

Ph.

Rita
Barros



Ph.¹²

Rita
Barros

Texto/*Text*
Susana Lourenço Marques

Still, *no Velvet on the Ground*

Susana Lourenço Marques

Nos anos 80, os movimentos de contracultura em Nova Iorque afirmaram-se com especial vitalidade numa reação às políticas conservadoras e às desigualdades socioeconómicas que se faziam sentir, ocupando as ruas com manifestações antiguerra, reivindicações de justiça racial e mudança das políticas climáticas. Particularmente relevante foi o ativismo da comunidade LGBTQ+ na denúncia da crise pública provocada pelo HIV/SIDA, em ações como a ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) ou as campanhas planeadas por organizações como a WHAM! (Women's Health Action and Mobilization) na defesa dos direitos das mulheres.

Na música, a intensidade do *Punk* e do *New Wave*, com os Ramones, Blondie ou Talking Heads, amotinava os concertos no CBGB & OMFUG (Country Bluegrass Blues and Other Music For Uplifting Gormandizers) e no Mudd Club. O *Hip Hop* saía do Bronx para se tornar *intergaláctico* e a cena experimental *No Wave* ouvia-se nas distorções sonoras dos Sonic Youth e dos Suicide. Lou Reed e John Cale despediam-se de Warhol,¹ e os ecos da Factory sobrevoavam a Pictures Generation no modo como ensaiavam a indistinção crítica entre autoria, propriedade e repetição, vinculando definitivamente a arte às estratégias de apropriação.

Um dos eixos para rever as dinâmicas destes movimentos, em especial em Lower Manhattan, é o Chelsea Hotel e a comunidade de artistas que, desde o final do século XIX — o edifício foi, originalmente, criado como cooperativa de habitação —, nele encontrou um porto de abrigo e criação que influenciou sucessivas gerações. De Mark Twain a William Burroughs, de Andy Warhol a Jackson Pollock, de Chet Baker a Virgil Thomson, era um lugar no qual, como descreveu Edie Sedgwick, «cada quarto guardava milhares de histórias secretas».

De certo modo indiferente à mítica reputação que o distinguia, foi num dos apartamentos do Chelsea Hotel que Rita Barros escolheu viver, desde 1984, numa decisão que marcou incontornavelmente a sua prática artística. No final da década, começou a fazer fotografias nos concertos de *jazz* e *rock* que frequentava — de Tom Waits a Marianne Faithfull ou Led Zeppelin, entre muitos outros — e a usar o seu apartamento como estúdio e cenário de retratos de artistas e músicos, que

1. No álbum *Songs for Drella*, dedicado a Andy Warhol, Drella, junção de Dracula e Cinderella, refere-se ao nome pelo qual era tratado por um pequeno grupo de amigos.

Still, no Velvet on the Ground

Susana Lourenço Marques

In the 1980s, the counterculture movements in New York reacted with great vitality to the conservative policies and socio-economic inequalities that people were experiencing at that time, occupying the streets with anti-war demonstrations and orchestrating demands for racial justice and a change in climate policies. A particularly crucial element was the activism of the LGBTQ+ community in its denunciation of the public crisis that had been caused by HIV/AIDS, as well as the actions of groups such as ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) or the campaigns planned by organisations such as WHAM! (Women's Health Action and Mobilization) in defence of women's rights.

In music, the intensity of Punk and New Wave, with the Ramones, Blondie and Talking Heads, ignited the atmosphere of protest at their concerts at CBGB & OMFUG (Country Bluegrass Blues and Other Music For Uplifting Gormandizers) and the Mudd Club. Hip Hop emerged from the Bronx to become an intergalactic phenomenon and the experimental No Wave scene could be heard in the sound distortions of Sonic Youth and The Suicide. Lou Reed and John Cale bid farewell to Warhol,¹ and the echoes of the Factory resounded over the Pictures Generation in the way in which they promoted the critical blurring of any distinction between authorship, ownership and repetition, thereby definitively linking art to the strategies of appropriation.

