

Jacinto Lageira [JL]: Your recent works play with the ideas of the general and the particular, the detail and the whole, near and far. What's the purpose of focusing on one point, an unseen moment, an abandoned situation, knowing that your approach is neither documentary nor social?

Manuela Marques [MM]: To answer your question, I think we have to go back to the origin of this work, which developed around the idea of an attempt. An attempt to use a few visual points to portray a city, a megapolis, in this case São Paulo. The photographic images taken as a whole, as well as the video installation entitled *Close-up*, which is presented here, is part of a larger corpus built up over a period of several months spent in this city, which I visit quite often. Every time I stay there, the same question comes up: what should I photograph? What should I convey through a picture and in what form? I wanted to address these questions – which have always been at the centre of my work – confronting them with a situation that hadn't been mine until that point, namely putting myself in a position to grasp a more global reality, one that was less centred upon the particular. São Paulo is a city with blurred outlines, where all kinds of images seeking to capture its details are obviously possible, but necessarily inadequate

if you want to try and give an account of its physical and human dimension. This city therefore needed to be seen as a whole in order to implement this research centred upon a photographic experiment. Nothing seems to me to be definitive, and social, cultural and architectural differences often coexist in the same space. It isn't a linear city and I was interested in the possibilities of this non-uniformity for continuing my photographic work. My stay there also allowed me to undertake a work that lay outside the notion of a series, which is so well understood in photography, and to take some steps both towards appropriating the real and making some new suggestions for configuration. In some ways, I wanted to follow circumvolutions, avoiding the series of photographs, as well as any (obviously useless) idea of reducing the city to just a few emblematic images. I therefore used different focuses, put myself in different situations for approaching the subject, ranging from the greatest distance away from it to as close up as possible, and vice-versa. In fact, I wanted to create a continuous coming and going between what escapes our gaze and what our gaze can fix upon through some precise points left in the image.

Jacinto Lageira is a lecturer in aesthetics and philosophy of art at the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne, as well as an art critic. He has published several books, including *L'Image du monde dans le corps du texte (I, II)* (La Lettre volée, 2003), *L'Esthétique traversée – Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre* (La Lettre volée, 2007) and *De la déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit* (Jacqueline Chambon, 2009). He has also collaborated in the production of the following catalogues: *James Coleman* (Museu do Chiado, Lisbon, 2006); *Julião Sarmento* (Fundación Marcelo Botín, Santander, 2006); *Angela Detanico/Rafael Lain* (Brazilian Pavillion at the Venice Biennial, 2007); *Jordi Colomer* (Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 2008); *Claire Chevrier* (Musée de Nantes, 2009); *Vasco Araújo, Javier Téllez. Mais que a Vida* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2010) and *Edgar Martins, La Ligne volage* (Centre Calouste Gulbenkian, Paris, 2010).

Jacinto Lageira é professor de estética e de filosofia da arte na universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, e crítico de arte. Publicou vários livros, entre outros *L'Image du monde dans le corps du texte (I, II)* (La Lettre volée, 2003), *L'Esthétique traversée – Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre* (La Lettre volée, 2007) e *De la déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit* (Jacqueline Chambon, Paris, 2009). Colaborou nos catálogos das exposições *James Coleman*, (Museu do Chiado, Lisboa, 2006); *Julião Sarmento* (Fundación Marcelo Botín, Santander, 2006); *Angela Detanico/Rafael Lain* (Pavilhão Brasileiro da Bienal de Veneza, 2007); *Jordi Colomer* (Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 2008); *Claire Chevrier* (Musée de Nantes, 2009); *Vasco Araújo*, *Javier Téllez. Mais que a Vida* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010) e *Edgar Martins, La Ligne volage* (Centre Calouste Gulbenkian, Paris, 2010).

Jacinto Lageira [JL]: Os seus trabalhos mais recentes jogam com o geral e o particular, o pormenor e o conjunto, o próximo e o distante. Qual o papel desempenhado pela focalização centrada num ponto, num momento despercebido, numa situação abandonada, sabendo que a sua abordagem não é nem documental nem social?

