

ESTÉTICA E POLÍTICA

BIBLOS

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

TÂNIA SARAIVA

*Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*

## **POTLATCH OU A MORTE DO ARTISTA. UM ACTO FOTOGRÁFICO DE LEONEL MOURA**

### **Resumo**

O presente texto centra-se na obra *Potlatch* realizada em 1976 pelo artista português Leonel Moura (Lisboa, 1948) e pretende analisá-la nas suas várias dimensões. Num primeiro momento, reflecte-se sobre a utilização do *medium* fotográfico nesta série de vinte imagens a preto e branco, eleição artística de gesto libertário, em voga com as tendências internacionais de pesquisa e experimentação de novos campos operativos, de cariz conceptual, e de questionamento do paradigma artístico vigente. Segue-se uma análise formal e interpretativa do conjunto, atendendo, em particular, ao seu carácter sequencial, narrativo e à encenação do suicídio do artista, convocando, naturalmente, certos artifícios fotográficos e posturas teórico-críticas em torno das premissas da *morte do autor* e do *fim da arte*. Num momento final é considerada a dimensão ideológica e política da obra, a sua relação com a Internacional Letrista, dado que vai buscar o vocábulo *potlatch* ao título do boletim letrista, e com o Situcionismo de Guy Debord.

**Palavras-chave:** fotografia, conceptual, encenação, morte do autor, Internacional Letrista.

### **Abstract**

This text focuses on the artwork *Potlatch* made in 1976 by the Portuguese artist Leonel Moura (Lisbon, 1948), and aims to analyze it in its various dimensions. Firstly, the author considers the use of the photographic *medium* in this series of twenty pictures in black and white, an artistic election of libertarian gesture in vogue with the international trends of research and experimentation of new operating fields, conceptual nature, and questioning of the prevailing artistic paradigm. Following this is a formal and interpretative analysis of the set, particularly taking into account its sequential and narrative character as well as the staging of the artist's suicide, evocative of certain photographic artifices, theoretical and critical postures on the *death of the author* and the *end*

*of art* assumptions. In conclusion it is considered the ideological and political dimension of the artwork, its relationship with the Letterist International, given that Leonel Moura borrows the word *potlatch* from the letterist bulletin, and the Situationism of Guy Debord.

**Keywords:** photography, conceptual, staging, death of the author, Letterist International.

Em Janeiro de 1979, o artista português Leonel Moura (Lisboa, 1948) apresentou ao público uma exposição na galeria Quadrum em Lisboa, espaço fundado por Dulce D'Agro em 1973, que no contexto pós 25 de Abril teria um determinante papel na promoção das tendências artísticas experimentais da designada *vanguarda portuguesa*. Das obras expostas, um trabalho fotográfico em particular fora seleccionado para dar nome geral à mostra: *Potlatch ou a Morte do Artista*. Tratava-se de um conjunto de vinte fotografias realizado em 1976, a preto e branco, exibidas sequencialmente delineando uma linha recta horizontal, reforçando assim a própria apresentação o evidente carácter narrativo da série. Mas antes de nos adentrarmos na obra em si, na sua análise, e nas referências político-ideológicas que ela claramente implica, parece-me indispensável considerar, num primeiro momento, a escolha do *medium* fotográfico pelo artista.

### **Do fotográfico como conceptual**

Enquanto produto cultural e técnico do século XIX, apresentada oficialmente ao mundo em 1839 – na versão daguerreotipia – na Academia das Ciências de Paris, a fotografia foi por muitos relegada do mundo das (belas) artes, confinada para a sua condição de “serva das ciências e das artes”, como entendeu Charles Baudelaire.<sup>1</sup> Aprisionada entre técnica e indústria, devido à natureza do procedimento em si, uma grande facção da crítica oitocentista não hesitou em considerar a fotografia como um meio artisticamente insustentável, um produto involuntário de um artista ausente ou mesmo, como asseverou o escritor francês, “o refúgio de todos os pintores fracassados”.<sup>2</sup> No texto dedicado ao *Salon* de 1859, Baudelaire não hesitou, portanto, em atacar a contemplação narcísica da sociedade contemporânea, deslumbrada com o novo invento, entregue a “uma loucura, um fanatismo extraordinário que se apoderou de todos esses novos adoradores do sol”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> CHARLES BAUDELAIRE, “Le Public Moderne et la Photographie”, *Salon de 1859*, Paris, Collections Litteratura.com, p. 8-11 (p. 11).