One of the best gauges for studying the dynamics of these movements, especially in Lower Manhattan, was the Chelsea Hotel and the community of artists who, from the late nineteenth century onwards (the building was originally created as a housing cooperative) had found there a shelter and a creative hub that was to influence successive generations. From Mark Twain to William Burroughs, from Andy Warhol to Jackson Pollock, from Chet Baker to Virgil Thomson, this was a place where, according to Edie Sedgwick, "each room guarded thousands of secret stories".

Seemingly unaffected by the mythical reputation enjoyed by the Chelsea Hotel, Rita Barros chose to live in one of its apartments from 1984 onwards, a decision that thereafter was to indelibly mark her artistic practice. Towards the end of that decade, she began to take photographs at the jazz and rock concerts that she attended – ranging from Tom Waits to Mar-

1. On the album *Songs for Drella*, dedicated to Andy Warhol, in which Drella – a combination of Dracula and Cinderella – refers to the name by which the artist was addressed by a small group of friends.



Marianne Faithfull



Iggy Pop

2. Rita Barros, *Quinze anos: Chelsea Hotel*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1999, p. 8.

publica em revistas independentes como a *East Coast Rocker*, a *Downtown*, a *Details* ou a *Entertainment Weekly*. São desse período os retratos que faz de Paul Auster, John Lurie ou Iggy Pop. Este último habituado ao hotel, onde também viveu, para quem improvisou a reprodução de *O Espelho Falso*, de René Magritte, como plano de fundo.

Em simultâneo, interessou-se por olhar para o interior dos apartamentos e fotografar a sismografia das vivências individuais dos seus amigos e vizinhos, residentes e ocasionais, bem como a comunidade de trabalhadores que garantia a manutenção diária do edifício. Traduzindo o sentido de pertença, a expressão de familiaridade e o caos otimista desta excecional comunidade — como caracterizou Arthur Miller — nos seus retratos, o momento desses encontros, mais ou menos programados, não encena mas integra a história singular de cada personalidade.

O bailarino e coreógrafo Larry Vickers, o poeta Gregory Corso, a cineasta *underground* Shirley Clarke ou a artista *performer* Nicola L. são alguns dos retratados que publicou e expôs em diversos contextos, mais tarde reunidos no livro *Quinze anos: Chelsea Hotel* (1999), e que anunciam parte do firmamento de relações pessoais e da história momentânea destes encontros que se repetiram ao longo dos anos: «Cabeleiras cor-de-rosa, camas vermelhas, portas amarelas, sofás verdes. *No Velvet on the Ground*. Muito suor, algumas lágrimas e sangue.»²

No conhecido autorretrato, feito a pedido da revista *Zoom* para acompanhar uma das primeiras publicações desta série, Rita Barros coloca-se em cima da sua mesa, com a sua coleção de originais e reproduções *pop art* na parede de fundo, entre o gato Manuel e o telefone prateado, guiados pelo disparador que segura com convicção ao centro da imagem, num gesto premonitório das suas posteriores incursões fotográficas.

A partir da década de 2000, redireciona a câmara para si, assumindo-se como modelo das suas imagens e adotando quase exclusivamente o seu apartamento como espaço privilegiado para as ações performativas que realiza a fim de instigar os estereótipos de privacidade, familiaridade e autorrepresentação.

Reclamando a presença da câmara como elemento de jogo e lugar de espelho, é sobretudo na ambiguidade entre pertença e ausência do corpo no espaço privado da casa que se interligam as diversas séries fotográficas que concebe neste período. Simultaneamente orquestradora e espectadora das suas imagens, é através da expressão subjetiva do seu corpo, a partir do espaço da casa e da prática da *performance*, que recria com insistência a condição de fuga, isolamento e ilusão de presença.

ianne Faithfull and Led Zeppelin, among many others – and to use her apartment as a studio and a setting for the portraits that she made of artists and musicians, subsequently published in independent magazines such as the East Coast Rocker, Downtown, Details or Entertainment Weekly. Dating from this period are the portraits that she made of Paul Auster, John Lurie and Iggy Pop. This latter figure was already accustomed to the hotel, where he also lived, and she improvised for him the reproduction of René Magritte's The False Mirror, as a backdrop.

