



Exposição temporária

Piso -1

Pieter Hugo

Between the Devil and the Deep Blue Sea

Entre a Espada e a Palavra

05/07 — 07/10/2018

Uma exposição do Kunstmuseum Wolfsburg

PIETER HUGO

BETWEEN THE DEVIL AND THE DEEP BLUE SEA

ENTRE A ESPADA E A PALAVRA

Foram apresentadas pela primeira vez no Kunstmuseum Wolfsburg e de seguida no Museum für Kunst und Kulturgeschichte, em Dortmund. Agora, em Lisboa, a exposição destas quinze séries fotográficas de Pieter Hugo, produzidas entre 2003 e 2016, está patente no Museu Coleção Berardo.

O que é que nos divide e o que é que nos une? Como é que as pessoas vivem sob a sombra da repressão cultural ou do domínio político? O fotógrafo sul-africano Pieter Hugo (Joanesburgo, 1976) aborda estas questões nos seus retratos, nas suas naturezas-mortas e nas suas paisagens.

Criado na África do Sul durante o período pós-colonial, tendo testemunhado o fim do apartheid, em 1994, Hugo mostra uma intensa sensibilidade na observação das dissonâncias sociais. Com a sua máquina fotográfica, percorre todas as classes sociais de uma forma perspicaz, não apenas no seu país natal, a África do Sul, mas também noutras paragens, como o Ruanda, a Nigéria, o Gana, os Estados Unidos e a China. As suas fotografias captam os vestígios visíveis e invisíveis e as cicatrizes das vivências biográficas e da experiência histórica nacional. Hugo mostra especial interesse pelas subculturas sociais, pelo fosso entre o idealizado e o real. As suas imagens apresentam-nos sem-abrigo, albinos, doentes com SIDA, domadores de hienas, serpentes e macacos, pessoas que reúnem ferros-velhos em cenários apocalípticos, atores de Nollywood em trajes e poses impressionantes, assim como a sua família e os seus amigos.

As suas fotografias estão isentas de qualquer hierarquia: todos são tratados com o mesmo respeito. Sendo mais um artista do que um antropólogo ou um repórter, Hugo capta o «momento de vulnerabilidade voluntária» (Pieter Hugo) com uma linguagem visual concisa e pronunciadamente imparcial, embora simultaneamente empática, criando assim verdadeiros retratos de uma poderosa franqueza. Em muitos casos, esta humanidade contrasta fortemente com as provações da realidade social em que as pessoas retratadas estão envolvidas. É neste sentido que as naturezas-mortas e as paisagens das imagens de Pieter Hugo se apresentam ocasionalmente como comentários sociais ou metáforas, complementando os seus retratos socioculturais.

1994

Ruanda e África do Sul

2014–2016

O ano de 1994 foi importante para mim. Terminei os estudos e saí de casa. Após décadas de apartheid, Nelson Mandela foi eleito presidente nas primeiras eleições democráticas sul-africanas.

Foi igualmente o ano do genocídio no Ruanda, um evento que me abalou profundamente. Dez anos mais tarde, viria a fotografar de forma exaustiva o seu rescaldo e a pensar o seu legado.

Em 2014, quando regresssei em missão ao Ruanda, os meus filhos tinham 1 e 4 anos. Eles alteraram a forma como eu via as coisas. Enquanto nas minhas anteriores visitas ao Ruanda mal tinha visto crianças, desta vez pareciam estar em todo o lado.

As crianças do Ruanda provocavam em mim o mesmo tipo de questões que os meus filhos. Será que carregam a mesma bagagem que os seus pais? Será que virão a ser afetadas pelo fardo da história? Aparentemente livre do passado do Ruanda e da África do Sul, a relação delas com o mundo afigura-se-me reconfortante. Mas, ao mesmo tempo, estou ciente da natureza sugestionável das suas mentes.

Pieter Hugo, 2016



Retrato #1
Ruanda, 2014

Erro Permanente

Gana

2009–2010

Este ensaio fotográfico foi realizado num triângulo de terra densamente povoado em Acra, a capital do Gana. Fronteirando Abossey Okai Road e o rio Odaw, uma via fluvial poluída que corre até à lagoa Korle, Agbogbloshie é a segunda maior zona de processamento de resíduos

