

# A Teatralidade nas fotografias de David LaChapelle

## *The Theatricality in David LaChapelle's photographs*

Elaine Spagnol<sup>1</sup>

Acredita-se que as fotografias de vários artistas contemporâneos já não estão mais focalizadas no momento da captura da imagem fotográfica. Sua criação utiliza inúmeros recursos de manipulação anterior e posterior ao momento desta captura como montagens, escolha e construção do tema e todos os elementos que compõem o quadro fotográfico. Um recurso amplamente utilizado na fotografia contemporânea é a teatralidade, este texto propõe uma investigação sobre este tema com a análise de fotografias do americano David LaChapelle, pretende-se evidenciar como o artista utiliza-se da teatralidade para criar imagens que questionam a sociedade e, ao mesmo tempo, despertam ambiguidade.

Palavras-chave: fotografia contemporânea, teatralidade, manipulação, David LaChapelle.

*It is considered that the many contemporary artists' photographs are no longer focused in the capture moment. The creation uses a lot of means before and after at the captured as assemblies, choice and construction of the theme and the elements in the photographic frame. A widely factor used in contemporary photography is the theatricality; this paperwork proposes an investigation about this topic. By using David LaChapelle's photographs analysis, it is wanted to show how the artist uses theatricality to create images that questions society and awakes ambiguity.*

Keywords: contemporary photography, theatricality, manipulation, David LaChapelle.

<sup>1</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

## Introdução

Atualmente as interferências nas imagens fotográficas ocorrem como nunca visto antes, com o uso de computadores. As obras fotográficas atuais não recebem somente a manipulação proveniente da pós-produção digital, mas as modificações que envolvem a ideia de construção da própria foto, umas destas formas de expressão é a teatralidade.

Vários artistas contemporâneos se valem destas manipulações em seus trabalhos fotográficos, fazendo referência ao cinema, à pintura, à literatura, à moda, à cultura de consumo ocidental, entre outros, como ressalta Tadeu Chiarelli, em seu texto *A Fotografia Contaminada*, no qual trata da fotografia no Brasil. No entanto, pode-se considerar que o mesmo se aplica igualmente à prática artística também fora do país, pois se trata de:

Uma fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional (CHIARELLI, 2002, p. 115).

Dessa forma, surge um novo conceito, centrado na expansão da linguagem fotográfica e em sintonia com o momento atual da arte contemporânea. Esse conceito de fotografia expandida abrange as manipulações como parte do código fotográfico nos dias atuais.

[...] dentro do conceito de fotografia expandida devem ser considerados todos os possíveis tipos de manipulação da imagem e de interferência nos procedimentos fotográficos que, ao final, atribuem ao código fotográfico um caráter inovador, que amplia seus limites e provoca uma reorientação dos paradigmas estéticos desta linguagem, tornando-a uma atividade estética renovadora (ALESSANDRI, 2011, p. 02-03).

Hoje, a fotografia é um meio híbrido que sofre as mais diversas interferências durante a sua criação. Os avanços tecnológicos decorrentes da criação, popularização dos computadores e de todos os componentes que os alimentam, com os mais variados tipos de dados, como imagens, vêm modificando todas as áreas do conhecimento. A fotografia é, hoje, uma das várias áreas modificadas por estes avanços. As fotos são, em sua maioria esmagadora, imagens digitais formadas por pixels e códigos binários e são o resultado de várias interferências, ou seja, um meio híbrido em que muitas variáveis são aplicadas na sua construção. Pois o cenário fotográfico atual é caracterizado por contaminações, que acabam transformando as fronteiras entre os vários meios fluidos.

## O Artista / Fotógrafo

A carreira do americano David LaChapelle se inicia em 1980, expondo em galerias de Nova York, quando seu trabalho chama atenção de Andy Warhol, que lhe oferece uma oportunidade de trabalho como fotógrafo na revista *Interview*, em 1984, editada pelo conhecido artista. Na metade dos anos 1990, recebe o reconhecimento de seus trabalhos com uma série de prêmios, inclusive o *Alfred Eisenstadt Awards*, que lhe foi conferido pela revista *Life* em 1998, por ter proposto o “estilo fotográfico mais interessante e original do ano” (MARRA, 2008, p. 194-195).