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 10.

A resistência por grande parte dos artistas, acompanhada pela maioria dos críticos de arte, em compreender e aceitar a natureza artística (e estética) da fotografia ao longo do século XIX, deverá ser entendida à luz do desabrochar da crise do conceito de arte – que anuncia o Modernismo, do questionamento dos seus valores tradicionais, e dos próprios conceitos de autoria e de criação artística. A história da fotografia do início do século XX pautar-se-ia então por uma busca em resgatar a fotografia da descarada imitação da pintura – caminho trilhado pelos fotógrafos pictorialistas com vista a poder reclamar para as suas obras fotográficas expressão e valor artísticos – e participar na aventura da arte moderna, integrando-se disciplinarmente em muitos dos movimentos de vanguarda, cujos postulados estéticos ajudou a definir. Foi assim possível descobrir novos campos e métodos operativos e, sobretudo, determinar as especificidades do *medium* fotográfico.

Volvidas algumas décadas, no final dos anos 60 e nos anos 70 do século XX, voltamos, sem surpresa, a encontrar a fotografia no epicentro dos abalos que sofreu o paradigma artístico vigente. Preocupados em eliminar as fronteiras entre arte e vida, os artistas mostraram-se interessados em evitar a autonomia da obra de arte, optando por projetos comprometidos com a realidade circundante, quer social quer politicamente. Realidade particularmente marcada por profundas alterações no modo de entender e viver no mundo, em que as velhas estruturas da sociedade do segundo pós-guerra se fissuravam sem possibilidades de se remediar. Era o período da Guerra Fria e da Guerra do Vietname, das revoltas estudantis, dos movimentos pela emancipação da mulher e pelos direitos civis dos afro-americanos, da Primavera de Praga e da Guerra do Afeganistão, da descolonização e da emergência do *Terceiro Mundo*, da geração jovem ao som do *rock and roll* e com calças *Levi's*. Não seria pois de estranhar que, em 1970, para um artista parecesse “muito inapropriado, senão absurdo, levantar-se de manhã, ir para o estúdio e aplicar umas pinceladas de tinta de um pequeno tubo num quadrado de tela”.<sup>4</sup>

A crescente utilização da fotografia por vários artistas nessas décadas inscreve-se, pois, num mais amplo momento de pesquisa e experimentação que, conscientemente, pretende afastar-se da pureza e

---

<sup>4</sup> KYNASTON McSHINE, “Introduction to *Information*” in Alexander Alberro (ed.), *Conceptual Art: a critical anthology*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 212-215 (p. 212).

descontaminação disciplinar e do formalismo defendidos pelo crítico estado-unidense Clement Greenberg. Face à rispidez da objectualidade pictórica e escultórica, aparecem propostas alternativas, de cariz performático e interdisciplinar. Nesse percurso encontraram-se outros suportes, temas, meios, recursos tecnológicos; dessacralizou-se o objecto final, perdeu-se o virtuosismo técnico, valorizou-se o processo, o *work in progress*, a *obra aberta*; convocou-se o público para o diálogo, para uma participação activa.

