



UNICAMP

PATRÍCIA RODOLPHO

**A FOTOGRAFIA URBANA CONTEMPORÂNEA:
uma herança das imagens de cidade (1960-1990)**

Campinas

2012



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

PATRÍCIA RODOLPHO

**A FOTOGRAFIA URBANA CONTEMPORÂNEA:
uma herança das imagens de cidade (1960-1990)**

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pela aluna Patrícia Rodolpho e orientada pelo Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca.

Orientador

Campinas

2012

3

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R618f Rodolpho, Patrícia.
A Fotografia Urbana Contemporânea: uma herança das
imagens de cidade (1960-1990) / Patrícia Rodolpho. –
Campinas, SP: [s.n.], 2013.

Orientador: Fernando Cury de Tacca.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Fotografia. 2. Artes Visuais. 3. Arte Contemporânea.
4. Cidades e vilas. I. Tacca, Fernando Cury de.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Urban Contemporary Photography: a heritage of the city
representation tradition (1960-1990)

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Photography

Visual Arts

Contemporary Art

Cities and towns

Titulação: Doutora em Artes Visuais.

Banca examinadora:

Fernando Cury de Tacca [Orientador]

Johannes Andreas Valentin

Susana Madeira Dobal Jordan

Iara Lis Franco Schiavinatto


Mauricius Martins Farina

Data da Defesa: 24-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes Visuais, apresentada pela
Doutoranda Patrícia Rodolpho - RA 7778 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca
Presidente



Prof. Dr. Johannes Andreas Valentin
Titular



Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto
Titular



Prof. Dr. Mauricius Martins Farina
Titular



Profa. Dra. Susana Madeira Dobal Jordan
Titular

Para meu pai Walter (*in memoriam*)
Guardião que me acompanhou
Nos primeiros passos em que sozinha (?)
Descobri uma cidade

E para minha mãe Renate
A melhor entre as melhores

AGRADECIMENTOS

Ao finalizar este Doutorado em Artes Visuais, muitos são os agradecimentos que tenho a fazer às pessoas que compartilharam comigo este processo, às diversas circunstâncias que me trouxeram à cidade de Campinas, aos encontros e, sobretudo, à gratificante possibilidade de conhecimento que esta experiência significou.

Em primeiro lugar, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela concessão da bolsa de Doutorado que permitiu a realização da pesquisa desenvolvida e apresentada nesta tese.

Agradeço ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) por oferecer a oportunidade, rara em nosso país, da pesquisa de pós-graduação na área específica da Fotografia.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca, agradeço por ter me propiciado esta experiência inigualável para o meu desenvolvimento profissional. Em especial, agradeço pela constante confiança em meu trabalho e pela liberdade com relação às escolhas que esta pesquisa ensejou.

Aos professores Dr. Mauricius Martins Farina e Dr. Ronaldo Entler agradeço pela participação em minha banca de Qualificação, um momento em que suas considerações foram valiosas para a continuidade da pesquisa então em andamento. Também ao professor Dr. Mauricius Martins Farina, bem como aos professores Dr^a Iara Lis Franco Schiavinatto, Dr^a Susana Madeira Dobal Jordan e Dr. Johannes Andreas Valentin agradeço pela leitura deste trabalho e pela disponibilidade em participar da banca final deste Doutorado.

À Leodete, Jayme, Beto, Vivian, Letícia e demais funcionários do Instituto de Artes da Unicamp agradeço pela atenção na vivência cotidiana e, em especial, pelo importante trabalho que desenvolvem.

Meus agradecimentos à Eduardo Alves Covas, Cybelle Tedesco, Leandra Bizello, Diana Dobranszky, Marli Marcondes, Denise Gonçalves, Lilian Sagio,

Paula Marcelino, Virgínia Chiaravalotti e Lúcio Camargo pela amizade, carinho e companheirismo em terras paulistas.

À Eva dos Santos Brisola, agradeço pelo apoio e carinho constantes ao longo desta jornada.

À Beatriz Fantazzini agradeço pela convivência durante o tempo em que este Doutorado foi realizado.

Por fim, agradeço às pessoas mais próximas que me apoiaram, estimularam e estiveram ao meu lado em cada dia destes últimos quatro anos e meio.