Ao longo de sua carreira profissional, ficou conhecido principalmente por trabalhos ligados ao mundo do entretenimento, música, fama, moda e publicidade. Suas fotos foram capas e páginas de revistas prestigiadas e os rostos que já fotografou estão entre os mais conhecidos mundialmente. Depois de uma longa carreira comercial, em 2006, retornou às suas raízes e concentrou-se mais na arte. Tanto em galerias comerciais quanto em instituições públicas LaChapelle, vêm realizando inúmeras exposições coletivas e comerciais. Suas mostras individuais conseguem obter recorde de público em cidades ao redor do mundo, como Londres, Milão, Cidade do México, Paris e Taipei. É um artista fotográfico que, mesmo obtendo sucesso no campo da fotografia de celebridades, ganhou notoriedade nas instituições de arte contemporânea.

Em geral, o espaço pictórico de suas fotografias é superpovoado, isto é, repleto de elementos que estão dispostos para formar narrativas. O absurdo ou situações, muitas vezes, sem relação com o mundo real, permeiam este espaço que carrega uma complexa composição cromática e onde cada pormenor foi pensado por LaChapelle para criar suas imagens. Também as imagens de pessoas capturadas nessas fotos, além se estarem em situações peculiares, possuem poses marcantes e algumas são incrivelmente perfeitas, como esculturas ou corpos que parecem flutuar na foto, ou estão prontas para a ascensão. Outras lembram manequins, com poses e olhares estáticos e alguns desses personagens brilham tanto que parecem ser fontes a emanar luz.

Essas fotos podem estar imbuídas de doses de deboche, paródia, caricatura ou desidealização. Entretanto a riqueza de detalhes, o tratamento refinado dos retratados, as poses milimetricamente pensadas e estudadas, a profusão de cores, contrastes e diferentes saturações cromáticas desenvolvidas por toda a superfície da foto acabam por criar uma máscara. Um espaço idealizado ou simulado em que a crítica acaba em segundo plano, se o espectador atentar para tais peculiaridades ou se assim o desejar. A confusão inicial desta profusão de elementos acaba sendo substituída pela aventura de decifrar todas as informações ou não deixa de ser construído, somente, para gerar um espaço para imaginar e sonhar.

As inspirações para a criação das fotografias de LaChapelle surgem de inúmeras fontes e a apropriação ou citação é corriqueira, realizada das mais variadas formas. Os avanços tecnológicos permitiram uma enorme liberdade para a construção de imagens. Entre estes avanços, os meios de manipulação de imagens, os quais David LaChapelle é um dos pioneiros de seu uso, são usados para os mais diversos fins, entre eles, a construção das narrativas em suas fotos.

### **A Fotografia Contemporânea e a Teatralidade**

A fotografia possui a capacidade de criar atmosferas, e conseqüentemente desejos, que se desenvolveu ao ser trabalhada por diferentes áreas e funções, ao longo dos anos. O termos teatralidade e performance são utilizados por diversos campos, inclusive de maneiras diferentes dentro da arte, porém sempre designam práticas relacionadas ao corpo. David LaChapelle possui obras fotográficas peculiares, mesmo assim, sua produção não se encontra isolada, mas pode ser estudada como o resultado de várias práticas que foram sendo criadas, utilizadas e modificadas ao longo dos anos.

Dessa forma, observamos com mais atenção, neste texto um tema recorrente em suas obras a teatralidade e como a utilização de manipulações fotográficas acabam tornando

possível a criação de imagens que remetem a essa prática ou procedimento contemporâneo. Essas imagens possuem dimensão performática e são o reflexo de um processo de encenação. As ações encenadas pelos atores e modelos fotografados por LaChapelle conjecturam a longa relação que a fotografia, a performance e as imagens encenadas estabelecem.

Qualquer foto de família acaba sendo encenada: todos posam para o click ou se posicionam de acordo com a indicação do fotógrafo, mais para lá ou para cá, com o intuito de não serem cortados do quadro fotográfico. Soulages atribui essa tendência ao narcisismo: “Toda fotografia doméstica parece teatral, porque existe sempre mais ou menos uma tendência histérica ou pelo menos narcisista em cada homem” (2010, p. 25).



Figura 01. Man Ray. *Rose Sélavy (Marcel Duchamp)*, 1921. Silver Print. 15 x 9,85 cm. Philadelphia Museum of Art.