A fotografia – vaticinada à perda da aura por Walter Benjamin devido à sua natureza objectiva, serial e reprodutível<sup>5</sup> – surge para estes artistas como o instrumento ideal para certos projectos artísticos de teor conceptual. Por um lado, como bem sintetizou Delfim Sardo, “o uso da fotografia neste contexto de «conceptualização» das práticas artísticas permitia o estabelecimento de um campo sem nome, um espaço de uso funcional da imagem fora dos parâmetros mais ou menos canónicos da imagem”.<sup>6</sup> Por outro lado, a qualidade medíocre destas imagens fotográficas, *precárias e frágeis*, permitia aos artistas desassociarem-se de muitas imposições artísticas e liberarem-se das questões estéticas.<sup>7</sup>

Embora sejam várias as abordagens da historiograficamente designada fotografia conceptual – da documentação do processo artístico e da obra de arte final, como acontece com a fotografia registo (*reliquia* na terminologia de Dominique Baqué) de uma acção efémera, à fotografia analítica de cariz arquivístico e tautológico –, elas partilham uma marca genética: a assunção do *medium* fotográfico como uma ferramenta que permite alcançar uma austeridade “plástica”, por vezes anestética.

Recorramos, por fim, ao exemplo concreto de Leonel Moura. Não estamos perante um *fotógrafo puro*, como diferenciou o historiador Jean-François Chevrier<sup>8</sup>, mas sim diante um *artista que utiliza a foto-*

---

<sup>5</sup> Cf. WALTER BENJAMIN, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D’Água, 1992, p. 70-113.

<sup>6</sup> DELFIM SARDO, “Imagem Corporalizada”, *Cuadernos del IVAM*, 04 (2004), p. 74-83 (p. 81).

<sup>7</sup> Cf. DOMINIQUE BAQUÉ, “Una ‘entrada en arte’ paradójica”, *La fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 42-79.

<sup>8</sup> Cf. JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER, “Les aventures de la forme tableau dans l’histoire de la photographie”, *Photo-Kunst : Arbeiten aus 150 Jahren*, Estugarda, Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, 1989, p. 47-81.

*grafia*, que anteriormente tinha utilizado a pintura e que actualmente se dedica à arte robótica. Tal como para tantos outros artistas da sua época, a linguagem fotográfica foi, naquele momento, a melhor estratégia para desenvolver certo pensamento artístico e assumir um posicionamento crítico (artístico e social). Houve quem lhes chamasse os *anti-fotógrafos*<sup>9</sup> pelo menosprezo das potencialidades (expressivas e técnicas) do meio e pela ênfase colocada no lado mecanizado e imparcial do acto fotográfico. Nestes trabalhos em fotografia ditos conceptuais, estamos usualmente perante imagens pobres, frias e neutras, sem planos ou composições elaboradas, formalmente simples e frequentemente de cariz taxonómico e apresentadas em série. O próprio processo de revelação não era especialmente cuidado, bem como os materiais utilizados.

No caso do artista português assistimos também a uma despreocupação pela qualidade da imagem. Num texto de 1997, embora ao seu jeito provocador, Leonel Moura esclarece e reitera o lado conceptualizante dos seus trabalhos: “A fotografia, em si mesma, nunca me interessou. Hoje, tal como nos anos 70, só as ideias e as existências continuam ainda a excitar-me”.<sup>10</sup> A mensagem não podia ser mais clara. A fotografia surge como mero instrumento, parte da conceptualização de um determinado projecto que encontra no fotográfico um meio neutro, que permite fazer chegar ao espectador uma mensagem directa e pouco subjectiva. Para além de potencializar, devido às suas características, a reflexão sobre relações entre os conceitos de arte, de objecto artístico e do seu meio (e contexto) de apresentação e, ainda, naturalmente, de autoria. Esta tendência para aproximar a prática artística do interrogar e pensar a arte, desembocará numa iconoclastia conceptual que tende a prescindir do valor plástico e objectual, e encontrar também no fotográfico um *campo expandido* de trabalho, e para o fotográfico novos usos e significados.

