008

**Hours:** Monday: 2.30 p.m. - 7.30 p.m. Tues.Wedn.Fri.Sat.Sun. 9.30 a.m. - 7.30 p.m. Thur. 9.30 a.m. - 10.30 p.m.

**Ticket:** Standard fare 9 euro – reduce fare 7.00 euro– special fare 4.50 euro

**Info and booking:** for single visitor tel. +39 899.666.805 for groups +39 199.112.122 [www.vivaticket.it](http://www.vivaticket.it)

**Official website of Palazzo Reale:** [www.comune.milano.it/Palazzo\\_Reale](http://www.comune.milano.it/Palazzo_Reale)

**Official website of the exhibition:** [www.davidlachapelle.it](http://www.davidlachapelle.it)

**Official web site of David LaChapelle:** [www.davidlachapelle.com](http://www.davidlachapelle.com)

**Guided Tours:** Ad Artem - tel. +39 02.6597728 [info@adartem.it](mailto:info@adartem.it) - [www.adartem.it](http://www.adartem.it)

**Bookshop:** Giunti Arte mostre musei

**Catalogue:** Giunti Arte mostre musei





## ANEXO B

### Entrevista de David LaChapelle a Gianni Mercúrio

## DAVID LACHAPELLE

#### *Conversation with David LaChapelle by Gianni Mercurio*

**GIANNI MERCURIO:** You have drawn and painted since you was a child. But you soon decided to express yourself through the means of photography. At the beginning of the 'eighties the art scene was mainly given over to painting with rare and important exceptions such as Mapplethorpe and Cindy Sherman. Perhaps we could run through your early career.

**DAVID LACHAPELLE:** I started off taking pictures and showing them in galleries. At the beginning I didn't want to work for magazines as I wanted to exhibit in a gallery, and I did. My first show was at a gallery called 303, which I inaugurated, it was 1984. Then a few months later I had my second show there. You didn't have to wait a whole year before you had another show. We were just playing, you know, wanting to make work, wanting to make art. At that time, I was only asking about \$400 for a picture, and still no one was buying them. You couldn't live off of that.

**GM:** And your first meeting with Warhol?

**DLC:** I had met Andy at a Psychedelic Furs concert at the Ritz, this nightclub in New York. He said, "Come by and show me your work." At the same time, the people from *Interview* had come to see the show at 303. Mark Ballet who was the art director and Paige Powell, and Wilfredo Rosado and I went there to *Interview*.

**GM:** Were you excited by the idea of being able to work with Andy or did you just consider it a passing moment in your life?

**DLC:** *Interview* was THE magazine: It was the only place I was interested in. It was the *zeitgeist*. The place you wanted to be seen was *Interview*. If you wanted to know what was going on in the world – the art world and pop-culture - you looked at *Interview* magazine. It was IT. To work for THAT magazine was great. So suddenly I didn't need galleries: I wasn't making money to live on selling at galleries anyway, It felt like it was broader. Then I got this idea in my head that magazines were like a gallery and if you got your magazine page ripped out and someone stuck it on their refrigerator, then that was a museum – someone's private museum. I started working for everyone I could and taking as many pictures as I could, working around the clock. I was working in this very bombastic style. I didn't really know about style. I didn't think about it: I did what I was interested in, what I was attracted to, what I was drawn to. I was drawn to color, and I was drawn to humor, and I was drawn to sexuality and spontaneity. It was all really intuitive. I never really thought, "Well this is the style...".

**GM:** Your work is very wide-ranging. Do you think there is a LaChapelle style?

**DLC:** You just do what you love, and then a style happens later on. People put it together and decide it's yours. But some days you wake up and you're happy and some days you wake up and you're sad, some days you wake up and you're feeling angry about things... if you can translate that through your work, and express those feelings, that's okay as an artist. I didn't see any difference between being a photographer or being an artist. I didn't make those boundaries. If someone wants to think it's art, that's great, but I'll let history decide. The pictures ultimately were taken for magazines. They were taken in order to draw your attention – to make you stop, as you're flipping through hundreds of images, BAM! I would imagine a blank page and I could do anything I wanted on that page. That would inspire me, that's how I got my ideas. I could put anything I want on it. What do I want to put there right now? I would put my obsessions on there, things that I was thinking about – things that were in my mind. If I could get those out and onto that page, then it would be a release and, ultimately, a success, because other people felt akin to this idea too so it was relating. It started from that and suddenly the goal was to photograph as many people as I could to make up the world of popular culture and the world that we lived in. To record it – and to see how far I could push people and push situations.