Já em 1920, pode-se observar uma fotografia de Man Ray (1890-1976), o único registro de uma performance, aliás, uma ação que ocorreu para ser fotografada: a transfiguração de Marcel Duchamp em Rose Sélavy, seu alter-ego feminino (Fig. 01). Essa foto de Duchamp é um dos primeiros casos de uma ação performática criada somente com o intuito de ser fotografada. Ao longo da história da arte podem ser encontradas dezenas de fotografias

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://.wikimedia.org/wiki/File:RoseSélavy.jpg>> Acesso em: 03 jun. 2015.

que incluem o corpo do artista na obra, como na *Body Art*, ou fotografias em que situações foram encenadas exclusivamente para a câmera.

No teatro é utilizada uma linguagem estereotipada para os gestos e movimentos dos atores durante as cenas que permite uma fácil apreensão do significado visual da peça encenada. Dessa forma, ao encenar uma situação para ser fotografada, muitos recursos estéticos próprios do teatro acabaram sendo utilizados nessas imagens, como: pose dos modelos, inclusão de objetos, figurinos, iluminação e cenários. A publicidade utilizou amplamente a encenação de situações para criar imagens para campanhas.



Figura 02. Ralph Bartholomew, Jr. *Campanha para Eastman Kodak*, 1947. Silver Print. 39.2 x 49.5 cm. MoMA.<sup>3</sup>

O americano Ralph Bartholomew Jr. (1907-1985) é considerado um dos maiores fotógrafos de propaganda, editoriais e moda das décadas de 30 e 40. Utilizou amplamente recursos de manipulação fotográfica em suas imagens como *stop-action*, múltiplas exposições e encenação de cenas, para campanhas de empresas como Du Pont, Texaco, Columbia Records e Eastman Kodak (Fig. 02). Nessas imagens, podemos observar histórias sendo contadas como nos filmes de Hollywood, em que todos os elementos são estrategicamente posicionados e distribuídos com o intuito que estas ficções criem identidades para os produtos a serem vendidos.

<sup>3</sup> Disponível em: < [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=47948](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=47948) > Acesso em: 04 jun. 2015.

Depois da 2ª Guerra Mundial, vários movimentos artísticos com inspiração performática ganharam força, como o *Happening* e a *Body Art*, que utilizaram a fotografia como um meio documental de registro, arquivo e exposição em um primeiro momento. Isso aconteceu de forma muito parecida com a utilização que a *Land Art* fez das fotografias, já que obras que realizavam intervenções na paisagem, como as de Robert Smithson, Christo (1935- ) e Richard Long (1945- ), só se tornaram conhecidas por causa deste serviço de memória que a foto pode desempenhar. Entretanto, na sequência, a lógica fotográfica se impregnou nas práticas artísticas e passou a ser um elemento da obra ou utilizada como um instrumento durante a sua concepção. A pesquisadora brasileira Cristina Freire destaca esta diferença do uso fotográfico feito nos projetos conceituais. “[...] a fotografia para fins de documentação de uma performance realizada difere, por conseguinte, de um trabalho de *Body Art*, cuja fotografia é feita pelo próprio artista e se dá concomitante ao trabalho como processo” (1999, p. 95).



Figura 03. Hans Namuth. Jackson Pollock Painting, 1950. Fotografia.<sup>4</sup>

A *Action Painting* americana incorpora a performance no ato criativo. As pinturas de grandes formatos que Jackson Pollock (1912-1956) cria durante o ato do *dripping* nada mais são do que o resultado de uma performance do artista sobre telas estendidas no chão, que são feitas em um único ato. Ação esta que pode ser observada na série de fotografias que Hans

<sup>4</sup> Disponível em: < <http://www.tela.doiofirenze.it/arte-cultura/dentro-il-dipinto-jackson-pollock/attachment/pollock/> > Acesso em: 22 jan. 2015.

Namuth (1915-1990) faz no ateliê de Pollock (Fig. 03), amplamente difundida no meio artístico.

As pinturas antropométricas realizadas em tela, sob a direção de Yves Klein (1928-1962), são uma forma de registro de uma performance regida pela lógica de representação do traço e do ato, ou seja, uma lógica fotográfica. Já que, nas suas obras, Klein usa modelos como “pincéis vivos” e, as marcas de tinta que estas modelos imprimem pelo contato do corpo com a tela são uma forma de positivo-negativo. Assim, temos uma nova fase na relação da fotografia e da performance, em que esta passa a ser uma etapa do processo criativo e aquela deixa de ser somente a documentação dessa ação e passa a ser uma das ideias utilizadas na concepção da obra.