É neste âmbito de entendimento da prática artística que devemos considerar a série fotográfica de Leonel Moura, contribuindo também ela para a clivagem que, a partir dos anos 60, se foi operando no mundo artístico e que Fernando Calhau – um dos artistas portugueses envolvidos na prática da fotografia nos anos 70 – numa entrevista de 2001,

<sup>9</sup> Cf. NANCY FOOTE, “The Anti-Photographers”, *Artforum*, 15 (September 1976), p. 46-54.

<sup>10</sup> LEONEL MOURA, *Anos 70. Série Fotográficas*, Lisboa, Fenda, 1997, p. 8.

nos explica na primeira pessoa: “na altura havia uma questão engraçada. Havia os fotógrafos e havia a fotografia como arte. E havia os fotógrafos-fotógrafos, e havia os artistas plásticos”... “Eu nunca fiz fotografias para serem fotografias artísticas, fiz fotografias em função do conceito”... “pretendia (...) demonstrar ou explicar uma série de conceitos que me interessavam através de um meio que, por acaso, era a fotografia”.<sup>11</sup> Assim, podemos anuir que, pela câmara de um grupo de artistas plásticos, a fotografia encontra formulações alternativas que, na sua essência conceptual, se afastam da dominante concepção fotográfica defendida pelo fotógrafo francês Henri Cartier Bresson no seu famoso enunciado do *momento decisivo*, isto é, na captação de uma imagem instantânea.

### Uma morte encenada

Ao fim de duas décadas a realizar fotografias, Leonel Moura conclui que “a fotografia revela-se afinal um objecto decepcionante” pela “generalização da banalidade”.<sup>12</sup> Ninguém poderá refutar o excesso imagético da sociedade contemporânea, especialmente atendendo às inúmeras fotografias hoje partilhadas nas redes sociais e publicadas num sem fim de meios de comunicação. De facto, uma das consequências dessa extenuante profusão de imagens é, sem dúvida, a dessensibilização, a generalizada anulação emotiva perante cenas que o bom senso ditaria comovedoras, como aquelas ligadas à morte. O que o artista português nos mostra em *Potlatch* é um desses momentos íntimos, um suicídio, aqui – como tantas vezes – de certo modo mediatizado.

Consideremos a obra: são vinte fotografias a preto e branco, mostradas em série, construindo uma narrativa.<sup>13</sup> O cenário é simples: em

---

<sup>11</sup> FERNANDO CALHAU e DELFIM SARDO, *Sem Rede. Uma conversa com Fernando Calhau*, in Delfim Sardo (ed.), *Work in progress*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 49-237 (p. 127-129).

<sup>12</sup> LEONEL MOURA, *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>13</sup> É necessário ter aqui em consideração o diferente número de elementos nas três edições de *Potlatch*. *Potlatch #1* pertence à colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (doação do artista em 1979) e consiste em 20 fotografias (38,8x29,4 cm cada). *Potlatch #2* integra a colecção da Fundação de Serralves e consiste em 19 elementos (74x49 cm cada). *Potlatch #3* com

primeiro plano uma mesa (ou bancada) que serve de apoio e excede os limites da imagem; um homem sentado, de t-shirt e camisa aos quadrados, de que só vemos a parte superior do corpo; e no fundo a palavra Potlatch. Este tipo de enquadramento e apresentação remete-nos rapidamente para os vídeos difundidos pelos terroristas, bem como para certos filmes experimentais, de cariz documental, como *Nicht löscharbares Feuer* (1969) do realizador alemão Harun Farocki. Nesta obra, Farocki sentado atrás de uma mesa descreve cruelmente os efeitos do napalm quando usados na população vietnamita pelos militares dos Estados Unidos, mediante a leitura de um relato na primeira pessoa. A meio do filme, desvia o olhar da folha de papel pousada sobre a mesa, fixa-nos diretamente e diz: *Quando vos mostrarmos fotografias de vítimas de napalm, vocês fecharão os olhos. Fecharão os olhos para as fotografias. Então fechá-los-ão para a memória. E então fecharão os olhos para os factos.*