At the same time, she was interested in looking at the inside of the apartments and photographing the seismography of the individual lifestyles of her friends and neighbours (both residents and occasional guests), as well as the community of workers who ensured the building's daily maintenance. Translating the sense of belonging, the expression of familiarity and the optimistic chaos of this exceptional community – as Arthur Miller described it – into her portraits, the moment of those more or less programmed meetings does not so much set the scene, but rather forms an integral part of the singular story of each personality.

The ballet dancer and choreographer Larry Vickers, the poet Gregory Corso, the underground filmmaker Shirley Clarke and the artist-performer Nicola L. are just some of those portrayed subjects that she published and exhibited in different contexts, later gathering them all together in the book Chelsea Hotel: Fifteen Years (1999). These photographs announced part of the firmament of personal relationships and the momentary history of these meetings that were repeated over the years: "Pink wigs, red beds, yellow doors, green couches. No Velvet on the Ground. Lots of sweat. Some blood and tears."²

In her well-known self-portrait, made at the request of Zoom magazine to accompany one of the first publications of this series, Rita Barros positions herself on top of her table, with her collection of pop art originals and reproductions on the background wall, between her cat Manuel and the silver telephone, guided by the shutter control that she holds with conviction in the centre of the image, in a premonitory gesture of her subsequent photographic incursions.

From the 2000s onwards, she turned the camera upon herself, assuming the role of model in her images and adopting her apartment almost exclusively as the privileged space for the performative actions that she realised, in order to promote the stereotypes of privacy, familiarity and self-representation.

Using the presence of the camera as a playful element that takes the place of a mirror, it is, above all, the ambiguity between the belonging and

3. Raymond Bellour,
L'entre-images: Photo, Cinéma, Video,
Paris, La Différence, 1990.

2. Rita Barros,
Chelsea Hotel – Quinze Anos,
Lisbon, Câmara Municipal de Lisboa,
1999, p. 8..

4. Elsa Garcia,
«O excêntrico mora ao lado»
(entrevista a Rita Barros),
Umbigo Magazine, n.º 27,
Lisboa, 2010.

Room 1008 (2000-2003) é uma das primeiras séries que confirma este deslocamento de um olhar documental para a afirmação plástica e autoral da sua prática fotográfica. Escolhendo como título o número do seu apartamento, em homenagem ao local onde Arthur C. Clarke escreveu o argumento para o filme 2001: A Space Odyssey (1968), de Stanley Kubrick, e, como ironiza Barros, possível «explicação para os meus sapatos e telefone prateados», a partir desta série explora a dimensão narrativa de gestos e histórias quotidianas, num cruzamento entre a «imanência de movimento»³ da fotografia e a duração narrativa do cinema e da performance.

Apresentada na Galeria 111, no âmbito da Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, a série é, originalmente, composta por oito livros de artista e fotografias, expostos sem uma ordem fixa e organizados por títulos genéricos idênticos a marcações num hipotético palco — Red Door, Window, Kitchen ou Green Couch —, onde se evidencia o protagonismo da casa como lugar de recolhimento e criação, mediador de tensão entre público/privado e cenário ideal de projeção de múltiplas personagens e demais fantasmas.

A variação das cores nas capas dos livros — vermelho, amarelo, dourado, azul, laranja ou lilás — parece abreviar, cromaticamente, o relicário de histórias privadas que se foram acomodando no espaço. Como a própria esclarece: «O meu quarto passou por vários períodos. O prateado, em que até o telefone era prateado, depois passou à fase vermelha, em que tinha pedaços de parede pintados de vermelho e várias peças na mesma cor, o azul caraíba.»⁴

Em Red Door, o enquadramento fixa-se sobre a porta vermelha do apartamento 1008, desdobrando-se em movimentos oscilantes do corpo, que encenam uma saída sumptuosa de cena, deixando em suspenso, na passagem entreaberta da última imagem, o retorno ou a simples recusa de um fim. Também em Spiderweb, o plano permanece fixo e a sucessão de gestos é ritmada pelo disparador manual, que frequentemente domina e medeia o tempo e os movimentos. Representando com ironia e humor a personagem de mulher-aranha, acompanhada pelo seu gato, regular interlocutor, Barros insinua um lento rastear no chão em direção ao centro da imagem, que termina com um salto abrupto e inesperado para fora do enquadramento.