À Fabio Fantazzini agradeço pelo afeto que me dedicou ao longo destes anos. Os momentos difíceis certamente foram atenuados pela sua presença.

E, por fim, agradeço à minha maravilhosa Família. Aos meus pais, Walter Rodolpho (*in memoriam*) e Renate Rodolpho, agradeço pelo amor incondicional e verdadeiro que sempre me dedicaram. A eles, meu reconhecimento por terem se esforçado em possibilitar a melhor educação e formação possível aos seus filhos e por terem me ensinado o valor do trabalho em minha vida.

Aos meus irmãos, Analídia, Walter Eduardo e Adriane agradeço por terem se mostrado sempre presentes ao longo desta empreitada, bem como pelo cuidado constante dispensado à irmã caçula e ‘temporona’. A eles, não posso deixar de agradecer, também, pela disponibilidade em ler meus textos, discuti-los comigo, bem como por terem realizado certas ‘tarefas’ necessárias à construção da versão final desta tese. Ao meu cunhado, Paulo Luiz Petry, agradeço pelo carinho, amizade e consideração que sempre demonstrou. E à minha sobrinha, Laura Rodolpho Petry, pela alegria e disposição com que sempre nos inspira.

Simplemente não há palavras para dizer o quanto é bom estar sempre junto a vocês.

*“Os senhores dos primeiros Estados
inscreviam sua nova potência sobre o solo,
erigindo os muros das cidades e dos templos.
Esta fixação no espaço é uma garantia de
durabilidade, anuncia o fim de um certo devir
sem marcas, o declínio do tempo nômade.”*

Pierre Lévy

RESUMO

Esta tese trata sobre a imagem da cidade na fotografia urbana contemporânea, considerando-a como uma herança das tradições de representação da cidade que se desenvolveram após o advento do dispositivo fotográfico, na primeira metade do século XIX. Neste sentido, objetiva-se estabelecer a relação entre os campos de conhecimento da Arte e da Fotografia a fim de compreender os desdobramentos da construção de uma representação fotográfica da cidade, sobretudo entre as décadas de 1960 a 1990. Com esse propósito, discute-se a noção de fotografia contemporânea, uma categoria que, apesar de ainda indefinida, está presente nas abordagens realizadas pelos pesquisadores que constituem o referencial teórico analisado. Em especial, investiga-se o interesse, por parte de artistas e fotógrafos alemães e norte-americanos, de uma aproximação visual com elementos geralmente qualificados como banais, triviais ou ordinários do cotidiano urbano.

ABSTRACT

This Thesis disserts on city images in urban contemporary photography as a heritage of the city representation tradition, developed after the advent of the photographic device in the first half of the 19th century. Our objective is to establish the relationship between the knowledge of Art and Photography to understand the evolving of the photographic representation of the city, mainly between the 1960's and the 1990's. With that in mind, the concept of contemporary photography is discussed. The category, although still undefined, is present in the researched bibliography. The interest showed by German and North American photographers and artists in a visual approach to elements usually considered trivial or ordinary in the urban day to day was particularly investigated.

Lista de Figuras

Figura 1	Cristiano Mascaro, <i>Vista de São Paulo IX, 1999</i>	39
Figura 2	Roy Arden, <i>Pneumatic Hammer, 1992</i>	40
Figura 3	Stephen Shore, <i>Broad Street, Saskatchewan, 1970</i>	40
Figura 4	Ambrogio Lorenzetti, <i>La cité, 1346</i>	73
Figura 5	Giorgione, <i>A Tempestade, c. 1508</i>	75
Figura 6	Jan Vermeer, <i>Vista de Delft, 1660-61</i>	78
Figura 7	Timothy O'Sullivan, <i>Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada, 1868</i>	85
Figura 8	Eugène Atget, <i>Coin de la Rue Valette et Pantheon, 1925</i>	99
Figura 9	Alfred Stieglitz, <i>Old and New New York, 1910</i>	100
Figura 10	Alvin Langdon Coburn, <i>St. Paul's and Other Spires, 1908</i>	102
Figura 11	László Moholy-Nagy, <i>From the Radio Tower, Berlin, 1928</i>	105
Figura 12	Albert Renger-Patzsch, <i>Railroad bridge, 1927</i>	106
Figura 13	Paul Citröen, <i>Metropolis, 1923</i>	107
Figura 14	Robert Smithson, <i>Monuments of Passaic, 1967</i>	135
Figura 15	Robert Smithson, <i>Monuments of Passaic, 1967</i>	135
Figura 16	Robert Smithson, <i>Monuments of Passaic, 1967</i>	136
Figura 17	Robert Smithson, <i>Monuments of Passaic, 1967</i>	136