**GM:** At a certain point you shifted from black and white photography to color.

**DLC:** When I look back I can see when I switched to color; it really was exactly the time that I realized that I did not have HIV... It was almost as if a weight was lifted off of me, because I had seen my first boyfriend die of AIDS when I was 19 years old and he was 24. So for many years I thought that I was going to die the same way. Everything was in black and white because there was, for me at the time, no access to color and I felt very seriously about things at that time. My early pictures from then are black and white; they're moody and dark, and I did this for six years. I spent many years printing in

dark rooms in New York City and creating this work. I thought I had a limited time here. I was working really hard, but with this weight on my shoulders thinking, every time I got sick, or every time I coughed or I got a bruise, I thought, "Okay that's it".

When I discovered that I was negative it was around the time that I started doing color work and I started bursting with colors. Looking back I can see it very clearly. At the time I didn't realize that that's what was happening or that it was my reaction; but when I look back at the timeline, I can see really clearly that I started using color about exactly the same time that I found out that I was going to be around longer.

I also feel that, in the beginning, my goal in my pictures was to provide a form of escapism from the heaviness of the time that I was going through and the heaviness of the world in general. I wanted it to provide an escape route, I wanted to make pictures that were fantastic and took you into another world, one that was brighter. I started off with this idea.

**GM:** And then?

**DLC:** You change. I'm definitely not the same person I was then. You grow and you learn and you change and hopefully you get better at what you do, and hopefully you evolve as a human being. Hopefully that's what I've been doing. My goals are different today from what they were when I first started photography. They keep changing. I think someone said it better when they said, "You know, I'm a work in progress": I think we're all works in progress. Right now I feel sort of at the beginning of my career, the beginning of a whole new way of working, of seeing and living. In my work, there's no definitive line between life and work, it's all the same. My life kind of becomes work and you enjoy it and love it, and you work with the people you live with, and love, so it's just a whole unit. It's not compartmentalized into job or work and then life – it's all one. I would say I feel again like I'm beginning something brand new now, a whole new start of something.

**GM:** You candidly show your contacts with Pop culture. After Surrealism, Pop is the longest living trend in the history of art. How do you think Pop had changed over the past forty years? Pop today influences the great majority of artists...

**DLC:** For me Pop has always meant being *accessible*, something that touches people, deals with interesting and important things for people. Everything has changed; ideas have changed over time and Pop has become less a movement and more an art form: just as there's music, painting or visual arts, there's also Pop Art. It's an art that reaches people and the methods used to reach people have changed over the years. In the 'eighties with Keith Haring there was a change in the atmosphere, something really new: I think that nowadays Pop means something different from what it originally meant. It's become such an important term that it really is everything in itself. It's no longer a movement but a category of art.

**GM:** In your work we find mixed together dreamlike Surrealistic elements and amazing scenes of everyday life. You create a kind of Magritte-like hyperrealism in which absurdity is a concrete aspect of contemporary life, a kind of unreality show...

**DLC:** Many of the surrealists were anarchists. Magritte, I think, was totally a punk-rock kind of anarchist artist who was really asking questions pertaining to a lot within the art world – posing questions of what is art? – really on the verge of conceptual art. "Is this art?" – those ideas. I'm hungry for art in general. I've studied and loved art. I don't know if you call it studying, but since I was a child I've aspired to be an artist by whatever means possible: I wasn't going to be any kind of businessman. It also gave me license not finish school, to not pay attention in classes, in mathematics, because I knew I was going to be an artist from a really young age. So I knew I was never going to need all the stuff they were teaching me in school. I loved art, so I read and studied everything I could. Even from the beginning I've always loved Michelangelo's work, and have always been going back to it. I know that sounds strange because I was the one who was shooting Lil' Kim and Pamela Andersen and Paris Hilton, it's like: "Where does that come from?" I was just recording the world I lived in and a lot of those jobs were, just that: jobs, and I did it the way that I could.

I've said everything I wanted to say in popular culture and magazines, and now I only want to make work for galleries, like when I started back in 1984 at the 303 Gallery. I wanted to make work only for galleries and now I'm starting that again. We're going to see whether or not that's going to work, whether people get it or not. For me, it's the only thing I can do now. I'm no longer in love with the ideas that I was in love with five or ten years ago. From 1995 until 2005 my aim was to photograph every single person that I could in the world, period. I wanted to record it all. It started off that I wanted to take THE photograph of every person that would define their life. Then later on, at the millennium, around 1999/2000, my aim was to photograph that decade and the obsessions of that culture, of our culture, and of our time – to get it on film. Even though they were overblown in their fantasies, they were what was happening in the world

**GM:** You work a lot on commission, something that modern artists have never been much involved with. But you also make independent works as the result of your personal needs.