Com uma composição pictórica mais explícita, Green Couch e Couch-Vertical prosseguem esta dança autorreflexiva através de uma sequência de poses desalinhas e acidentais sobre um sofá verde, que surgem







Gregory Corso, Chelsea Hotel, 1991



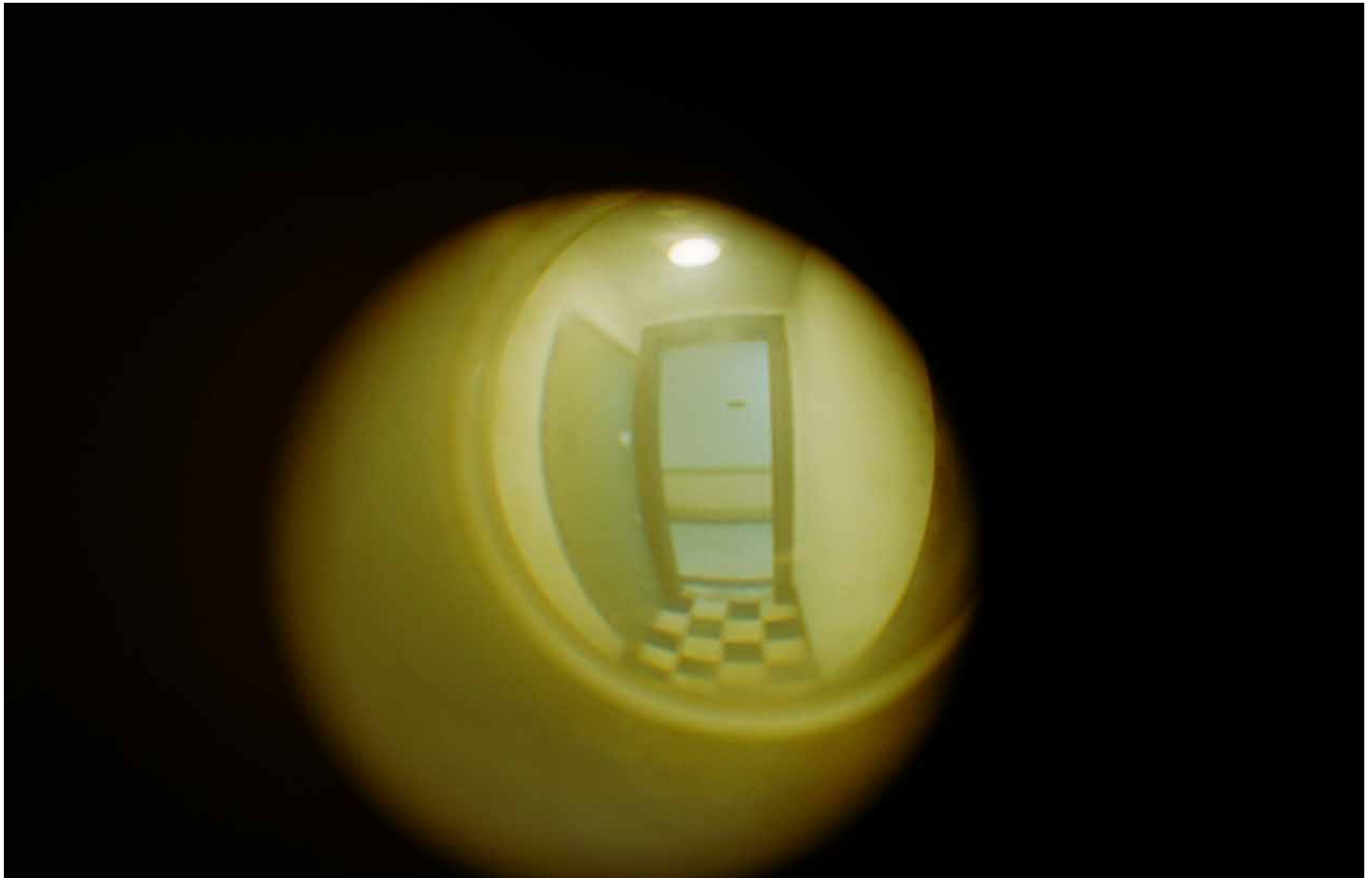
Shirley Clarke, Chelsea Hotel, 1990











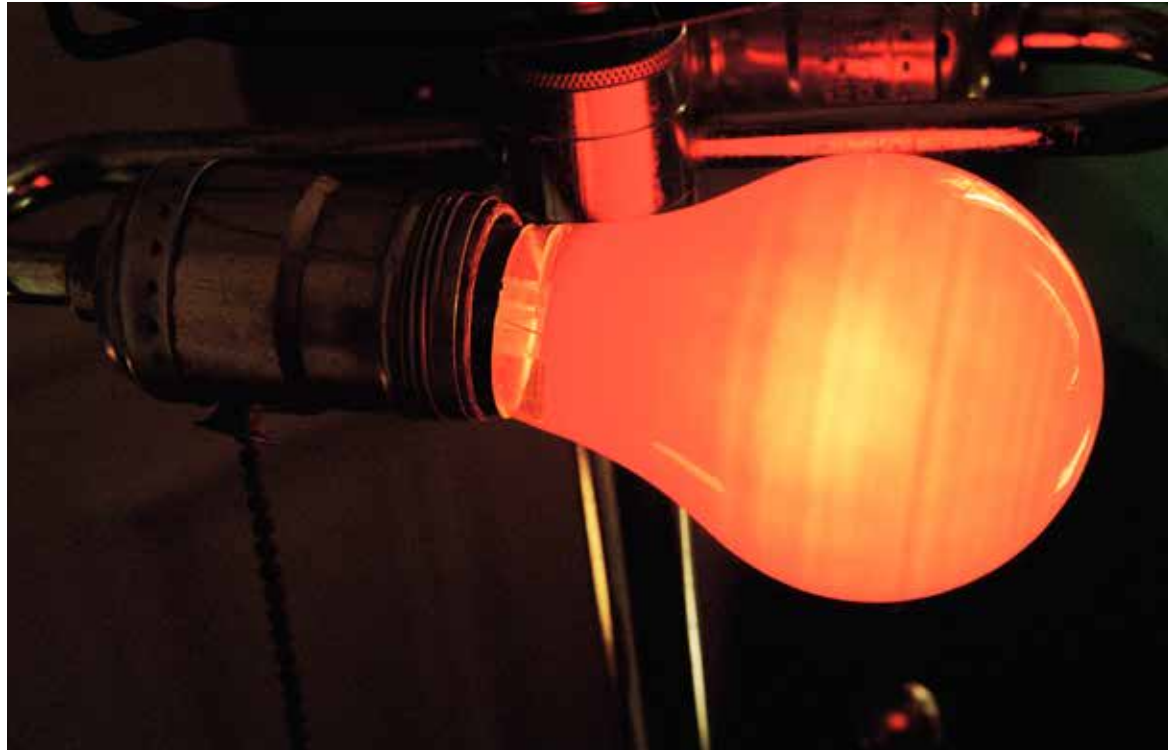




Bike seat, Presence of Absence, 2005-2006



Button, Presence of Absence, 2005-2006



Red Bulb, Presence of Absence, 2005-2006



Coffee cup, Presence of Absence, 2005-2006









Green Couch, Room 1008, 2000

Rita Barros nasceu em Lisboa em 1957 e vive em Nova Iorque desde 1980. Tem um mestrado em Art in Media: Studio Art pela New York University/International Center of Photography, onde é professora de fotografia.