eletrônicos da África Ocidental. Encontra-se mesmo ao lado de Old Fadama, uma povoação empobrecida que proporciona aos migrantes vindos de norte as rendas mais baixas e uma localização conveniente, junto aos grandes mercados, que constituem o principal empregador. Casa para cerca de 80 mil pessoas, esta área mista, anteriormente um pântano, consiste não só em habitações formais e informais para migrantes privados de direitos mas também num terminal rodoviário e num espaço comercial vasto e diferenciado que inclui mercados especializados em resíduos eletrônicos. Até há alguns anos, esta atividade não era regulada, mas atualmente grandes quantidades de computadores e televisões em fim de vida são para lá encaminhadas através do porto do Gana. Enviados sob o pretexto de serem reutilizáveis, os bens eletrônicos que não se vendem vão parar a Agbogbloshie — área apelidada de «Sodoma e Gomorra» pelos habitantes locais. É aqui que os circuitos, transistores, condensadores e semicondutores são reduzidos aos seus metais-base. Tem de se admitir que há algo magnificamente alquímico naquilo que acontece lá: estes dispositivos que são o pináculo dos feitos culturais são transformados novamente nos seus elementos-base. É claro, esta é a leitura solidária de um artista. O ecologista político Paul Robbins descreveu esta lixeira como «uma máquina bizarra que mantém um sistema mundial autorreplicador de excesso de produção». Penso que se adeque dizer que Agbogbloshie é um monumento sujo e sombrio à era digital, à nossa fé na tecnologia e à obsolescência inerente a esta. A ideia de excedente e de desperdício, central à nossa experiência digital, é uma ideia cuja abordagem não deixará muita gente confortável. Estando num ambiente como este, no qual os desequilíbrios geopolíticos são explorados para com efeito despejar sucata em países pobres, é difícil não tomar uma posição política. E, como tal, deixei que as minhas fotografias fossem usadas por grupos ativistas. Deparei-me pela primeira vez com o aterro numa fotografia publicada pela *National Geographic*. Este é um tema recorrente na minha fotografia, a maneira como determinadas fotografias me incitam a fazer as minhas próprias fotografias. Este trabalho foi produzido em duas viagens, cada uma de duas semanas. Costumo fotografar em períodos de duas semanas, um intervalo de tempo que me permite manter o olhar alerta. Mais do que isto, fica-se demasiado habituado aos locais. Foi algo de que me apercebi no Ruanda, quando rapidamente uma pessoa fica anestesiada e aclimatada a situações completamente inaceitáveis, como a mente é capaz de fazer isto.

Pieter Hugo, 2016



David Akore
Mercado de Agbogbloshie, Acra, Gana, 2010

Messina/Musina África do Sul 2006

Musina é a cidade situada mais a norte na África do Sul. Foi fundada em 1904 por colonos brancos para exploração de minas de cobre, e está localizada junto ao rio Limpopo, na fronteira com o Zimbabué. Originalmente, a cidade era conhecida como Messina, uma cacografia colonial do nome do povo Musina, que se estabelecera na região havia séculos, após a descoberta dos depósitos de cobre. Em 2002, como parte de um processo de alteração nominal, por vezes amargo, ainda em curso na África do Sul, o nome da cidade foi mudado para Musina. Acho interessante, este processo emendador: se se vir a história a ser reescrita duas vezes, tal como aconteceu em Musina, fica-se desconfiado das narrativas concorrentes, tanto da velha como da nova. Visitei Musina pela primeira vez com um jornalista que estava a realizar uma investigação sobre as pessoas que fugiam da dura situação no Zimbabué e que entravam ilegalmente na África do Sul. Ele conhecia gangues que contrabandeavam pessoas entre as margens do rio Limpopo, mas esqueceu-se do passaporte. Como tal, acabámos por ficar em Musina. Isto permitiu-me começar a fazer alguma investigação. Musina é uma cidade mercantil junto a uma estrada nacional que liga a África do Sul ao Zimbabué, e adiante à Zâmbia. Alberga uma grande base militar e está próxima de uma mina de diamantes; nas reservas das suas redondezas, há uma robusta indústria de caça. A cidade, que prosperou à custa do colapso económico do Zimbabué no início do milénio,

sujeita-se agora a ciclos de altos e baixos. A sua variável população — um misto de camionistas, mineiros, soldados, prostitutas, contrabandistas de tabaco, trabalhadores agrícolas, caçadores, assistentes sociais, cuidadores de pessoas com SIDA, vendedores ambulantes do Zimbabué e residentes — é um reflexo destes ciclos.

Regressei para a Cidade do Cabo, e Musina ficou na minha cabeça. Talvez fosse o caráter remoto daquela. Já trabalhara na região, mas nunca tão a norte quanto Musina. Se se traçar uma linha partindo da Cidade do Cabo, onde moro, não há localização alguma na África do Sul mais longínqua do que Musina. Creio que muito do meu trabalho interroge a ideia do forasteiro e das fronteiras. Não estou sozinho nesta preocupação. Estou ciente de que a remota cidade de fronteira é um tema popular nas artes e letras sul-africanas. É um lugar no qual as questões sociais que persistem país fora são nitidamente miniaturizadas e, é possível, mais facilmente representáveis.

Pouco depois de visitar Musina, fui galardoado com o Standard Bank Young Artist Award, que inclui uma bolsa para a produção de um novo trabalho. Utilizei o dinheiro para regressar a Musina, onde passei vários meses a fotografar, tanto na cidade como nos arredores. Nem sempre foi fácil ter acesso aos vários residentes desta conflituosa cidade fronteiriça. Ao contrário de outros projetos, não retive contacto algum do tempo que passei em Musina. Muitas das pessoas que fotografei já se mudaram. Isto, suponho eu, será fiel ao caráter essencial da cidade.

O meu trabalho inclui retratos de família, paisagens e naturezas-mortas. Isto foi em grande parte consequência do equipamento que utilizava na altura: uma câmara de grande formato em tripé. Previamente, já trabalhara com uma gama de câmaras de diferentes formatos. Trabalhar com uma câmara de grande formato, contudo, inevitavelmente, abranda as coisas. Não é possível precipitar-se, não é possível fotografar espontaneamente. O meu processo, no entanto, foi em grande parte intuitivo. Desenvolvi um vocabulário, um modo de ver, se se quiser entender desta forma, que se tornou importante num outro projeto sul-africano, *Laços de Família*, que foi iniciado mais ou menos ao mesmo tempo que a série *Messina/Musina*.