Na obra de Leonel Moura, o percurso é inverso, embora o final seja também um apagamento. Enquanto na primeira fotografia o homem – o próprio artista – tem uma venda nos olhos, na segunda fotografia a venda é substituída por óculos escuros e, à medida que se desencadeia a série, estes dão lugar a outros transparentes. A clareação das lentes acompanha a leitura de diversos livros de filosofia, história e teoria da arte por parte do artista. A passagem do tempo vai ficando registada pelo consumo de cigarros e pelo acumular de objectos em cima da mesa: canetas, caneca, fios, os livros... após uma dezena de leituras surge um revólver na mão do artista. A mesa aparece limpa, com a arma nela pousada, fumam-se uns cigarros e o fim trágico acontece. Sobre a mesa jaz um corpo dobrado, inerte, com o revólver na mão. Na última imagem, a vacuidade de um corpo ausente, a cadeira vazia, o cenário mantém-se. Que venha o próximo?! Terá o mesmo destino? Será esse o forçoso caminho imolador do artista ou, pelo contrário, deverá permanecer descontaminado e insciente para que a arte (e a vida) ainda valha a pena?

---

18 fotografias (70x50 cm cada) mantém-se no acervo do ateliê do artista. *Potlatch #1* apresenta as 20 fotografias que foram exibidas na galeria Quadrum em 1979. *Potlatch #3* não inclui a penúltima imagem com o corpo tombado sobre a mesa. Neste texto toma-se como referência a apresentação de *Potlatch #1* em 1979.

Se por um lado, a metáfora para a aquisição de conhecimento é nesta obra incontornável, como inevitável é a morte aquando imensa assimilação; por outro lado, devemos recordar as teorias do gestaltismo que abordam a impossibilidade do ser humano perceber o todo (dado este ser superior à soma das partes) ou conceitos tão transcendentes e multidimensionais como o universo e a arte.

Outra questão importante de *Potlatch* é o facto de estarmos perante um registo fotográfico encenado ou, como designou o crítico A. D. Coleman em 1976, uma fotografia de *modo directivo*.<sup>14</sup> Contudo, não se trata do registo de um processo performativo, como documento de uma acção efémera, pelo contrário, como me confirmou o autor: “Eu não fazia performance, isso não são registos de performance, nunca me interessou a performance, o que me interessou era construir narrativas com fotografias de situações que podemos considerar performativas no sentido da narrativa, portanto, era tudo construído, sem grande rigor de qualidade mas era construído de propósito para aquilo”.<sup>15</sup> Com efeito, devemos entender o processo de elaboração da obra semelhante à actividade criativa de um escultor ou de um pintor e não uma “atitude de uma pessoa deslumbrada com a realidade e a realidade vista através da máquina fotográfica”, como opinava o companheiro Fernando Calhau.<sup>16</sup> Esta falta de interesse em replicar o mundo real é característica de um núcleo de fotografia conceptual que – tal como em *Potlatch* – se distingue pela “austeridade da obra”, pela “implicação do espectador”, “autorreflexão da obra sobre si mesma” e, cada vez mais, por uma “dimensão narrativa” e de “ficção”.<sup>17</sup> Estamos portanto perante uma linhagem de artistas que recorrem à “construção conceptual de um acto encenado que usa a fotografia como meio para um fim ulterior”.<sup>18</sup>

A transmissão completa do acto encenado – unida ao anelo de um espectador participativo e com consciência crítica – passa necessaria-

---

<sup>14</sup> Cf. A. D. COLEMAN, “The Directorial Mode: Notes toward a Definition”, *Artforum*, 15 (September 1976), p. 55-61.

<sup>15</sup> LEONEL MOURA em entrevista a TÂNIA SARAIVA (15/12/2009).

<sup>16</sup> FERNANDO CALHAU e DELFIM SARDO, *Op. Cit.*, p. 129.