A sua primeira exposição realizou-se em 1987 no PS1 Contemporary Arts Center, em Nova Iorque. Desde então, a sua obra tem sido exposta regularmente em várias instituições, salientando-se os Encontros de Fotografia de Coimbra, a Cadeia da Relação do Porto, o Wilfredo Lam Contemporary Art Museum em Havana, o Museu da Água em Lisboa, o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, o Museu de Serralves no Porto, o Baltimore Contemporary Art Museum, o International Center of Photography em Nova Iorque, o Kohler Arts Center no Wisconsin, a Royal Academy of Arts em Londres, a Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, o Museu de Arte Contemporânea de Madrid, o Center for Photography de Woodstock em Nova Iorque, entre outras.

O seu arquivo de retratos de escritores, músicos e artistas (representado pela Getty Images) é publicado regularmente na imprensa internacional.

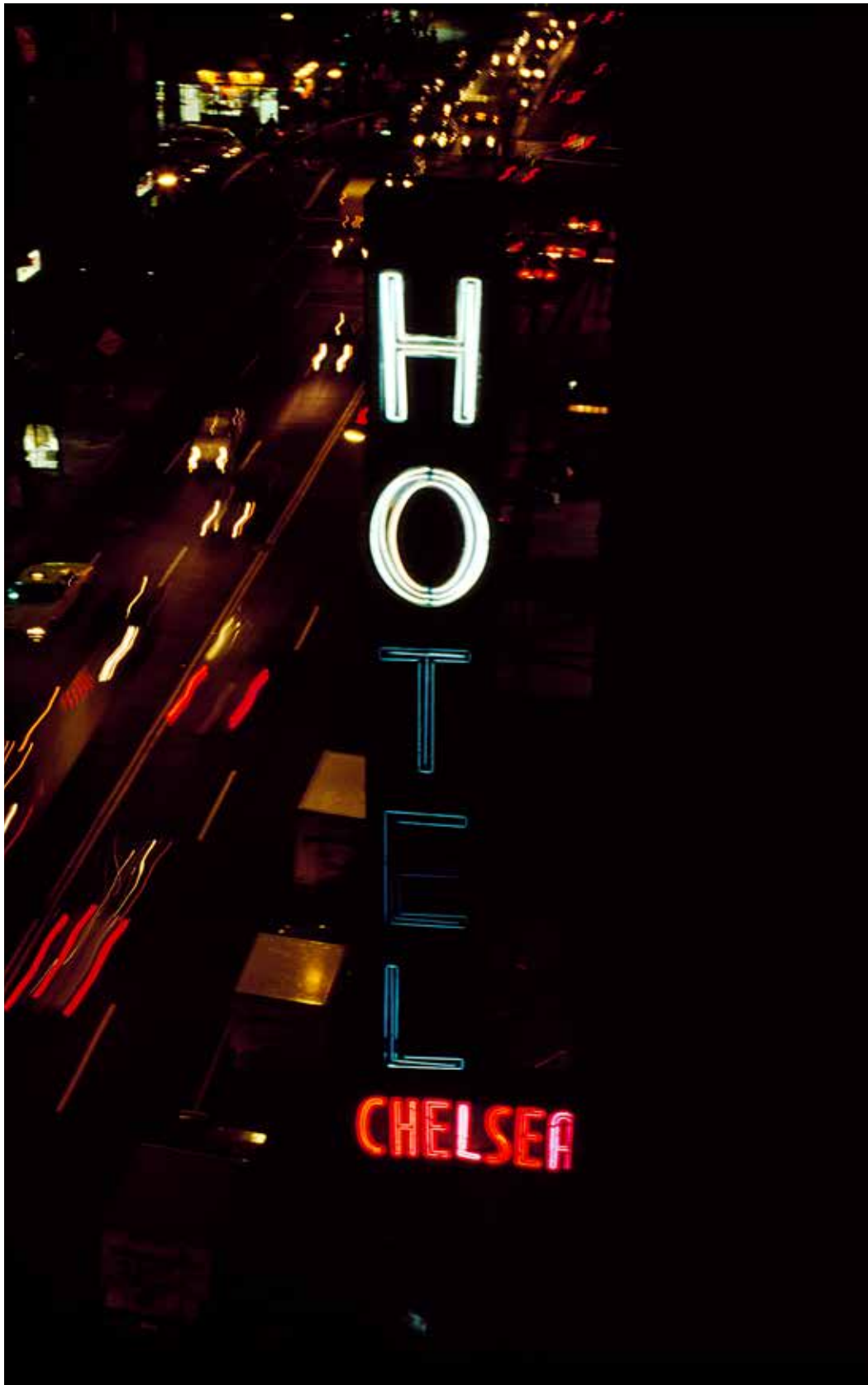
ritabarros.com

Rita Barros was born in Lisbon in 1957 and has lived in New York since 1980. She has a Master's Degree in Art in Media: Studio Art from New York University/International Center of Photography, where she teaches Photography.

Her first exhibition took place in 1987 at the PS1 Contemporary Arts Center, in New York. Since then, her work has been regularly exhibited at various institutions, most notably: Encontros de Fotografia in Coimbra, Cadeia da Relação do Porto, Wilfredo Lam Contemporary Art Museum in Havana, Museu da Água in Lisbon, Museu de Arte Contemporânea in São Paulo, Museu de Serralves in Porto, Baltimore Contemporary Art Museum, International Center of Photography in New York, Kohler Arts Center in Wisconsin, Royal Academy of Arts in London, Calouste Gulbenkian Foundation in Paris, Museu de Arte Contemporânea in Madrid, and Center for Photography in Woodstock, New York, among others.

Her archive of portraits of writers, musicians and artists (represented by Getty Images) is published regularly in the international press.

ritabarros.com



Série Ph.