Pieter Hugo, 2016



Pieter e Maryna Vermeulen com Timana Phosiwa
2006

A Olhar para o Lado África do Sul 2003–2006

Durante a minha estada em Itália, no início do milénio, comecei a fotografar pessoas com albinismo em várias partes do mundo. Enquanto fotógrafo contratado, sempre em viagem, tirei partido desta oportunidade para explorar os meus próprios interesses ao mesmo tempo que cumpria com as obrigações profissionais. Os meus primeiros retratos mostravam pessoas em poses naturais no ambiente em que estavam. À medida que o projeto foi evoluindo, optei por cingir o foco à África do Sul e limitei-me a produzir apenas retratos de cabeça e ombros contra um cenário neutro, num ambiente de estúdio e com o auxílio de iluminação artificial.

Muitas das pessoas que eu fotografei viam mal — este é um dos efeitos colaterais do albinismo — e trabalhavam em instituições para pessoas com deficiência visual. Isto levou-me a alargar o âmbito do meu projeto, tendo passado a incluir invisuais e amblíopes. Os sentimentos de desconforto com que me deparava quando fotografava albinos também surgiam quando fotografava pessoas invisuais ou com má visão. Penso que o desconforto de enfrentar um olhar sem reciprocidade seja autoinfligido. Não é algo que os sujeitos sintam.

Enquanto trabalhava nesta série, visitei a minha avó, que se encontrava num lar para pessoas vulneráveis.

Reconheci o mesmo desconforto junto dos mais idosos. A minha avó está retratada nesta série, assim como eu. Foi o primeiro de muitos autorretratos que tirei para expor. Sou simultaneamente o criador e um género de protagonista marginal na minha série sobre pessoas marginalizadas.

Neste projeto inicial, adotei explicitamente uma postura de confronto — uma atitude que figura com frequência no meu trabalho subsequente. Trata-se de uma série rigorosa, em que procurei que as pessoas correspondessem à intensidade do meu próprio olhar. Penso frequentemente no rigoroso enquadramento por que me resolvi para esta série de retratos. Creio que tenha sido informado por duas trajetórias da fotografia que emergia da África do Sul do apartheid. O fotojornalismo propôs-se a informar o mundo sobre as condições no país. Estilisticamente, devia muito às tradições humanistas da fotografia americana do século XX. O vocabulário lírico desta nunca me foi confortável. Ao mesmo tempo, a fotografia estava a ser pelo estado enquanto ferramenta de classificação e separação. Requeria-se que todos os sul-africanos tivessem consigo uma fotografia de identificação. A minha série dá a volta a este estilo composicional para documentar pessoas marginalizadas pela prolixa propaganda visual da «nova» África do Sul, emancipada.

Pieter Hugo, 2016



Steven Mohapi
Joanesburgo, 2003

Ruanda, 2004: Vestígios de um Genocídio

Ruanda

2004

Em janeiro de 2004, fiquei impressionado com um artigo de capa de uma revista financeira sobre o genocídio no Ruanda. O autor advogava uma rápida resolução sobre os julgamentos dos criminosos. Também ilustrava o desenvolvimento do Ruanda a partir de 1994 com várias estatísticas quanto ao crescimento e ao desenvolvimento do país. A fotografia que acompanhava o artigo era do altar da igreja de Ntarama. Sobre este estava uma caveira humana.

Fiquei completamente chocado. A fotografia tinha sido tirada em 2004, dez anos após o genocídio. Segundo o jornalista, ainda havia detritos do genocídio por todo o lado. Isto levou-me a pensar numa série de questões. Por que razão é que ainda ninguém tinha feito limpeza alguma? Por que razão é que não existiam comemorações internacionais? Como é que se olha uma paisagem na qual este tipo de atrocidades tenha ocorrido? Como é que se interpreta o que aconteceu no Ruanda em 1994? Como é que uma sociedade dividida que tenha passado por algo tão terrível quanto aquilo consegue coexistir?

Recordo-me de ver registos visuais do genocídio de 1994. Imagens de refugiados a fugir em massa, rios cheios de cadáveres, ruas atulhadas de corpos eram transmitidas para as nossas salas de estar. Tutsi, hutu — para mim, na altura, estes termos não significavam coisa alguma. «Tribais» era a palavra usada a fim de descrever as razões para o genocídio — como se o justificasse. Para mim, a palavra também implicava uma mentalidade vil e bárbara, o comportamento de selvagens, algo unicamente africano aos olhos ocidentais, algo que jamais ocorreria na Europa. Mas, é claro, isto acontecera na Europa havia meramente cinquenta anos. Como reagiríamos, se os campos de concentração e as valas comuns de Auschwitz tivessem sido deixados a céu aberto durante dez anos? Se ninguém tivesse enterrado os que foram massacrados na Normandia?

Estes pensamentos continuaram a assaltar-me, e fui invadido pelo desejo de ir ao Ruanda para ver com os meus próprios olhos as valas comuns, os locais do genocídio, aquela paisagem angustiante. Procurava sentir e compreender a história e a topografia desses eventos, ainda tão recentes, mesmo após dez anos.

Em 2004, a maioria dos fotojornalistas que eu conhecia estavam a caminho da África do Sul para cobrir a década de celebrações da democracia deste país. Após uma série de horríveis acontecimentos — a fome generalizada, a interminável guerra civil na Somália, o flagelo da SIDA e, por fim, o genocídio do Ruanda, que levou à guerra no antigo Zaire —, as pessoas estavam desesperadas por contar histórias positiva de África. As publicações e os académicos

exigiam-no, asseverando que era irresponsável continuar a representar África como um continente preso à guerra, à fome e ao desastre. Ainda assim, parecia-me irrefletido não confrontar as complexidades do Ruanda.