<sup>17</sup> DOMINIQUE BAQUÉ, “Fotografía y arte conceptual: las afinidades electivas”, *Op. Cit.*, p. 103.

<sup>18</sup> DOUGLAS FOGLE, “The Last Picture Show”, in Douglas Fogle (ed.), *The Last Picture Show: artists using photography 1960-1982*, Minneapolis, Walker Art Center, 2003, p. 9-19 (p. 10).

mente pela natureza sequencial das imagens, cuja narrativa ficcionada impõe um processo serial. A utilização de várias imagens em vez de uma única transporta-nos para o âmbito da sétima arte, a ideia da fotografia enquanto protocinema, e a eliminação do problema da duração através de “uma sequência linear sem ter que suportar a possível monotonia de um filme ou cassete de vídeo do próprio acontecimento”.<sup>19</sup> A fotografia consegue assim escapar ao tempo real e ficcionar outros tempos, outras pausas, outros instantes visuais; superando-se a si própria e aos limites temporais e narrativos da imagem singular.

As primeiras obras fotográficas foram realizadas por Leonel Moura na Holanda, onde o artista viveu entre 1969 e 1974 e novamente no final da década de 70. Em Haia frequentou a academia Psychopolis, dirigida pelo artista holandês George Lampe, onde se incentivava o experimentalismo e a liberdade criativa, para além de diversas formas de expressão usando novas tecnologias, tais como o cinema, o vídeo, a música electrónica, etc. O próprio Leonel Moura aí realizou vários filmes que entretanto se perderam e contactou com os meios artísticos da neovanguarda do momento, trazendo mais tarde a Portugal, à galeria Quadrum, algumas colaborações com artistas estrangeiros.

Evidentemente podemos encontrar diversos tipos de relações entre as suas séries fotográficas e as de outros artistas da época, quer estrangeiros quer portugueses, como John Hilliard, Urs Lüthi, Jürgen Klauke, Eleanor Antin ou Helena Almeida, entre outros, nomeadamente na utilização do corpo humano como elemento mediador. Mas antes de nos debruçarmos sobre essa questão, reconsideremos o filme de Farocki. Embora *Potlatch* partilhe com ele diversos aspectos, quer formais quer ideológicos, a obra do artista português é mais complexa, pois recorre ao artifício mimético da fotografia, à sua capacidade para representar um fragmento do real, para jogar com a pretensa verosimilhança de um acto infame e pecaminoso como um suicídio. Em vez de captar aquele instante irrepitível no mundo real, a câmara de Leonel Moura foi testemunha de uma encenação, de um simulacro, tornando-se cúmplice do engano. E ainda que reprodução exacta do mundo visível, consubstancia uma reprodução preparada e construída, fabricando um *documento fotográfico de ficção*. Isto resulta numa sensação de fraude no lado do

<sup>19</sup> NANCY FOOTE, *Op. Cit.*, p. 51.

espectador: afinal não fomos voyeurs de uma tragédia ou de uma cena ritualizada de abnegação, fomos iludidos. Quem removeu aquele corpo? Levantou-se sozinho? Entre a confusão e o humor, desfaz-se o engano.

A estratégia do engano, da imagem preparada que desafia a veracidade da essência da imagem fotográfica, foi desde os primórdios do invento algo que seduziu alguns fotógrafos. A história celebrou o *Autorretrato de um homem afogado* (1840) de Hippolyte Bayard, quiçá a primeira em evidenciar a subversão do poder documental da fotografia e uma das primeiras imagens fotográficas usadas com sentido de manifesto e denúncia. Bayard encena o suicídio como protesto pelo facto do Estado francês não lhe ter comprado a patente do processo fotográfico de positivo directo sobre papel, por ele inventado, escrevendo a seguinte nota no reverso da fotografia: *Este cadáver que vocês vêem aqui detrás é o do Sr. Bayard, inventor do procedimento que acabam de presenciar (...) O governo que deu tanto ao Sr. Daguerre, disse que nada poderia fazer pelo Sr. Bayard e o pobre afogou-se. Oh! Instabilidade das coisas humanas!*<sup>20</sup>