Figura 18	Robert Smithson, <i>Monuments of Passaic</i> , 1967	136
Figura 19	Robert Smithson, <i>Monuments of Passaic</i> , 1967	136
Figura 20	Bernd e Hilla Becher, <i>Industrial Landscape</i> , Germany, 1963	192
Figura 21	Bernd e Hilla Becher, <i>Blast Furnace</i> , USA, 1981	193
Figura 22	Bernd e Hilla Becher, <i>House</i> , Alemanha, 1972	195
Figura 23	Bernd e Hilla Becher, <i>Gasometers</i> , Alemanha, 1963-92	197
Figura 24	Bernd e Hilla Becher, <i>Framework House</i> , Alemanha, 1961	199
Figura 25	Thomas Struth, <i>Düsselstrasse in Düsseldorf</i> , 1979	212
Figura 26	Thomas Struth, <i>New York (Soho)</i> , 1978	213
Figura 27	Thomas Struth, <i>Cerro Morro Solar</i> , Lima, Peru, 2003	215
Figura 28	Thomas Struth, <i>Times Square</i> , New York, 2000	216
Figura 29	Thomas Struth, <i>Chemins de Coudriers</i> , Genf, 1989	218
Figura 30	Thomas Ruff, <i>Haus Nr 9 II</i> , 1991	218
Figura 31	Thomas Ruff, <i>w.h.s .02</i> , 2000	221
Figura 32	Thomas Ruff, <i>w.h.s 05</i> , 2001	221
Figura 33	Thomas Ruff, <i>Nacht, 15 I</i> , 1994	223
Figura 34	Thomas Ruff, <i>Nacht 2 I</i> , 1992	223
Figura 35	Thomas Ruff, <i>Nacht 4 II</i> , 1992	223
Figura 36	Thomas Ruff, <i>Nacht 9 II</i> , 1994	223
Figura 37	Andreas Gursky, <i>Copan</i> , 2002	224

Figura 38	Andreas Gursky, <i>São Paulo, Sé</i> , 2002	225
Figura 39	Andreas Gursky, <i>Avenue of Americas</i> , 2001	226
Figura 40	Andreas Gursky, <i>Bundestag, Bonn</i> , 1998	227
Figura 41	Andreas Gursky, <i>Hong Kong, Shanghai Bank</i> , 1994	228
Figura 42	Edward Ruscha, <i>Twentysix Gasoline Stations</i> , 1963	230
Figura 43	Dan Graham, <i>Homes of America</i> , 1966-67	233
Figura 44	Lewis Baltz, <i>Foundation Construction, Many Warehouses, 2891 Kelvin, Irvine</i> , 1974	236
Figura 45	Lewis Baltz, <i>East Wall, Westerm Carpet Mills, 1231 Warner, Tustin</i> , 1974	237
Figura 46	Stephen Shore, <i>Fort Lauderdale, Florida, March 15</i> , 1978	238
Figura 47	Stephen Shore, <i>Proton Avenue, Gull Lake, Saskatchewan, August 18</i> , 1974	239
Figura 48	Stephen Shore, <i>Second Street East and South Main Street, Kalispell, Montana, August 22</i> , 1974	242
Figura 49	Stephen Shore, <i>Church Street and Second Street, Easton, Pennsylvania</i> , June 20, 1974	245
Figura 50	Lewis Baltz, <i>Alton Road at Murphy Road, looking toward Newport Center</i> , 1974	247
Figura 51	Lewis Baltz, <i>Road Construction, Aiport Loop Drive, Costa Mesa</i> , 1974	249