Na altura trabalhava ainda sobretudo como fotógrafo, e tentei junto de todas as publicações estrangeiras que conhecia que me enviassem para o Ruanda. Nenhuma correspondeu, portanto resolvi ir por meios próprios e passei alguns meses a contemplar e a fotografar estes locais.

O Ruanda acabou por reenterrar cerimoniosamente os seus mortos em 2004. Depois de o presidente Paul Kagame ter afirmado que a França «treinou e armou deliberadamente os soldados do governo e as milícias que viriam a cometer genocídio e sabia que estes iam cometer genocídio», o ministro-adjunto dos negócios estrangeiros de França, Renaud Muselier, decidiu encurtar a sua viagem.

Estas fotografias concedem um vislumbre daquilo que tive oportunidade de ver antes de os restos mortais terem sido reenterrados, bem como uma reportagem forense bastante limitada de alguns dos locais do genocídio. Em muitos dos locais, nada acontece, e é preciso conhecimento histórico para dar apoio às imagens; pela quietude, a atrocidade ainda ressoa. Nalguns dos locais, ainda estão presentes restos mortais e bens pessoais dos mortos. Tenho a esperança de que estas imagens, ainda que de modo mínimo, prestem testemunho da angústia pessoal destes indivíduos.

Pieter Hugo, 2011



Vestuário retirado das vítimas do genocídio perpetrado na Escola Técnica de Murambi, onde aproximadamente 50 000 pessoas foram assassinadas pelas milícias hutus nas salas de aula Murambi, Ruanda, 2004

Conversas em torno de uma Sopa de Massa China

2015–2016

Estas imagens foram fotografadas em Pequim ao longo de um mês de residência. Antes de ter visitado a China, não tinha uma verdadeira noção da imensidão daquele país. A China nunca fizera parte dos meus interesses ou planos a longo prazo. Quando fui convidado a participar naquela residência, decidi ir quase como forma de provocar a minha curiosidade. Para mim, tratava-se de uma experiência. Adorei Pequim, as pessoas, a culinária, a dimensão. Era enorme e frenética, de uma forma que eu nunca tinha presenciado. As multidões têm a capacidade de ampliar a sensação de sermos forasteiros — e transformam a cidade no local mais existencial em que jamais estive, uma vez que ninguém fala inglês.

Dei início ao projeto espalhando discretamente a novidade de que gostaria de fazer retratos de família. Neste processo, conheci a pessoa que passou a ser o meu ponto de acesso ao mundo mais jovem e mais imprudente de Pequim. As minhas fotografias centram-se nos contrastes e nas justaposições que animam a China atual. Incluem-se retratos de uma geração mais velha, que cresceu durante o tempo da revolução e que fez grandes sacrifícios pelo país, bem como de uma geração mais nova — estudantes de belas-arts, na sua maior parte —, que cresceu numa sociedade de consumo pós-revolucionária extremamente condicionada e mediada pelo Estado. O consumismo transformou-se numa religião para os mais jovens, assim como numa forma de orientar a sua alienação. De certo modo, Pequim é agora parecida com aquilo que eu imaginava dos EUA antes da SIDA, no início da década de 1970. Impressionou-me a notável decadência, comparada com aquilo a que estou habituado.

O projeto inclui uma variedade de naturezas-mortas. Há algo melancólico nelas, parcialmente porque sugerem o género holandês do século XVII da pintura *vanitas*. Também há elementos de deterioração urbana em pequena escala. Estes aludem às fraturas e à fachada social de um país que lentamente emerge para uma maior recetividade social e política. Pequim recordou-me Musina, não por qualquer equiparação física mas sim por causa da sobreposição de duas realidades disputadas ou concorrentes num único espaço. Julgo que seja comparável a todos os meus outros projetos. Aqui, em África e nos outros sítios, pretendo fotografar evidências da fragilidade e vulnerabilidade dos habitantes.

Pieter Hugo, 2016



Sr. e Sra. Guo
Pequim, 2015-2016

Advogados e Procuradores do Supremo Tribunal do Gana, Juízes do Botsuana

Gana/Botsuana

2005

Nos primórdios da minha carreira, tomei a decisão de trabalhar em projetos autônomos. Alguns, como *Os Domadores de Hienas* e *Outros*, resultaram em séries extensas, mas com frequência semelhante fazia também séries mais curtas de retratos mais estreitamente orientados. Este trabalho combina dois projetos de retratos: de juízes do sistema judicial do Botsuana; e de advogados e procuradores do Supremo Tribunal do Gana. O Botsuana tornou-se independente da Grã-Bretanha em 1966 e possui um sistema jurídico duplo — uma combinação entre o direito romano holandês e o direito consuetudinário. Até 1992, o Supremo Tribunal do Botsuana constituía-se de juízes estrangeiros com contratos de curta duração. O Gana, que fora igualmente uma colônia britânica, tornou-se independente quase uma década antes, em 1957. O sistema jurídico deste país baseia-se sobretudo no direito consuetudinário inglês. Ambos os países manifestam uma forte ligação ao cerimonial e à pompa do sistema jurídico inglês, particularmente através da utilização de perucas e togas. Na altura, estava interessado em ideias relacionadas com a tradição e com o espetáculo. Fotografei escuteiros na Libéria e adeptos de futebol e curandeiros tradicionais na África do Sul, e sempre me interessou a forma como os uniformes alteram as identidades.