Série Ph. 12 – Rita Barros
© Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Editor/*Publisher*
Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A.
Av. António José de Almeida
1000-042 Lisboa
impresnacional.pt
loja.incm.pt

Direção editorial/*Editorial direction*
Cláudio Garrudo

Texto/*Text*
Susana Lourenço Marques

Revisão/*Proofreading*
Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Tradução/*Translation*
John Elliott

Design/*Graphic design*
Paulo Condez/NADA

Fonte/*Typeface*
PF Regal Stencil
Aperçu
Lyon

Papel/*Paper*
Sirio Ultra Black 185g/m²
Sirio Color Vermiglione 290g/m², 115g/m²
Artic Mat vol 170g/m²

Impressão/*Printing*
Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Tiragem/*Print run*
1000

ISBN
978-972-27-3106-5

Dep. legal/*Legal deposit*
520622/23

Edição n.º/*Edition no.*
1026055

Novembro 2023/*November 2023*

Imprensa Nacional é a marca editorial da
Imprensa Nacional is the editorial brand from

INCM

Todos os direitos reservados. Esta obra não pode ser reproduzida, no todo ou em parte, por qualquer forma ou quaisquer meios eletrónicos, mecânicos ou outros, incluindo fotocópia, gravação magnética ou qualquer processo de armazenamento ou sistema de recuperação de informação, sem prévia autorização escrita dos editores.
All rights reserved. This book may not to be reproduced, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanic or others, including photocopy, magnetic recording or any other storing process or information retrieval system, without previous written permission from its publishers.

A Série Ph. é uma coleção de monografias dedicada à fotografia portuguesa contemporânea.

The Ph. Series is a collection of monographs dedicated to contemporary Portuguese photography.

Títulos na coleção
Titles in the collection

Ph.12 Rita Barros
Ph.11 José Luís Neto
Ph.10 António Júlio Duarte
Ph.09 Alfredo Cunha
Ph.08 Daniel Blaufuks
Ph.07 Jorge Guerra
Ph.06 Ernesto de Sousa
Ph.05 José M. Rodrigues
Ph.04 Fernando Lemos
Ph.03 Helena Almeida
Ph.02 Paulo Nozolino
Ph.01 Jorge Molder