**DLC:** I called my book *Artists & Prostitutes*, because we've all been a little bit of both. At least I have, in working for people and trying to get my ideas manifested; but every situation is different. I photograph each person in a different way. You get assignments and then you assign yourself, but they're all commitments in some way. It's much harder to work for yourself, by yourself, than to create work for a gallery, because there are no limits and you can do anything you want. It's always easier when you have a parameter, when you have a limit. You can work within the limit and push it and walk the line, but when you're given absolutely no limits, it's harder. You must really think. It's more challenging.

**GM:** What's is the creative process at the heart of your work? I mean, is you way of working analytical and based on the progressive structure of a project, or do you go ahead intuitively?

**DLC:** Because of the nature of my work and the amount of pictures that I took in the ten year period between 1995 and 2005, the velocity of constructing the shoots and shooting – I was working pretty much 24/7 – and always building another set, there wasn't a lot of time to plan a strategy. There was no ulterior motive. There was no time to think. It was more of an intuitive, constantly moving machine. We were working, working, shooting, shooting, and shooting. So there was no time to reflect on what we were doing or the meaning of it or manipulating somebody's image. It was really about trying to take those pictures that sum up the person, that if you looked at that person's picture, you could tell who they were from the picture, if you didn't already know who they were. My idea was that if I took a picture of somebody and years later, or whenever, they would die and if someone wanted to know who this person was, they could take one of these pictures and it would tell who the person was. It was a spontaneous and intuitive rather than a methodical and cerebral way to shoot. We were high velocity – high output. Now you can look at it and see what it means, but I think when you work intuitively that way, in the end you can look back and see the meaning with a little more clarity.

**GM:** Your latest work, *Deluge*, was inspired by the Sistine Chapel. Why this reference to classical art? Have contemporary narrative and figuration become arid?

**DLC:** I've always been interested in the ideas of the sublime. I've always been interested in the idea of what is the sublime moment. Mostly the sublime moment is found in nature. Very rarely does a piece of art make you feel the presence of God. Very rarely does that happen, that profound impact of "Oh my God there has to be something other than this world." One of those times that happens for me is when I see the Sistine Chapel. It's very hard today because of the crowds and the noise in the Sistine Chapel. It's so loud and crazy, but if you can transcend that, and see the work, it is an awe-inspiring moment. It's very difficult to achieve the sublime in art. Sometimes those moments happen. When those portals into the idea of eternity open at the death of a loved one, the diagnosis of cancer, the birth of a child, in the face of calamity people ask, "Is there a God?" These kinds of questions are raised, this chance for enlightenment. Sometimes it can happen through a symphony and sometimes it can happen through seeing a great work of art with your own eyes. I was really attracted to Michelangelo since I was a child. If you talk about Pop, he's the ultimate Pop artist. He's the one artist who's recognized throughout the world. You can show the picture of the hand, the creation of Adam, and everyone knows the name of the artist. Which is pretty close to the definition of Pop – being popular: Everyone knows Michelangelo. The work somehow is broad enough, it really reaches out to every intellect and to childhood, whether you're a member, a part of the art world or not. It cuts through the idea of an art world and the "world world." It really cuts through that: there's no boundary when you're looking at the work of Michelangelo, you're faced with the world. Its not the art world, it's "the world", it's humanity. The ideas of eternity come into play, and the ideas of enlightenment and the idea of "is there a God?" Because how could something so beautiful be created? I think that was Michelangelo's idea. The beauty of man was proof that there was a God. I think this is what he was trying to communicate. It seems like one of the questions that he was asking, or answering, was that there must be a God in order to create something as beautiful. There's beautiful which is Raphael, and there's sublime, which is Michelangelo – it takes your breath away.

**GM:** Museum. Let's talk about these photos. Once again what predominates is the destructive power of a force greater than us. The water invades the museum, makes it useless, except that the masterpieces are saved, though they are left to look after themselves. Does this water have some purifying power? Does it refer to the art system and to the fact that that system often

considers art as just another kind of merchandise?