Manuela Marques [MM]: Para responder à sua pergunta, penso que é preciso regressar à génese deste trabalho, que foi construído em torno da ideia de tentativa. Tentativa de dar conta, em alguns pontos visuais, de uma cidade, de uma megalópole, neste caso São Paulo. O conjunto das imagens fotográficas, bem como a instalação de vídeo intitulada *Close-up*, aqui apresentada, é parte de um *corpus* mais vasto, elaborado durante uma estadia de vários meses nesta cidade onde vou regularmente. A cada estadia, coloca-se a mesma questão: o que fotografar? O que transmitir pela imagem e sob que forma? Quis confrontar estas perguntas – que estiveram sempre no centro do meu trabalho – com uma posição que até aqui não era a minha, a de me colocar na posição de apreender uma realidade mais global, menos centrada no particular. São Paulo é uma cidade de contornos delicados, em que qualquer imagem para a circunstanciar

é, como é lógico, possível, mas forçosamente inadequada se quisermos dar conta da sua dimensão física e humana. Esta cidade possuía assim tudo o que era necessário para pôr em marcha esta procura em torno da tentativa fotográfica. Nada parece definitivo, as diferenças sociais, culturais ou arquitetónicas coexistem muitas vezes no mesmo espaço. Não é uma cidade linear e esta falta de uniformidade interessava-me para continuar o meu trabalho fotográfico. Assim, esta estadia permitiu-me continuar uma obra que se afasta dos parâmetros do serial, tão conhecidos em fotografia, e realizar uma mudança tanto ao nível da apropriação do real como das novas propostas de configuração. De certa forma, seguir as circunvoluções, fugir da ideia de série, bem como de qualquer ideia, vã, é certo, de reduzir aqui a cidade a algumas imagens emblemáticas. Por conseguinte, utilizei diferentes enfoques, assumi diferentes posturas de abordagem, da mais afastada à mais próxima e o inverso. De facto, quis criar um vaivém contínuo entre o que escapa ao olhar e o que o olhar pode conseguir fixar através de alguns pontos precisos deixados na imagem.



Situação 5

2007
Instalação vídeo interativa, som
Edição de 3 + 2 Provas de Autor

Situation 5

2007
Interactive video installation, sound
Edition of 3 + 2 Artist Proofs

Situação 1

2004
Vídeo, sem som, 1'05", loop
Edição de 3 + 2 Provas de Autor

Situation 1

2004
Video, silent, 1'05", loop
Edition of 3 + 2 Artist Proofs

JL: Can we really ignore this social space as such, even if no narrative or obvious state has been presented to us; what should we see or perceive in your opinion?

MM: I don't think ignore the social space; I'd say my work appropriates it by giving it a particular form. Let's take these high angle shots, much like views taken through security cameras. What's presented by this type of shot doesn't open up any field to what would normally be seen when a photographer seeks to depict an urban situation: the idea of documenting a reality. One often uses the documentary approach as a stylistic response to this type of problematics, this attempt to confront oneself with the social and the political. The experiment I'm talking about consists of my appropriating this photographic space with other more formal media than those that are normally used. I think my work is also political in nature, in the primary sense of the word. I also believe that the real cannot be dissolved into the style. Most of the photographs were taken in two or three relatively dangerous places in São Paulo: areas where there was drug dealing, consumption of crack cocaine, rundown areas beset with precariousness and poverty, giving rise to situations of conflict. I placed myself in the position of an observer, although, in the end, the visual report suggests very little of what was observed. In this photographic proposal, the aim is not to give any precise answer through one single interpretation of what there is to see in these images. As in my previous works, I wanted the spectator to have to make a certain effort to create links that are simultaneously visual and intellectual between the different components. Contrasting these glimpses of scenes from the *social space* with more open images, full-frame pictures of details: these are fragmentations of reality, bits of images seemingly ejected from a larger scene. They are signs, off-screen pictures, like the pictures of the fabric (*Shelter 3*) and the plank caught between branches (*Shelter 2*), which can direct the viewer's attention to what is precarious. As one passes by, these abandoned things have a precise function: they are used as a shelter and a protection against the sun's rays, and the branches are often used for hanging things on, in the same way as in another of my photographs, entitled *Suspension 1*.