Com as performances, ocorre uma grande mudança da relação entre artista, espectador e obra. A forma de recepção e percepção de quem assiste a uma performance e de quem observa o registro desta, seja por meio de fotografia ou outro material, é diferente. O espectador de uma tela de Pollock tem consciência do processo de criação dessa obra, assim como quem observa a fotografia *Retrato da artista com uma vela*, 2013 (fig. 04), de Marina Abramovic (1946- ), sabe que a imagem é o registro da performance, na qual a artista testa o limite da dor, ao colocar o dedo sobre a chama da vela acesa.



Figura 04. *Retrato da artista com uma vela*, 2013. C-print. 160 x 160 cm. Galeria Luciana Brito.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Disponível em: <[http://studiorue-blog.com/marina-abramovic-manifesto/marina\\_abramovic-artist\\_portrait\\_with\\_a\\_candle-luciana\\_brito\\_galeria-the\\_armory\\_show\\_2013-galleryintell/](http://studiorue-blog.com/marina-abramovic-manifesto/marina_abramovic-artist_portrait_with_a_candle-luciana_brito_galeria-the_armory_show_2013-galleryintell/)> Acesso em: 04 jun. 2015.



Uma das razões pela qual a *Body Art* realiza forte impacto sobre os espectadores é que utiliza o corpo como suporte e matéria, visto que o corpo é um poderoso instrumento de comunicação. Outra razão é destacada por Marra em seu livro sobre a fotografia de moda, ao falar sobre a mudança que ocorreu por volta dos anos 1970, na forma de realizar essas fotografias e na cultura de forma geral.

A coincidente afirmação, naqueles anos, da *body art* indicava, de fato, também de maneira espetacular, a exigência que a cultura em geral exprimia em relação à necessidade de resgatar o corpo de uma história e mortificante situação de menosprezo, senão de censura mesmo (MARRA, 2008, p. 164).

A mudança, da qual Marra fala, foi a passagem do “corpo vestido” ao “vestido corporalizado” (p. 163), pois a partir daquele momento as fotos para a moda deixaram de, somente, mostrar as roupas vestidas em modelos e passaram a ser imagens que construíam atmosferas e apresentavam situações e comportamentos.

Um fotógrafo que traduz esse momento, tanto na fotografia de moda quanto na arte, é o parisiense Guy Bourdin (1928-1991). As imagens que cria para editoriais da *Vogue Francesa* e campanhas publicitárias trazem uma atmosfera de suspense e insegurança que transpassa toda a encenação, mas onde também se observa um erotismo de fundo *voyerista* (Fig. 05). Ao montar cenas misteriosas e de perigo iminente, mas que não fornecem todos os elementos para que os espectadores desvendem estes problemas, Bourdin cria imagens que dialogam claramente com a arte narrativa feita por Bill Beckley (1946-) e Mac Adams (1943-), como na fotografia *The Sofa* (Fig. 06), em que um casal troca carícias no sofá, mas possui ao seu redor instrumentos como serrote e martelo dispostos de forma a lembrar da cena de um crime.

O estilo de Bourdin reafirma de maneira claríssima a cumplicidade sempre existente entre fotografia de moda e pesquisa artística, uma vez que suas fotos repropõem os mesmos mecanismos e as mesmas atmosferas presentes naquela corrente do conceitualismo que, na mesma época, recebe o nome de *narrative art*. Basta olhar para artistas como Bill Beckley ou Mac Adams para reencontrar o idêntico recurso à técnica da imagem suspensa, do fotograma isolado que alude a um evento qualquer, mais ou menos inquietante, sem lhe dar uma explicação lógica. (MARRA, 2008, p. 167).