Pieter Hugo, 2016



O Meritíssimo Juiz Moathodi Marumo
2005

A Viagem

2014

Estou a 12 mil quilómetros de altitude sobre o Oceano Atlântico, a meio caminho entre Joanesburgo e Atlanta. É um voo de dezasseis horas, e não consigo dormir. Aparentemente, todos os passageiros que viajam em classe económica estão num estado de sonambulismo profundo e perturbado. A maioria colocou máscaras sobre os olhos, protegidos da intrusão da luz. Levanto-me e caminho um pouco para esticar as pernas. Faltam nove horas de viagem. Já cheguei quase a metade da viagem. Será que a segunda metade vai passar mais rapidamente? É improvável. Estou aborrecido. Tenho comigo a minha câmara de bolso, que tem função de infravermelhos. Tiro algumas fotografias dos passageiros que dormem. Uma vez que a câmara fotografa no espectro infravermelho, não preciso de flash. As pessoas não sabem que estou a fotografá-las. Volto para o meu lugar e revejo as fotografias. Fazem-me lembrar as imagens do Iraque durante a invasão americana. Fazem-me lembrar aquilo que os soldados veem através dos seus óculos de visão noturna. Ocorre-me que as imagens da primeira invasão da Guerra do Iraque mudaram a forma como vemos o mundo. Antes disso, associava a fotografia de infravermelhos às fotografias da vida selvagem, de leopardos apanhados a comer à noite. Agora associo-a ao conflito. Começo a ponderar sobre a estranha relação que a fotografia tem com a vigilância e com os complexos militares e industriais. Que horas são? Estamos no fuso horário sul-africano? Ou no norte-americano? No mapa aéreo do meu sistema de entretenimento de voo parece não haver terra debaixo de nós. Nem ilhas. Nem presença humana. Quem governa este

espaço entre o início e o fim de uma viagem, este limbo entre partir e chegar? Penso nos retratos que Walker Evans tirou no metro e ocorre-me que atualmente o mundo é um lugar muito diferente do que era quando ele fez aquelas fotografias. As nossas noções de público e privado mudaram radicalmente. Pergunto-me se alguém o terá acusado de voyeurismo em 1938. Pergunto-me como se sentirão as pessoas que fotografei em relação às suas fotografias. Nos tempos que correm, exigimos que as celebridades se exponham ao olhar público, mas o nosso etos quanto à forma como nos relacionamos com as nossas próprias representações é contraditório. Uma vez li que o londrino comum é captado em CCTV, em média, trezentas vezes por dia. Estamos constantemente a ser fotografados sem dar conta disso. Olho para o meu relógio. Só faltam oito horas e dezassete minutos até Atlanta.

Pieter Hugo, 2014



A Viagem (painel 1)
2014

Coletores de Mel Silvestre

Gana
2005

Esta série foi fotografada numa altura em que andava a fazer experiências com cenografias diferentes e a investigar diferentes aspetos do trabalho em África. Numa revista, vi a imagem de um coletor de mel tirada por um fotógrafo do Gana. Deixou-me intrigado. Com a ajuda de um jornalista local, entrei em contacto com um grupo

de coletores de mel que viviam no distrito de Techiman, parte integrante da fértil região de Brong-Ahafo. É um dia inteiro de viagem, de Acra até ao centro do Gana, para chegar àquela região, famosa pela produção de cacau e pela agricultura em geral.

As abelhas africanizadas são cruciais para o processo de polinização. O mel delas é também muito apreciado. Estima-se que cerca de 60 por cento do mel comercializado no Gana seja oriundo destas colónias de abelhas. Mas trata-se de um trabalho perigoso. No Gana, em junho de 2016, um autocarro foi atacado por um enxame de abelhas. Talvez isto explique a proteção elaborada, se bem que precária, utilizada pelos coletores que fotografei. O mel é recolhido queimando as colmeias nas árvores. Como tal, tem muitas vezes fuligem e consegue ser vendido apenas em mercados locais, a baixo preço. Trata-se de uma forma de trabalho extremamente destrutiva, mas é a única forma que estas pessoas conhecem de ganhar a vida.

Pieter Hugo, 2016



Martin Kofi, coletor de mel silvestre
Distrito de Techiman, Gana, 2005

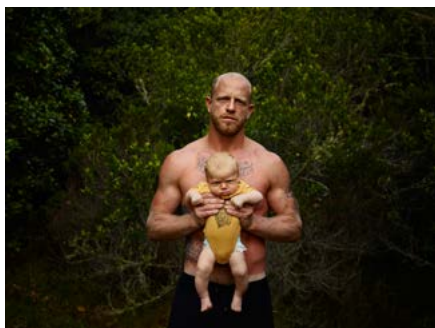
Laços de Família África do Sul 2006–2013

A África do Sul é um local problemático, ferido, esquizofrénico e fragmentado. É uma sociedade muito violenta, na qual ainda estão marcadas as cicatrizes do colonialismo e do apartheid. As questões relacionadas com a raça e o conservadorismo cultural infiltram-se em todos os aspetos da sociedade, e o legado da segregação racial imposta projeta uma enorme sombra. Como é que se vive numa sociedade assim? Como é que se assume a responsabilidade pela história, e até que ponto é que se deve tentar fazê-lo? Como é que se educa uma família numa sociedade tão conflituosa? Antes de casar e ter

filhos, estas questões não me incomodavam; agora são mais desconcertantes.