JL: Será que podemos realmente ignorar esse espaço social enquanto tal, mesmo que nenhuma narrativa ou estado evidente nos tenha sido apresentado; o que deveríamos ver ou captar, na sua opinião?

MM: Não é minha intenção ignorar o espaço social; diria antes que o meu trabalho se apodera dele, conferindo-lhe uma forma particular. Tomemos como exemplo esses planos picados, como que vistos através de câmaras de vigilância. O que se encontra apresentado neste tipo de perspectiva não abre caminho ao que seria habitual quando um fotógrafo procura dar conta de uma situação urbana: a ideia de documentar uma realidade. Utiliza-se muitas vezes a abordagem documental como uma resposta estilística a este tipo de problemática, esta tentativa de se confrontar com o social e o político. A tentativa de que falo consistia em apossar-me desse espaço fotográfico através de outros meios formais para além daqueles a que estamos habituados. Penso que o meu trabalho se enquadra também na esfera do político, no primeiro sentido do termo. Penso que o real não é solúvel no estilo. A maior parte das fotografias foram realizadas em dois ou três locais relativamente perigosos de São Paulo: zonas de tráfico, de consumo de *crack*, locais degradados por toda uma precariedade e uma miséria que geram situações de conflito. Coloquei-me em posição de observação, ainda que no final o relato visual indique muito pouco do que foi observado. Trata-se, nesta proposta fotográfica, de não dar qualquer resposta precisa através de uma interpretação única do que haveria para ver nessas imagens. Tal como em relação às minhas realizações precedentes, o que desejo é que o meu trabalho exija um certo esforço ao espectador para que ele possa criar laços, simultaneamente visuais e intelectuais, entre os diferentes componentes. Em contraponto a essas cenas de *espaço social* entrevistas, imagens mais abertas, pormenores em primeiro plano: trata-se de fragmentações do real, parcelas de imagens como que ejetadas a partir de uma cena maior.

São signos, foras de campo, como aquelas imagens do tecido (*Abrigo 3*) e a da tábua colocada entre ramos (*Abrigo 2*) que podem reenviar para o que é precário. De passagem, essas coisas abandonadas possuem uma função precisa, são utilizadas como abrigo e proteção dos raios do sol, e as ramagens servem muitas vezes de guarda-roupa, tal como numa outra das minhas fotografias, intitulada *Suspensão 1*. Ou ainda em duas fotografias que apresentam pessoas numa ação particular e enigmática: no caso de uma, sentada no meio da rua (*Homem 1*), na outra, fotografada numa incongruente sessão de recorte (*Mulher 1*). Este espaço social toma forma ainda através de outras imagens, apesar de a sua formulação se fazer através de elementos que, à primeira vista, podem parecer anexos, mas revelam-no de outro modo. Ele manifesta-se com a noção de contacto. As duas fotografias intitolam-se precisamente *Contacto 1* e *Contacto 2* e reduzem, por fim, este espaço à sua primeira expressão, que é a do encontro com o “outro”, encontro a partir do qual toda uma sociedade se articula, se combina, evolui em múltiplas possibilidades e propostas.

Or there's also those two photographs presenting people engaged in a particular enigmatic action: one of them sitting in the middle of the street (*Man 1*), and the other photographed in an incongruous cutting session (*Woman 1*). This social space also takes its shape through other images, although its formulation is made through elements that, at first glance, may seem supplementary. Yet it turns out to be otherwise: the space is displayed through the idea of contact. The two photographs entitled precisely *Contact 1* and *Contact 2* finally reduce this space to its first expression, which is that of the encounter with the "other", an encounter through which a whole society is structured, joining together and evolving in the form of multiple possibilities and proposals.