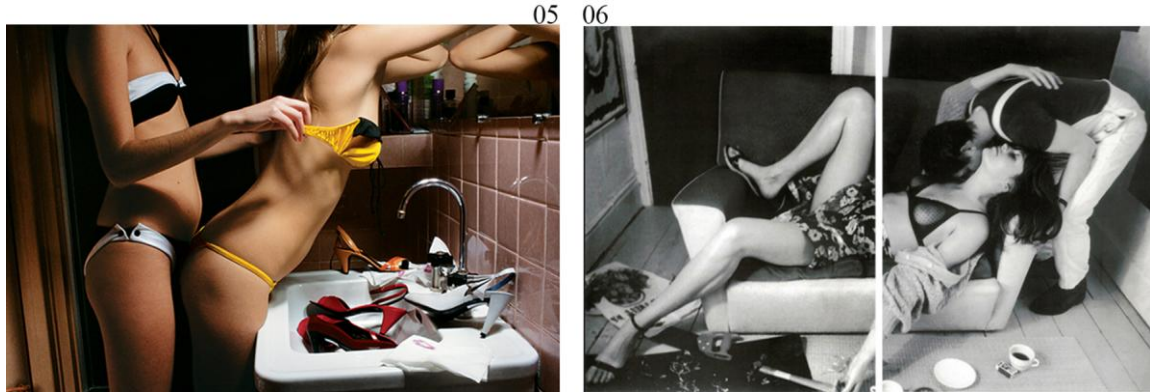


Figura 05. Guy Bourdin. Campanha para Roland Pierre, 1983.<sup>6</sup> Figura 06. Mac Adams. *The Sofa*, 1979.<sup>7</sup>

Bourdin possui uma produção de fotografias que se assemelham, consideravelmente, ao trabalho de David LaChapelle, não somente no tocante às encenações que ocorrem na montagem das fotografias, mas também no uso de contrastes cromáticos nas imagens dos dois artistas bastante particular, similarmente às poses de cunho erótico das modelos clicadas. Bourdin utiliza, em suas imagens, um visual mais limpo e simples, se comparado à profusão de componentes dos cenários de LaChapelle, porém as principais características estão presentes: cores marcantes, uso de manequins, erotismo e a cena pronta para ser desvendada pelo espectador, que se transforma em uma interessante estratégia comunicativa, no caso da publicidade. “As roupas não são mais as protagonistas absolutas da cena, estão em segundo plano, e participam da história sem nenhum privilégio, exatamente nas mesmas condições dos outros elementos” (MARRA, 2008, p. 168).

As duas imagens a seguir, que servem como exemplo, foram criadas por LaChapelle para campanhas publicitárias. Nelas é possível comprovar esse uso de imagens em que ações foram encenadas para promover vendas e criar a identidade de produtos. Para a empresa de cerveja Dos Equis, somente a marca XX do produto aparece na forma de um letreiro, fazendo parte do cenário (Fig. 07). Na foto para o refrigerante Schweppes, não há sequer o produto figurando na cena, nem mesmo um copo ou taça, em qualquer local do cenário, para remeter ao ato de consumo do produto. A foto do refrigerante e uma frase foram inseridas depois, provavelmente pela agência responsável pela campanha, mas a imagem

<sup>6</sup> Disponível em: < <http://www.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2010/august/16/fashion-photography-guy-bourdin/?idx=9> > Acesso em: 03 jun. 2015.

<sup>7</sup> Disponível em: < <http://macadamstudio.com/#mysteries> > Acesso em: 03 jun. 2015.

que se encontra no website do fotógrafo não possui nenhuma relação direta ao produto, a não ser pelo uso de laranjas no cenário, que remetem ao sabor da bebida (Fig. 08).

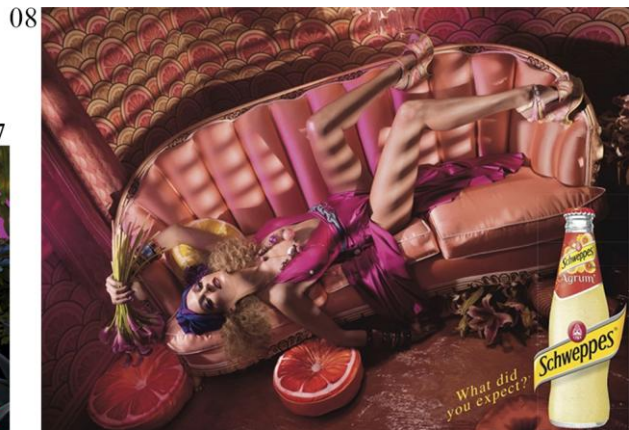


Figura 07. David LaChapelle. Campanha para Dos Equis.<sup>8</sup> Figura 08. David LaChapelle. Campanha para Schweppes.<sup>9</sup>

Isso se deve ao fato que se iniciou nos anos 70 na fotografia de moda, da qual Marra destaca em seu texto, citado anteriormente. A fotografia naquele momento transformava sua linguagem em algo mais semelhante à linguagem cinematográfica, recorrendo a encenações e narrativas.