Esta obra de Bayard é, possivelmente, o primeiro autorretrato da história da fotografia. Se algo seduziu os artistas foi a possibilidade de virarem a lente para si mesmos. Especialmente no final do século XX, a fotografia artística contemporânea mostrou-nos um sem fim de estratégias autobiográficas, muitas vezes diarísticas e marcadas por um documentalismo pessoal. Nos anos 70, vários artistas associados a estratégias conceptuais utilizaram o seu próprio corpo como base narrativo-fotográfica, como procedimentos ritualísticos, usualmente associados a questões éticas e políticas, e no caso das artistas ao papel tradicional e à imagem ideal da mulher na sociedade. Em *Carving: a traditional sculpture* (1971), a artista norte-americana Eleanor Antin captou 140 imagens, de corpo inteiro e nua, ao longo de 36 dias durante os quais se propôs perder 6 kg. No caso do suíço Urs Lüthi, em obras como *Autorretrato numa cadeira* (1975), o artista explora os limites do eu, justapondo três imagens captadas em estúdio em que se mostra a degradação de um ser humano, sem chegar a perder a sua identidade.

---

<sup>20</sup> Cf. BEAUMONT NEWHALL, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 25.

A estratégia da auto-representação utilizada por vários artistas fotógrafos não significa necessariamente que se criem auto-retratos, como acontece na obra de Helena Almeida. O artista utiliza o seu corpo, porque é quem o melhor conhece para dele servir-se como mediador, comunicador. No caso de Leonel Moura chega a haver um desdobramento, do artista para o personagem, e uma indução, como podemos constatar nas primeiras experiências fotográficas, realizadas em 1973, onde o artista coloca uma máscara. Trata-se da máscara do homem comum, sem identificação. Já vimos como o excesso de teoria na arte moderna leva ao suicídio do artista, mas este desaparecimento do *eu*, para além de uma leitura político-ideológica associada a um projecto colectivista, invoca a noção barthesiana da *morte do autor*. No ensaio de 1967, Roland Barthes explica como se torna necessário procurar outras explicações para as obras (literárias) para além daquela dada por aquele que a produziu. Faz, portanto, um apelo para destronar o autor do seu posto de autoridade: “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” – conclui.<sup>21</sup>

O artista inglês Keith Arnatt parece ter lido em devido tempo o texto do crítico francês. Em *Self-Burial* (1969), concebido inicialmente como projecto televisivo, Arnatt apresenta-nos uma série de nove fotografias a preto e branco, onde vemos o artista primeiramente de pé até desaparecer por completo ao ir enterrando-se na vertical. A respeito da obra justificou a ideia como “um comentário à noção de desaparecimento do objecto artístico”<sup>22</sup>, cuja lógica seguinte seria o próprio eclipse do artista. Convenhamos então que se prescindiu do objecto, provou-se que se podiam reunir condições artísticas sem preocupações estéticas, matou-se o autor, embora ele teimasse numa presença fantasmagórica, já para não mencionar no vaticínio hegeliano do fim da arte. Afinal, o que nos resta? O que nos legaram os artistas dos anos 70? Será a arte contemporânea ou o *momento pós-histórico* da arte, o campo plural, multidimensional, tolerante e sem regras como o definiu Artur C. Danto? Será o contemporâneo “um período de informação desordenada, uma

<sup>21</sup> ROLAND BARTHES, “The Death of the Author”, *Image, Music, Text*, Londres, Fontana Press, 1977, p. 142-148 (p. 148).