JL: The oscillation between what is shown and what is hidden seems to be a natural consequence of all photographic act, with every image inevitably obliterating another possible aspect, but here the excess of the visible often fights against what has been put to one side. How are such choices made?

MM: I operate through a sort of jumbling up of clues, by using, for example, plant masses as filters behind which certain situations (such as *View 2*, or the diptych *Manifestation 1*) can nonetheless be read, or at least guessed at, through multiple interpretations. This highlights the complexity of the real. In the image that I've entitled *View 2*, what type of encounter is this? I can't say what you should see in my pictures. I more certainly achieve a sort of subtraction of the visible in order to highlight the fact that reality is by nature multiform, abstract and fleeting. It's undoubtedly because of this that, more than any other medium, photography or video are the tools that are best suited to this attempt to infiltrate between the two poles of the visible and the hidden. What creates a doubt is the driving force behind my work. That's where I think I'm closest to what people call "real".



Retrato 2
2009
Prova por revelação cromogénica
75 x 95 cm
Edição de 3 + 2 Provas de Autor

Portrait 2
2009
Chromogenic Process (C-Print)
75 x 95 cm
Edition of 3 + 2 Artist Proofs

JL: A oscilação entre o revelado e o escondido parece advir por natureza de todo o ato fotográfico, em que qualquer imagem oblitera, inevitavelmente, um outro aspeto possível. Mas aqui o excesso de visível rivaliza muitas vezes com o que foi posto de lado. Como foram realizadas estas escolhas?

MM: Realizo uma espécie de mistura de pistas, utilizando, por exemplo, massas vegetais como filtros por trás dos quais certas situações (como em *Vista 2*, ou no díptico *Manifestação 1*) podem, contudo, ser lidas ou, pelo menos, adivinhadas através de múltiplas interpretações. Isso dá forma à complexidade do real. Na imagem que intitulo *Vista 2*, de que tipo de encontro se trata? Não saberia dizer o que deve ser visto nas minhas imagens. É mais certo conseguir uma espécie de subtração do visível para pôr em evidência que a realidade é por natureza multiforme, abstrata e fugidia. É sem dúvida por essa razão que a fotografia ou o vídeo, mais do que qualquer outro meio, são as ferramentas adequadas para esta tentativa de infiltração entre os dois pólos do visível e do escondido, de certa forma, o oculto. O que cria a dúvida é o motor do meu trabalho. É aí onde penso estar mais próxima daquilo que se denomina “real”.



Retrato 3
2009
Prova por revelação cromogénica
75 x 95 cm
Edição de 3 + 2 Provas de Autor

Portrait 3
2009
Chromogenic Process (C-Print)
75 x 95 cm
Edition of 3 + 2 Artist Proofs

JL: It would seem that the three photographic portraits refer to a whole tradition of classical painting. Generally speaking, what is the place of painting or of the pictorial – most notably *chiaroscuro* – or even of the “tableau” format in your work?

MM: I’ve used *chiaroscuro* as a possibility of introducing an interstice between what is visible, and therefore clearly identifiable, and its counterpart (darkness and obscurity), which belongs to the realm of the hidden. This projected shade that is brought to the pictures makes the spectator’s gaze hesitate and finally establish a relationship of doubt with the real. There is an attempt to find factual explanations that always remains unsatisfied. This is what I continue to look for, by other means, in this new work. No longer through shade and its metaphor, but through plant masses that function as screens. This aesthetics of *chiaroscuro* is a visual process, which painting (and photography, since it is one of its component parts) has, of course, taken hold of in order to reinforce the ambiguity of the visible. My work questions this ambiguity by using this type of illumination or light. In this way, I think that you could say that a type of painting is to be found in my production, just as it is also linked to the film image. There’s no denying that painters have been very important in the construction of my work, whether it be Caravaggio (also important for his theatricalisation of bodies), El Greco, Hopper or Rothko. The three portraits (which are of young actors) have different stylistic influences, more directly quoting a tradition of portrait painting in their form. Being concerned with the non-spectacularity of the image, I found it more interesting to show a large-sized picture of relatively ordinary visual elements, whose enlargement encourages you to stop and re-evaluate them. This problematic of the format has always been a central question in my work, and still is.