As imagens podem também ser belas, tecnicamente impecáveis e formalmente muito refinadas, mas é evidente que o que domina é aquela dimensão narrativa na qual se exibem comportamentos e *tranches de vie*. Se tivéssemos que sintetizar tudo isso em uma fórmula, seria necessário, talvez, dizer que, a partir dos anos 1970, a fotografia de moda se torna cada vez mais cinema e cada vez menos pintura (MARRA, 2008, p. 165-166).

A linguagem atual destas fotografias comerciais chegou ao ponto - em parte em decorrência da profusão de imagens a que se é submetido todos os dias - que leva os criadores a fornecer poucas pistas para que os espectadores desvendem essas imagens, visando assim maior envolvimento com o consumidor e, nele, a indução de desejo por essas marcas e produtos. Essas imagens são sempre fotografias tecnicamente perfeitas e minuciosamente pensadas, capazes de captar a atenção deste público.

<sup>8</sup> Disponível em: < <http://www.cxainc.com/artists/photography/david-lachapelle/advertising/advertising/1e500017-a2af-41e7-8f95-798bea68d1a4> > Acesso em: 04 jun. 2015.

<sup>9</sup> Disponível em: < <http://www.cxainc.com/artists/photography/david-lachapelle/advertising/advertising/82f80ebb-dcfc-4628-b282-b3c98b387581> > Acesso em: 04 jun. 2015.



09



10

Figura 09. Cindy Sherman. *Untitled #96*, 1981.<sup>10</sup> Figura 10. David LaChapelle. *Caffeination*, 2012.<sup>11</sup>

Outra artista que faz uso de recurso performático em suas fotografias é a americana Cindy Sherman, realiza seu trabalho por meio de autorretratos, classificados por Cristina Freire como “performance híbrida” (1999, p. 108). Ao se colocar diante de sua própria câmera, Sherman cria narrativas inspiradas em estereótipos femininos já conhecidos, que são difundidos pelo cinema, novelas, romances, revistas de moda, enfim, pela cultura de consumo (Fig. 09). Entretanto, essa encenação é sempre representada pela mesma atriz e dirigida pelo mesmo diretor, reforçando a ambiguidade e o mistério, já citados como elementos constantes desse tipo de imagem. A ambiguidade eminente destas fotografias é destacada por Crimp:

As fotografias de Sherman são auto-retratos nos quais ela surge disfarçada encenando um drama cujos detalhes não são fornecidos. A ambiguidade da narrativa corre paralela à ambiguidade do eu, que tanto atua na narrativa quanto é seu criador (2005, p. 110).

As ficções e as fugas da realidade criadas através do uso de performances, aproximam os trabalhos de Sherman e LaChapelle, assim como as apropriações que realizam em diversas obras ao longo de suas carreiras. Outro fator que vale a pena ser destacado é a crítica realizada à cultura de massa, presente em ambos os trabalhos.

[...] o tratamento por parte de Cindy Sherman também é regulamentado de antemão e controlado pelo contexto cultural. Nos reencontramos constantemente perante soluções formais que são produtos de receitas estandardizadas: a fotografia de cinema, [...] ou a foto publicitária [...] (KRAUSS, 2002, p. 224).

<sup>10</sup> Disponível em: < <http://www.resumofotografico.com/2014/08/top-5-fotografias-mais-caras-da-historia.html> > Acesso em: 04 jun. 2015.

<sup>11</sup> Disponível em: < <http://www.lachapellestudio.com/series/caffeination> > Acesso em: 04 jun. 2015.

LaChapelle também realizou autorretratos. Um exemplo é a fotografia que ilustra o mês de novembro, do calendário de 2012, da marca de café expresso italiano Lavazza (Fig. 10). Nessa imagem, cujo cenário é uma floresta tropical, podem ser vistos todos os elementos, recursos, cores, iluminação e figurino característicos de outras produções dirigidas por ele. Vemos assim, que o artista se colocou diante da câmera da mesma forma que solicita aos seus modelos, criando uma narrativa na qual ele mesmo é mais um elemento integrante da cena.



Figura 11. Christopher Makos, *Sem Título*, 1981.<sup>12</sup>

Warhol foi outro artista que utilizou o seu próprio corpo em encenações performáticas, além de realizar autorretratos e imitar Duchamp, posando como mulher para o fotógrafo de moda Christopher Makos. A respeito desse ensaio, chamado *Imagem Alterada* (Fig. 11), a pesquisadora brasileira Annateresa Fabris relata:

O retrato de Duchamp vestido de mulher e usando chapéu de veludo com véu é o ponto de partida de “Imagem alterada” (mais tarde, intitulado “Lady Warhol” por sugestão de Peter Wise) [...] Embora haja referência à obra Ray/Duchamp, o ensaio deita referências culturais contemporâneas, situando-se, de acordo com Makos, no “limite tênue entre ‘roubo’ da citação e a ‘criatividade’ de encontrar inspiração no trabalho de outrem”. (2013, p. 172-173).