<sup>22</sup> TONY GODFREY, *Conceptual Art*, Londres, Phaidon, 1998, p. 213.

condição perfeita de entropia estética, equiparável a um período de uma quase perfeita liberdade”<sup>23</sup>

### A fórmula para transformar o mundo

“A fórmula para transformar o mundo, nós não andámos à procura dela nos livros, mas vagueando por aí”, afirmou Guy Debord.<sup>24</sup> A saída de Portugal em 1968, para fugir ao serviço militar, levou Leonel Moura para Paris. Na capital francesa, conheceu o pensamento de Guy Debord e a Internacional Situacionista. Fundada em 1957, os seus membros entendiam-se como os verdadeiros herdeiros das vanguardas das primeiras décadas do século XX. A Internacional Situacionista recuperava o objectivo primário da Internacional Letrista: a superação da arte. Esta última havia sido criada em 1952 por um conjunto de jovens, entre eles Guy Debord, que aspirava a uma vida tão intensa e revolucionária, como poderia ser a arte. Tomaram como ponto de partida o letrismo e o seu desejo de uma renovação civilizacional proposta pelo romeno Isidore Isou. Efectuando uma fusão entre o letrismo de Isou, as vanguardas e o marxismo, Guy Debord vai consolidando a convicção de que é necessário desmontar as estruturas vigentes para reconstruir o mundo. Na fase letrista desprezam tudo o que pertence à vida burguesa e ao mundo exterior, que lhes provocam cólera e riso, sendo que cada acção individual devia sujeitar-se à ideologia e ao espírito do grupo. Na fase situacionista, mantém-se a ideia central de construir *situações*, mas passam à apropriação da cultura moderna para alcançar os fins propostos. Para Anselm Jappe, “o segredo do poder de sedução das teorias situacionistas na década de 60 explica-se pela vontade de associar o conteúdo da nova revolução, anunciada pela arte, aos meios práticos da sua realização, incluídos no velho movimento operário”.<sup>25</sup>

O que seduziu Leonel Moura foi o radicalismo das proposições situacionistas e o facto de incluírem no seu discurso a cultura como

---

<sup>23</sup> ARTHUR C. DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 34.

<sup>24</sup> GUY DEBORD, *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 251.

<sup>25</sup> ANSELM JAPPE, *Guy Debord*, Lisboa, Antígona, 2008, p. 82.

um mecanismo alienante; a cultura como máquina integradora que não deixa lugar para a livre expressão do indivíduo, e que se tornou inócua, acrítica e espectáculo. Daí resulta a necessidade de uma “vasta experimentação dos meios culturais para se inserir na «batalha dos lazes»”, “na elaboração de uma «ciência de situações» (...) como resposta ao «espectáculo» e à não-participação”.<sup>26</sup> As operações artísticas de Leonel Moura nos anos 70, na esteira dos pressupostos debordianos, têm uma natureza provocadora, revolucionária, e evidenciam um anseio por superar a passividade do espectador e despertar a sua consciência crítica.

Neste sentido, o fazer artístico é também uma dádiva (para o outro) e uma libertação para o próprio. Afinal é esse o significado de *potlatch*: um dom, uma dádiva – uma cerimónia festiva praticada por algumas tribos primitivas do continente norte-americano, em que um chefe oferece os seus bens, as suas riquezas, um sacrifício material para um ganho simbólico em honra e poder, e para obrigar um chefe rival a um sacrifício maior. As noções anti-materialista e anti-mercantilista do *potlatch*, contrárias aos princípios basilares das sociedades modernas, estiveram na origem da escolha do termo para o boletim de informação mimeográfico e gratuito, publicado pela Internacional Letrista, entre 1954 e 1957, num total de 29 números, dos quais Leonel Moura seleccionou alguns textos para uma edição portuguesa em 2006.

A *morte do artista* encerra, enfim, um sentido artístico, político, ritualístico, mas acima de tudo um gesto libertário. Afinal, como escreveu Ovídio, a liberdade é o maior dos bens.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 85.



Leonel Moura, *Potlatch*, 1977.

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Foto: Filipe Braga