Há cerca de oito anos, comecei a fotografar a noção de «lar», signifique isto o que significar, enquanto espaço simultaneamente íntimo e público. Olhar o lar de forma crítica significa olhar para si próprio e para quem se tem em redor. Significa sentir o peso da história e ter em consideração o espaço que nela ocupamos. Significa reconsiderar a relação com a «família» — observar as linhas ténues que nos unem e nos repelem. O lar é onde coexistem as noções de pertença e de alienação. Esta pertença liberta-nos ou limita-nos? Prender-nos-á ao terrível peso da história ou libertar-nos-á dele? Estar aqui causa-me sentimentos contraditórios. Oito anos mais tarde, ainda não obtive qualquer esclarecimento adicional sobre estas questões. Aliás, estou cada vez mais confuso e em maior desacordo com o meu «lar».

Pieter Hugo, 2014



Com o meu filho, Jakob Hugo
Nature Valley, 2014

Flores Silvestres da Califórnia

EUA

2014–2015

Esta série de retratos foi captada no distrito de Tenderloin, em São Francisco, e em Skid Row, Los Angeles, lugares em que fotografei um grande número de sem-abrigo. Entre São Francisco e Los Angeles, existem grandes diferenças culturais e sociais. No Sul da Califórnia, o sem-abrigo é criminalizado; Skid Row é uma área muito agressiva, a polícia é belicosa, a questão é racial. Em contraste, no Norte da Califórnia, a polícia é tolerante e compreensiva, e não nos sentimos ameaçados na rua. Visitei São Francisco pela primeira vez há duas décadas; foi o único sítio onde até hoje fui assaltado. Ainda agora persistem na cidade vestígios da cena *freak* da década de 1969. Mas o impacto económico de Silicon Valley e da economia digital é palpável. A cidade enfrenta uma crise

de identidade. O Tenderloin está parcialmente isento disto, uma vez que a maioria dos edifícios de lá são propriedade de organizações sem fins lucrativos sem interesse em beneficiar da gentrificação. Parece uma comunidade anárquica no meio de uma *boom* enorme.

O termo «sem-abrigo» abrange um amplo conjunto de situações diferentes. Deparei-me com pessoas com transtornos mentais, toxicodependentes, vítimas da recessão de 2008, veteranos de guerra, homens e mulheres que tomaram decisões de vida erradas, assim como pessoas que, seja por que razão for, gostavam de viver daquela forma dura. Não obstante as suas terríveis circunstâncias, que são reais e inegáveis, há algo de extático nas poses e nos gestos das pessoas que fotografei. Um certo desregramento, também. Isto requeria uma forma muito diferente de trabalhar, à qual acabei por me habituar. Para começar, nada de tripé e de luzes. Geralmente, peço permissão às pessoas antes de as fotografar; neste caso, nem sempre era possível, uma vez que as pessoas estavam frequentemente num estado de ausência. Esta série inclui alguns dípticos. Na altura andava a ler um conto de James Salter no qual ele descrevia a visão da sua esposa como todas as fotografias não idealizadas dela que ele tirara e deitara fora. Gostei da ideia. Creio que na altura, com esta série, estivesse a tentar afastar-me da fotografia enquanto monumento, permitindo que acontecessem mais acidentes nos meus retratos. A questão dos sem-abrigo não me é desconhecida. As ruas em redor do meu estúdio na Cidade do Cabo são casa de uma grande população de pobres desalojados. O número provavelmente excede o da Califórnia. Já fiz retratos de sem-abrigo na África do Sul. É um género delicado, muitas vezes ligado a uma postura moralizadora. Entendo o imperativo de testemunhar, especialmente na África do Sul, mas não estou interessado em que a minha fotografia se torne um veículo de cruzadas morais contra a pobreza, o capitalismo ou o estado de indiferença. Tentei manter-me fiel a este instinto no meu trabalho na Califórnia.

Pieter Hugo, 2016



Sem título
Los Angeles, 2015

Nollywood

Nigéria

2008–2009

Enquanto trabalhava na série *Os Domadores de Hienas e Outros*, apercebi-me da existência da singular indústria cinematográfica nigeriana. Por onde quer que viajasse e onde quer que houvesse uma televisão — em bares, hotéis, todo o lado —, havia pessoas a ver estes filmes realizados localmente. Na altura, a qualidade da produção era muito rudimentar, sobretudo a qualidade do som, e talvez tenha sido esta a razão pela qual os filmes me irritaram ao princípio. Mas, a determinada altura, comecei a ficar mais interessado na indústria cinematográfica propriamente dita, que é a terceira maior do mundo, a seguir à dos Estados Unidos e à da Índia. Não era tanto a vertente económica relacionada com o lançamento de quinhentos a mil filmes por ano que me interessava. Sobretudo, interessavam-me as questões culturais codificadas naquelas produções cinematográficas, realizadas por produtores locais e destinadas às audiências locais. Lá tem-se uma indústria de entretenimento local que possibilita uma autorrepresentação massiva mediante a cultura popular. Não quero exagerar as coisas: a indústria cinematográfica nigeriana produz respeitavelmente uma mistura de filmes ocasionalmente profundos, interessantes, esquisitos ou banais. O que mais me intrigava era a autenticidade da representação e, pensando um pouco mais sobre o assunto, a forma como esta autenticidade desafia os preconceitos ocidentais sobre África.