SUMÁRIO

Introdução.....	29
Capítulo 1 - Cidade, Arte e Fotografia: considerações sobre esta relação.....	39
1.1 - A cidade entre a modernidade e a pós-modernidade: diálogo entre o conceito e a imagem.....	47
1.2 - Pós-moderno: origem e necessidade do conceito.....	51
1.3 - O pós-modernismo como uma dominante cultural: o esmaecimento dos afetos ou a transformação na estrutura dos sentimentos	56
1.4 - Notas sobre a questão do gênero fotográfico: a fotografia urbana.....	61
Capítulo 2 - A construção da representação fotográfica urbana.....	71
2.1 - Da paisagem natural à paisagem urbana: a construção da paisagem urbana na fotografia do século XIX e sua relação com a arte.....	73
2.2 - Além da paisagem: a representação fotográfica urbana nas vanguardas do início do século XX.....	98
Capítulo 3 – A Fotografia Contemporânea.....	109
3.1 - A noção de contemporaneidade na fotografia.....	111
3.2 - Origens de uma nova forma de Arte.....	125
3.2.1 - A emergência da produção fotográfica contemporânea.....	127
3.2.2 - A legitimação da fotografia na Arte Contemporânea.....	144
3.3 - Considerações sobre a Arte Contemporânea.....	151

Capítulo 4: Por uma estética da banalidade.....	163
4.1 - A fotografia como objeto teórico.....	164
4.2 - O banal na fotografia urbana contemporânea.....	178
Capítulo 5 – A fotografia contemporânea e a herança das imagens da cidade	189
5.1 - Bernd e Hilla Becher e a Escola de Fotografia de Düsseldorf.....	189
5.1.2 - A obra de Bernd e Hilla Becher.....	192
5.1.3 - A Escola de Fotografia de Düsseldorf e sua influência na fotografia contemporânea.....	202
5.1.4 - <i>Struffskys</i> : Thomas Struth, Thomas Ruff e Andreas Gursky.....	208
5.2 - Edward Ruscha, Robert Smithson e Dan Graham: a Arte Conceitual e a fotografia urbana.....	230
5.2.1 - <i>New Topographics</i> : uma referência na fotografia contemporânea norte-americana.....	236
5.2.2 - Stephen Shore e Lewis Baltz: precursores da fotografia contemporânea nos Estados Unidos.....	244
Considerações finais.....	253
Referências.....	257
Bibliografia.....	267
Sites.....	271

Introdução:

Considerar como objeto de pesquisa a fotografia urbana contemporânea consiste em tomar como foco de estudo três campos de conhecimento cujos históricos de formulações teóricas e/ou disciplinares se apresentam tanto em suas diferenciações intrínsecas quanto em suas diversas e abrangentes possibilidades interpretativas. Por isso, esta tese de Doutorado procura compreender o entrelaçamento entre a Cidade, a Arte e a Fotografia, temáticas conceituais que se inter-relacionam desde o surgimento desta última na primeira metade do século XIX. Um entrelaçamento que implica, de fato, a necessidade de ponderar tais categorias em suas próprias formas de constituição e desenvolvimento, especialmente no que concerne às especificidades das reflexões acadêmicas que têm ensejado.

Dessa maneira, em um primeiro momento é necessário deixar claro que enquanto a Cidade tem sido considerada como temática privilegiada de diversas áreas de conhecimento, tais como a História, a Sociologia e a Antropologia (apenas para citar algumas das principais disciplinas que a abordam em sua pluralidade), a Arte como uma área de conhecimento se apresenta na constituição de seus fundamentos teóricos que, ao serem frequentemente contrapostos ao fluxo contínuo das práticas artísticas, permitem o seu constante questionamento e reavaliação.

Já a Fotografia, em seu papel inédito de fixar mecanicamente a realidade, sempre se ocupou, desde os seus primórdios, da busca pela fixação das imagens urbanas, cujos exemplos mais emblemáticos são a primeira imagem heliográfica captada por Joseph Nicéphore Niépce, em 1828, que retém os traços de telhados e chaminés e o daguerreótipo realizado pelo próprio Daguerre, em 1832, conhecido como *Boulevard du Temple*. Em terras brasileiras temos como exemplos os daguerreótipos realizados pelo abade Louis Compte no Rio de Janeiro, no início do ano de 1840, imagens em que se pode observar o Paço Imperial, o Cais da Praia do Peixe e o Chafariz do Mestre Valentin.