Nesses atos performáticos exclusivos para a câmera, o artista se maquiou, colocou perucas e foi fotografado representando as mulheres da alta sociedade norte-americana e europeia,

<sup>12</sup> Disponível em: < <http://bloginoff.com.br/warhol-e-vallauri-no-mam> > Acesso em: 05 jun. 2015.

para a qual realizava serigrafias e polaroides sob encomenda. Porém, ele não se veste como um travesti, já que veste camiseta branca e gravata nessas imagens, pois o importante nesse ensaio era o espetáculo, ou seja, a performance em si, para discutir a questão da identidade e sua ambiguidade, como observa Fabris:

Interessado em conseguir um resultado ambíguo, Makos, com a anuência do modelo, descarta a ideia de fotografá-lo num traje feminino cheio de lantejoulas e opta pela concentração no rosto e nos cabelos. “Era importante – afirma – não alterar o corpo para fortalecer visualmente a ambiguidade. [...] não tinha nada a ver com transexualidade [...] Havia gestos das mãos, mas a força está no olhar, sem relacionar-se com *drag queens* ou estética *drag*”. Fruto de um diálogo entre ele e o artista, as fotos deveriam ser interpretadas como “uma espécie de espetáculo” voltado para a discussão da “identidade” e da “identidade variável”. (FABRIS, 2013, p. 173).

## Deluge e a Teatralidade

Tentamos demonstrar como, ao longo da história, a estratégia da teatralização foi utilizada por artistas e fotógrafos, com o intuito de criar desejo para marcas e produtos, criar ambiguidade, ser uma forma de expressão e comunicação e enquadrar o trabalho fotográfico de David LaChapelle nesse caminho, visto que suas imagens englobam inúmeros desses recursos.

Em determinado momento de sua carreira, LaChapelle rompe com a mídia publicitária e editorial e passa a se dedicar a trabalhos que comunicam seus ideais. *Deluge* (Fig. 13), realizada em 2006, é a primeira fotografia dessa fase. Em entrevista à Folha de São Paulo, o artista afirma que a obra é “uma reflexão sobre excesso, dinheiro, consumo, fanatismo” (LACHAPELLE In CREPALDI, 2010). Nela é utilizado o recurso da teatralização, com a intenção de gerar reflexão no público, em *Deluge*, ocorre uma apropriação do afresco da Capela Sistina *O Dilúvio* (1508-09) (Fig. 12), de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), imagem da arte clássica conhecida do grande público.

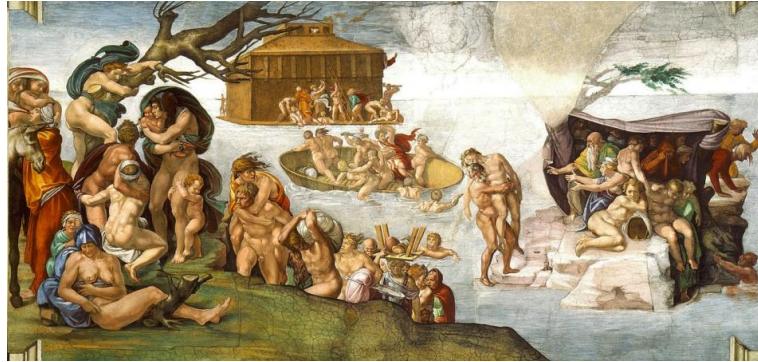


Figura 12. Michelangelo Buonarroti, *O Dilúvio*, 1508-09. Afresco. 280 x 560.<sup>13</sup>

Para a produção desta fotografia, foram realizadas inúmeras ambientações performáticas com a única finalidade de compor a fotografia, da mesma forma que Duchamp realizou a ação de se vestir de mulher para uma fotografia. Alguns grupos de pessoas foram fotografados separadamente, para depois serem agrupados, na pós-produção digital, a fim de formar a imagem final. No site do fotógrafo, há um vídeo com o *making of* da produção, que contou com o trabalho de inúmeros profissionais e modelos para ser realizada.