JL: Sem dúvida alguma, os três retratos fotográficos apelam a toda uma tradição da pintura clássica. Qual é, de forma mais geral, o lugar da pintura ou do pictural – nomeadamente da dualidade claro-escuro – ou ainda do formato “quadro” no seu trabalho?

MM: Utilizei o claro-escuro como uma possibilidade de interstício entre o que é visível, claramente identificável, e o seu correspondente, que seria a obscuridade, o que está na ordem do escondido. Esta sombra projetada faz com que o olhar hesite e estabeleça, por fim, uma relação de dúvida com o real. Há uma tentativa de esclarecimentos factuais que nunca é satisfeita. É o que continuo a procurar, através de outras vias, neste novo trabalho. Não pela sombra e pela sua metáfora mas pelas massas vegetais que funcionam como cortinas. Esta estética do claro-escuro é um processo visual do qual, bem entendido, a pintura (e a fotografia já que é um dos seus elementos constitutivos) se apoderou para reforçar a ambiguidade do visível. O meu trabalho interroga esta ambiguidade, utilizando este tipo de iluminação ou de luz. Creio, por isso, que podemos dizer que um tipo de pintura está presente na minha produção, tal como também está ligada à imagem cinematográfica. É inegável que houve pintores que foram muito importantes na construção do meu trabalho, como Caravaggio (também pela sua teatralização dos corpos), El Greco, Hopper ou Rothko. Os três retratos (que são os dos jovens atores) têm influências estilísticas diferentes, referindo mais diretamente na sua forma uma tradição do retrato pintado. Ligando-me ao não espetacular da imagem, sentia que era mais interessante dar a ver, em grande formato, elementos visuais relativamente normais cuja ampliação incita a que se pare perante eles e a reavaliá-los. Esta problemática do formato foi sempre uma questão central no meu trabalho e continua a sê-lo.

JL: Apesar de isso não se encontrar patente em todas as produções fotográficas, de onde lhe advém, na sua opinião, o seu carácter cinematográfico? Será por também executar trabalhos em vídeo ou a influência, se é que existe, é outra?

MM: O cinema é, para mim, uma grande fonte de inspiração. Penso que o meu trabalho transporta inegavelmente essa dimensão. Neste novo trabalho, dois dípticos referem-se-lhe de forma mais direta. Trata-se de *Manifestação 1*, bem como de *Vista 1*, onde este ato de relacionar sequências quase idênticas marca uma temporalidade de ordem cinematográfica. *A priori*, não há qualquer diferença entre estes dois elementos em confronto, idênticos mas completamente diferentes: do tempo, infinitesimal, passado, introduzindo uma continuidade completamente cinematográfica. Por outro lado, a minha forma de trabalhar e de conceber a colocação no espaço das obras é muito influenciada pela montagem fílmica. Uma montagem onde as imagens-sequências não encontrariam uma resolução narrativa, ou seja, nenhum objetivo em concreto, mas funcionariam como uma espécie de “amorce”. Cada exposição é a oportunidade de uma escrita particular, ou singular, em relação com um lugar, como se o filme mudasse, seguindo o espaço onde é projetado. O ato de relacionar ou de dispor imagens umas em relação às outras como se fossem fragmentos de uma espécie de cenário a montar por si próprio, um cenário em perpétua construção. Trabalho habitualmente a partir de fotografias tiradas ao longo de diferentes anos, que decido confrontar no espaço da exposição e que reúno num mesmo conjunto. O meu trabalho em vídeo foi a oportunidade de filmar coisas muito minimais, que não me pareciam ser “captáveis” através da fotografia, como por exemplo em *Encontros* ou *Situação 1*. Estes vídeos colocavam em cena rostos, corpos apanhados numa grande concentração que, na minha opinião, apenas a imagem em movimento podia restituir.