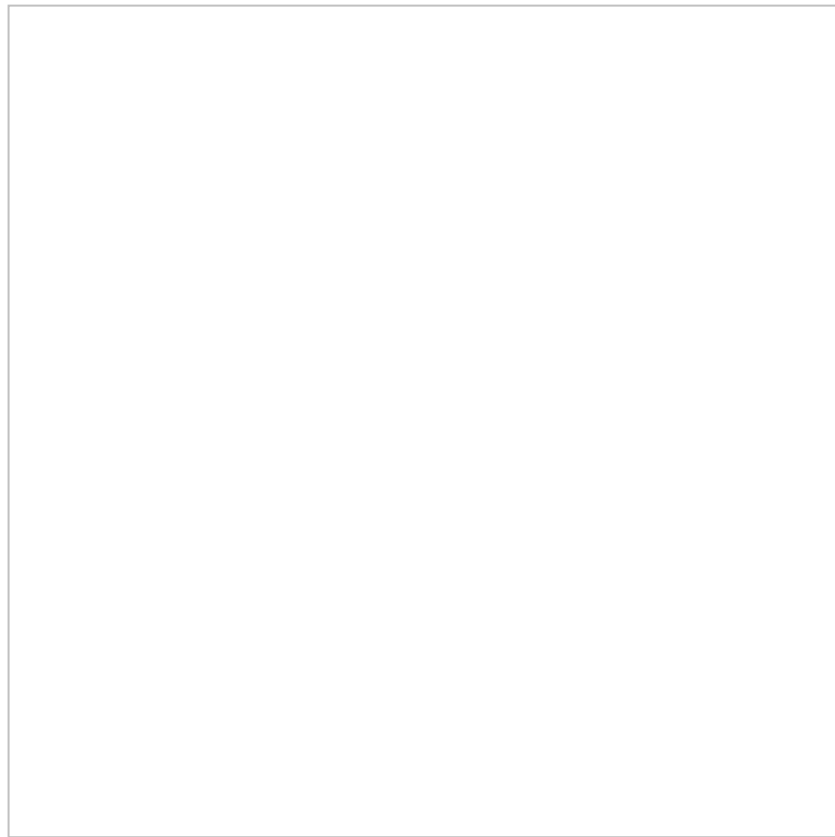
**DLC:** Today's art market is a frenzy of collectors; new money has been dropped into the art market over the last five years, and records are being broken at every auction – in terms of prices. The commodification of art and artists has never been at such a level. The temptation for artists to be bought and to make their work for that market has never been greater. The idea for those pictures in *Museum* was more of the idea of ownership. We are caretakers of a piece of artwork if we own it. We tell ourselves we own it but really we are only caretakers for a period of time. At the end, when the flood comes and the Deluge, the art works are what remain. Who owned it is completely forgotten. Part of those pictures was just about the materialistic idea of ownership of art and the frenzy of the art world. Everything is in a state of transience, of movement. So *Museum* is to show the precious having become priceless. When something becomes priceless, like priceless works of art, the idea is that it's priceless or valueless. The pictures in the flooded museum – it's one and the same. It is both priceless and it is of no value. During the flood, and during a calamity, you can grab your painting, but it's not going to be a raft – it's not going to keep you afloat. The idea of people's names living on through their artwork, or through their collections of artworks, is a myth we tell ourselves to comfort ourselves in the face of death.

**GM:** And the flood in your Cathedral? Contemporary artists seem continually to want to deal with spirituality and even with religion, even if in a heretical way: out of fear, the need for strong reference points, a mark of belonging...

**DLC:** I think, in general, people are looking for enlightenment. I think that art is the reflection of life. If people are looking for enlightenment in life and for having answers to questions, then it's going to happen simultaneously in art as well. I think that we live in the age of such incredible communication, through 24-hour news channels and seeing the atrocities of the world, especially the world now with so many more people in it. We're seeing much more of the dark side of human nature; it makes you question our existence. Why are we here? What's the purpose? Those are all existential questions, the same questions that every artist is going to be asking as well. I don't think post-modernism answered or even posed any questions of that nature. I think the metaphysical quest is the quest for enlightenment. People are looking for answers to why the world is the way it is. When you come very close to the face of suffering, to nihilism and darkness, it makes you really ask the question of purpose: why are we here? It really brings you to the whole existential idea of what is the meaning of life. I think that if there are going to be any answers to that question, they're going to be through art and through an artist who can deliver or shine some sort of light, which would mean enlightenment. We've been through such an age of confusion and such a time of turmoil and a real shaking of the world right now. We've seen it: you can't avoid it; it's going to have to be. The pendulum is going to have to swing in another way. We're going to have to see light being shone on this idea of purpose, of the purpose of life. Enlightenment is going to come, and if it's not going to come from the arts then I don't know where it's going to come from. It's not going to come from CNN. It's going to come through an artist.

**ANEXO C**

CD com o vídeo “Behind the Scenes: Making Deluge” de Frank Benvenuto  
(making of da fotografia *Deluge*)



## ANEXO D

**Figura 37** – Michelangelo, *The Deluge* (1509)

Fonte: <[http://freechristimages.org/Images\\_Genesis/The\\_Deluge\\_Michelangelo.jpg](http://freechristimages.org/Images_Genesis/The_Deluge_Michelangelo.jpg)>



## ANEXO E

**Figura 17** – David LaChapelle, *Deluge* (2006),

Fonte: <[http://www.amarelojaune.com/site/images/stories/8\\_deluge\\_2006.jpg](http://www.amarelojaune.com/site/images/stories/8_deluge_2006.jpg)>