LaChapelle, ao longo de sua carreira, utiliza recursos teatrais para desenvolver imagens que criam desejo para produtos de moda e publicidade. Em *Deluge*, utiliza esses mesmos recursos como mistério e narrativa para realizar uma crítica. O fotógrafo utiliza a mesma configuração visual do afresco em sua foto, pessoas fugindo das águas ao centro, uma área elevada e um pouco seca na esquerda, uma espécie de tenda na direita. Recria algumas cenas, o homem que carrega a mulher de vestimenta amarela nas costas, o homem que segura outro desacordado, a mulher loira que segura o barril e, como último exemplo, o grupo que leva mantimentos numa mesa. Dessa forma, a imagem que, no primeiro instante de observação remete ao afresco da Capela Sistina, também em função da profusão de corpos *seminus* e pelas nuvens de tempestade que formam uma pintura de fundo, possui elementos que o espectador mais atento vai observando e realizando algumas ligações com o momento atual, já que *Deluge* parodia a passagem bíblica do dilúvio como se ocorresse nos dias de hoje.

<sup>13</sup> Disponível em: < [https://it.wikipedia.org/wiki/Diluvio\\_universale\\_\(Michelangelo\)#/media/File:The\\_Deluge\\_after\\_restoration.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Diluvio_universale_(Michelangelo)#/media/File:The_Deluge_after_restoration.jpg) > Acesso em: 07 jul. 2015.



Figura 13. David LaChapelle, *Deluge*. 2006.<sup>14</sup>

Sendo assim, para compor a cena, os destroços que as pessoas seguram para não serem levadas pelas águas, ao invés de árvores e rochas, como no afresco, na fotografia são postes e carros. Do lado direito, Michelangelo coloca uma mulher agarrada a um barril que é substituído por um garrafão de água mineral pelo fotógrafo, e ao centro da foto uma antena serve de barco. Na pintura, as pessoas usam fragmentos rasgados de mantas e vestes. O fotógrafo caracteriza os modelos seminus, como é feito na pintura, mas os restos de roupas que usam são bonés, relógios, sapatos e tênis. Outros objetos contemporâneos compõem o cenário como: celulares, placas de trânsito, manequins, muletas, carrinhos de supermercado, computadores, ruínas de prédios, letreiros e fachadas de lojas.

Esta fotografia permite que os observadores criem uma identificação ao reconhecerem tais elementos atuais na foto. Da mesma forma que as imagens da arte narrativa geram identificação ao terem seus elementos de crime desvendados pelo público. O sapato dourado de salto da mulher que tenta subir no poste, no canto inferior esquerdo, lembra os editoriais de Guy Bourdin para revistas. E os letreiros de marcas mundialmente conhecidas, destruídos, presentes na cena, podem representar uma crítica ao consumo. Sherman também critica o consumo, porém o faz através da encenação de estereótipos.

No momento em que cria um ambiente fantástico, o fotógrafo acaba por criar também um ambiente onde a ambiguidade reina e diversas interpretações para a imagem e seus elementos passam a coexistir. Assim, acaba chamando a atenção para determinadas interpretações somente aos espectadores que possuem as chaves conseguem desvendar esses mistérios.

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/deluge/>> Acesso em: 08 jun. 2015.



## Referências

### Livros:

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CRIMP, Douglas. LAWLER, Louise. *Sobre as Ruínas do Museu*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, São Paulo: 1994.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

KRAUSS, Rosalind E. *O Fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

MARRA, Claudio. *Nas sombras de um sonho: história e linguagens da fotografia de moda*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

### Textos em periódicos

ALESSANDRI, Patricia C. A. *A fotografia expandida no contexto da arte contemporânea: uma análise da obra Experiência de Cinema de Rosângela Rennó*. Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista. [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://semeiosis.com.br/u/37>>. Acesso em 03 jun. 2014.

FABRIS, Annateresa. *De Shirley Temple a “Imagem Alterada”: Andy Warhol e Alguns Usos da Fotografia*. In: Anais do seminário Pesquisa na ABCA: balanço e perspectivas. 2013. p. 166-177.

### Textos Disponíveis em Sites na Internet

CREPALDI, Iara. *O nirvana de LaChapelle*. In.: Folha de São Paulo, 06 de jun de 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2010/06/745807-o-nirvana-de-lachapelle.shtml>> Acessado em: 21 jun. 2015.