Com estas grandes ideias em mente, comecei por fotografar em ambientes de filmagens; embora este se não tenha revelado um caminho proveitoso. Não estava propriamente interessado em realizar um projeto documental sobre as câmaras, as perches, os microfones e os inúmeros operadores nos bastidores. Estava mais interessado nas ideias cinematográficas e nos estereótipos que estavam a ser criados para o consumo das massas. Numa noite, conheci um maquilhador que me mostrou o seu portefólio: fotografias de atores maquilhados. Ele trabalhava em Enugu — onde é muito mais fácil trabalhar do que em Lagos — e tinha muitos contactos. Acordámos que ele me ajudaria com a minha série de retratos; a colaboração seria um mostruário das capacidades dele com a maquilhagem e a indumentária, a juntar às minhas com a câmara.

Os retratos foram produzidos ao longo de quatro viagens. As imagens individuais não foram eventos formais num local de filmagens — prefiro considerá-las acontecimentos teatrais que, por vezes, surgiram muito informalmente. Como é claro, as composições finais tiveram a minha orientação e não ocorreram de forma espontânea. Penso que seja importante reconhecer que

as minhas fotografias proporcionam um diálogo seletivo com as ideias e a cultura visual de Nollywood. Preferi não me envolver no género da novela, que é comum na Nigéria e tipicamente toma lugar em residências de classe alta. Não me interessava. O meu gosto aproxima-se mais do macabro; adorava filmes de terror quando era miúdo. Ainda há um princípio disso nas partes subterrâneas da minha mente.

O arco do projeto envolvia imaginar uma série de sujeitos retratados, criá-las com atores e depois documentar estes sujeitos ficcionais. No meu desenvolvimento enquanto artista, foi neste projeto que pela primeira vez realmente questioneei a veracidade do retrato. Fiquei ciente de como se pode jogar com o retrato, de que pode ser muito mais do que a representação superficial de um sujeito. Ao trabalhar nesta série, e ao ler comentários sobre ela, fiquei mais intensamente ciente daquilo que o observador visualiza, que frequentemente excede aquilo que se representa.

Pieter Hugo, 2016



Obechukwu Nwoye
Enugu, Nigéria, 2008

Os Domadores de Hienas e Outros

Nigéria

2005–2007

Estas fotografias sucederam a um e-mail enviado por um amigo meu. Naquele estava uma imagem tirada com um telemóvel através da janela de um carro em Lagos, na Nigéria, que mostrava um grupo de homens a passear pela rua com uma hiena acorrentada. Dias mais tarde, vi a imagem reproduzida num jornal sul-africano com a legenda «The Streets of Lagos» [As Ruas de Lagos]. Os jornais nigerianos diziam que estes homens eram assaltantes de bancos, guarda-costas, traficantes de drogas e cobradores de dívidas.

Através de um amigo jornalista, consegui descobrir um repórter nigeriano, Adetokunbo Abiola, que alegava conhecer os «Gadawan Kura», nome pelo qual são conhecidos na Nigéria. Umhas semanas depois, pus-me num avião a caminho de Lagos. Abiola encontrou-se comigo no aeroporto, e fomos juntos de autocarro até Benin City, onde os «domadores de hienas» iriam encontrar-se connosco, tal como tinham concordado. No entanto, quando lá chegámos, eles já tinham partido para Abuja.

Em Abuja, encontrámo-los a viver na periferia da cidade, num bairro de lata — um grupo de homens, uma menina, três hienas, quatro macacos e algumas pitões-africanas. Afinal, eram um grupo de tangedores itinerantes, artistas que usavam dos animais para divertir os espetadores e vender remédios tradicionais. Os tratadores dos animais eram todos da mesma família e punham em prática tradições transmitidas de geração em geração. Passei oito dias em viagem com eles.

O espetáculo originado quando da passagem deste grupo pelas ruas movimentadas de um mercado era esmagador. Tentei fotografar isto, mas fracassei, talvez porque não estivesse interessado nas atuações deles. Apercebi-me de que aquilo que me fascinava era a hibridização do urbano e do selvagem, a relação paradoxal que os tratadores tinham com os seus animais — por vezes de ternura e afeto, por vezes brutal e cruel. Comecei a procurar situações em que estes elementos contrastantes se tornassem aparentes. Decidi concentrar-me nos retratos. A passear com um dos artistas, frequentemente apenas pelas ruas da cidade, e, se surgisse a oportunidade, tirava uma fotografia. Viajámos de cidade em cidade, muitas vezes fretando miniautocarros públicos.

Concordei em viajar com os domadores para Kano, no Norte do país. Um deles dispôs-se a negociar uma tarifa com um taxista; os restantes, incluindo-me e às hienas, aos macacos e às pitões-africanas, esconderam-se nos arbustos. Quando o companheiro deles fez sinal de que já acordara a tarifa, a trupe heterogénea de humanos e animais lançou-se de detrás dos arbustos e saltou para dentro do veículo. O taxista ficou completamente horrorizado. Sentei-me à frente com um macaco e com o condutor. Este conduziu que nem um louco. A certa altura, o macaco estava aterrado com a condução daquele. Agarrou-se à minha perna e olhou-me nos olhos. Consegui ver-lhe o medo.