JL: Although it isn't clear in your photographic productions, what, in your opinion, is the reason for their cinematic quality? Is it the fact that you also make videos, or is the influence a completely different one (if there is one, of course)?

MM: For me, cinema is a great source of inspiration. I think my work is undeniably linked to this dimension. In this new work, there are two diptychs that make a more direct reference to this. These are *Manifestation 1* and *View 1*, where placing these almost identical sequences in relation to one another marks a temporality that is cinematic in nature. *A priori*, there is no difference between these two compared elements, which are identical but completely different: an infinitesimal time has passed, introducing a completely cinematic continuity. In fact, my way of working and conceiving how my works should be placed in the available space draws a lot on the techniques of film editing. A form of editing in which the images-sequences don't find any narrative solution, and so they don't have any precise end, but are like a set of possible beginnings. Each exhibition is the occasion of a particular, singular form of writing in relation to a place, as if the film often changes the space where it's projected. Placing or arranging the images in relation to one another makes them fragments of a kind of scenario to be assembled itself, a scenario that is perpetually under construction. I usually work from photographs taken over a number of years, which I decide to confront with one another in the exhibition

space and which I then join together into a whole. My video work is the occasion for filming very minimal things that didn't seem to me to be easily captured through photography, such as, for example, *Meetings* or *Situation 1*. These videos were the staging of faces, bodies caught in a great moment of concentration that, it seemed to me, could only be reproduced by a moving image. I'm currently engaged in some more spectacular research where the video image takes space into account, but can also evolve through the interaction with the spectators, as in the video installation *Situation 5*. The video installation shown here, whose title is *Close-up* (this term, borrowed from the vocabulary of film, also refers to a close-up magic trick) simultaneously plays upon the simple juggling being performed by young adolescents from the slums who had come to earn their living at the crossroads of certain avenues in São Paulo, where I filmed them. The slow motion shots of the balls passing in front of their faces sometimes masks them, as in a conjuring trick. Their identities are thus hidden and then revealed, like some of my earlier works (*Portrait 2* and *Portrait 3*). In this way, the social considerations that these videos might induce are simultaneously present and, at the same time, excluded by what is constantly disturbing the gaze, both that of the characters and that of the spectator. Also excluded here is any appreciation of, or definitive discourse about, the real.



Encontros

2004

Vídeo, sem som, (5 x) 1', *loop*

Edição de 3 + 2 Provas de Autor

Meetings

2004

Vídeo, silent, (5 x) 1', *loop*

Edition of 3 + 2 Artist Proofs

Neste momento, encontro-me envolvida numa pesquisa mais espetacular, em que a imagem de vídeo tem em conta o espaço, mas também pode evoluir para a interação com os espectadores, como na instalação vídeo *Situação 5*.

A instalação vídeo aqui apresentada, cujo título é *Close-up* (este termo, que foi pedido emprestado ao vocabulário cinematográfico para designar o primeiro plano, significa também truque de magia feito na proximidade do público), brinca simultaneamente com o jogo de malabarismos simples dos adolescentes dos bairros desfavorecidos que vêm ganhar a vida nos cruzamentos de certas avenidas de São Paulo onde os filmei. O *ralenti* das bolas que passam à frente dos rostos mascara-os por vezes, como num passe de magia. As identidades são desta forma veladas e desveladas, como em alguns dos meus trabalhos anteriores (*Retrato 2* e *Retrato 3*). Desta forma, as considerações sociais que estes vídeos poderiam induzir estão, simultaneamente, presentes e excluídas por aquilo que vem perturbar incessantemente o olhar, o das personagens e o do espectador. Está também excluída aqui qualquer apreciação ou discurso definitivo sobre o real.