Dois anos mais tarde, decidi voltar à Nigéria. Sentia que o projeto ficara por terminar e estava preparado para me reaproximar do grupo. Voltei a olhar para os blocos de notas que tinha usado enquanto estive com eles. As palavras «domínio», «codependência» e «submissão» não paravam de aparecer. Estas fotografias representam muito mais do que um grupo exótico de artistas

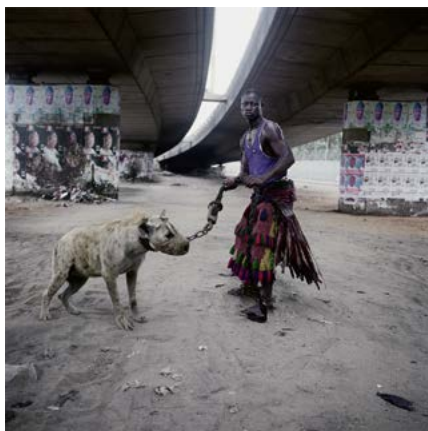
ambulantes na África Ocidental. Os motivos que persistem são as problemáticas relações que temos connosco, com os animais e com a natureza.

A segunda viagem foi muito diferente. Por esta altura, já havia uma relação pessoal mais forte entre mim e o grupo. Tínhamo-nos mantido em contacto, e eles tinham interesse em ser fotografados novamente. As imagens desta viagem são menos formais e mais íntimas.

A primeira série de fotografias causara diferentes reações nas pessoas — indiscrição, descrença, repulsa. Fascinaram as pessoas, tal como aquela primeira fotografia de telemóvel me fascinara. O diretor de uma grande empresa de segurança dos EUA interpelou-me, questionando como poderia entrar em contacto com o «grupo das hienas». Ele viu ali potencial de marketing: estes homens têm de usar algum tipo de ervas que os proteja das hienas, dos babuínos, dos cães e das cobras, certo? Julgava que os seguranças e os soldados, bem como o seu próprio bolso, poderiam beneficiar desta mezinha.

Também muitos grupos de direitos animais me contactaram, pretendendo intervir (contudo, os tratadores têm licenças dadas pelo governo nigeriano). Quando perguntava aos nigerianos «O que acham da maneira como eles tratam o animais?», a questão deixava as pessoas confusas. As respostas envolviam sempre questões relacionadas com sobrevivência económica. Era rara a vez que alguém expressasse forte preocupação com o bem-estar dos animais, mas esta questão não foca o essencial. Talvez possamos perguntar por que razão estes artistas precisam de capturar animais selvagens para sobreviver. Ou por que razão são economicamente marginalizados. Ou por que razão a Nigéria, o sexto maior exportador de petróleo no mundo, está em tal estado de desordem.

Pieter Hugo, 2007



Abdullahi Mohammed com Mainasara
Lagos, Nigéria, 2007

Há um Lugar para Mim e para os Meus Amigos no Inferno

África do Sul
2011–2012

Caros amigos e pessoas fotografadas, Apresento-vos a minha nova série de retratos. Todos os que neles figuram são amigos meus que ou nasceram na África do Sul ou fizeram deste país seu lar. Durante as próximas semanas, planeio publicar esta coleção em livro. Caso a publicação das vossas imagens seja motivo de desconforto, agora será uma boa altura para mo dizerem.

Uma breve descrição sobre a forma como trabalhei as imagens: o processo utilizado para a criação destas imagens implica a conversão da imagem digital a cores para uma imagem a preto e branco, ainda que mantendo os canais de cor ativos. Desta forma, é possível manipular as cores e realçar algumas destas na escala de cinzentos. Os canais das cores vermelha e amarela foram escurecidos a ponto de quase toda a informação referente àquelas ter sido transformada em tons de preto e cinzento. O pigmento responsável pela cor e pela aparência da pele, a melanina, que surge em duas formas — feomelanina (vermelho) e eumelanina (castanho muito escuro) —, é realçado neste procedimento. Como resultado da exposição a raios UV, a pele produz melanina para proteger o ADN nuclear das mutações causadas pelas radiações solares ionizantes. Assim, os danos causados pela exposição solar aos raios UV mostram-se nas peles das pessoas, junto dos capilares e dos pequenos vasos sanguíneos visíveis por debaixo.

Aguardo com expectativa as vossas respostas.

Cumprimentos,
Pieter Hugo

Pieter Hugo, 2012



Ashleigh McLean
2011

Capa:
«Zeng Mei Hui Zi», Pequim, 2015–2016
Da série *Conversas em torno de uma Sopa de Massa*

Serviço Educativo

Visitas orientadas e atividades para escolas e famílias
Marcações e mais informações
T. 213 612 800
servico.educativo@museuberardo.pt
www.museuberardo.pt/educacao

Atividades com entrada livre

Visita temática à exposição:
7 de julho, 15 de setembro
e 29 de setembro, pelas 16h00



Pieter Hugo: *Between the Devil and the Deep Blue Sea*

Textos de Ralf Beil, Uta Ruhkamp e Pieter Hugo.
Capa dura; 250 x 302 mm;
304 pp.; 242 imagens.
À venda na loja do Museu: 39 €.

Partilhe a sua visita

@museuberardo


#museuberardo

📍 Museu Coleção Berardo

Siga-nos



/museuberardo

 **Museu Coleção Berardo**
Arte Moderna e Contemporânea

 **REPÚBLICA PORTUGUESA**
CULTURA

Uma exposição do:



KUNSTMUSEUM WOLFSBURG

Mecenas:

 **Tintas Robbialac**^{SA}

Apoio à exposição:

 **BACALHÓIA**
WINES OF PORTUGAL