Sabe-se bem, contudo, que a possibilidade de fixar mecanicamente uma imagem foi o principal motivo da recusa do caráter artístico da fotografia, a origem de uma importante discussão sobre a abrangência e os limites da arte, discussão esta que tem se desdobrado continuamente. Neste sentido, as fotografias contemporâneas exibidas nos museus e galerias consistem em exemplos do patamar atual desta discussão em que a prática artística e fotográfica se constitui como uma das principais vertentes da Arte Contemporânea.

Desta forma, refletir sobre a fotografia urbana contemporânea implica considerá-la na esteira de uma investigação sobre a própria constituição da formação das imagens urbanas na esfera artística. E é interessante salientar, neste entrelaçamento entre Cidade, Arte e Fotografia, que enquanto a relação entre a arte e a fotografia é relativamente recente, a relação entre a arte e o ambiente urbano nos reporta à própria formação de uma tradição artística ocidental.

Com efeito, a descoberta da reprodução das formas em perspectiva durante o Renascimento foi um marco na história das imagens, um momento em que o homem obstinava-se na produção das características 'objetivas' ou 'fiéis' à realidade. Cada uma à sua maneira, tanto a pintura quanto a fotografia absorveram o desejo de perseguir tais características em suas representações criando, entre ambos meios, um elo de discurso que levou a arte a novas possibilidades interpretativas ao longo dos últimos dois séculos. A tradição artística ocidental pré-moderna, empenhada na construção de representações fiéis à realidade e utilizando-se já de aparelhos como a câmera obscura, por exemplo, se encontrou no século XIX com a nova possibilidade de representação mecânica que a fotografia oferecia. Um encontro marcado pela força de um embate conceitual que buscava algum tipo de compreensão para aquela que então consistia em uma nova e misteriosa forma de representação: "[...] entre a ciência e a arte, o ofício e a criação, a 'utilidade' e a 'curiosidade' e também entre as

instituições. [...] Tudo isso resulta na coexistência e na oposição de práticas e de formas diferentes ao longo de toda a história da fotografia.[...]"¹.

Estas dualidades apontadas por André Rouillé, que em grande medida fundamentaram os discursos sobre a fotografia desde o seu surgimento, auxiliam a compreensão dos significados que as fotografias urbanas assumem em momentos históricos diferenciados. Inicialmente através do caráter de tais representações ao longo do século XIX, fruto de uma tradição paisagística herdada da pintura e, posteriormente, no começo do século XX com o trabalho das vanguardas artísticas que transformaram as possibilidades de representação urbana com seus trabalhos de fotomontagens, distorções de ângulos oriundos dos equipamentos portáteis e, em suma, com uma nova forma de ver e representar o mundo que nascia das próprias alterações de uma realidade — e de uma visualidade — urbana, tecnológica e industrial.

Neste contexto da virada do século XIX para o XX, tanto as imagens quanto os discursos sobre a sua forma de produção se intensificaram, sobretudo em um cenário urbano que se modernizava rapidamente, regido pela máquina, de forma ágil e intensa, em que imagens e informações circulavam e eram assimiladas em um ritmo crescente pela sociedade. No cenário da cidade moderna as imagens se proliferaram, primeiro através de ilustrações e cartazes e, posteriormente, nas primeiras décadas do século XX, com a inclusão de fotografias nas mídias impressas.

A característica moderna tanto da fotografia quanto da cidade industrial é, em princípio, o elo de um fenômeno representativo que origina a tradição fotográfica urbana e que tomei como meu objeto de investigação a partir de 1997 durante um projeto de pesquisa antropológico², tomando-o também como objeto

¹ ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo : Senac, 2009, p. 30.

² Projeto Integrado de Pesquisa “Estudo antropológico de itinerários urbanos, memória coletiva e formas de sociabilidade no mundo urbano contemporâneo”, coordenado pelas antropólogas Prof^a Dr^a Cornelia Eckert e Prof^a Dr^a Ana Luiza Carvalho da Rocha, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

de estudo em minha pesquisa de mestrado. De fato, a relação entre a fotografia e a cidade é instigante e suas possibilidades de análise são inesgotáveis. Como assinalo em minha dissertação³, o assunto não é novo, mas o fato é que sua amplitude gera um panorama de descobertas que creio muito frutíferas e pertinentes.

Com efeito, durante a pesquisa mencionada, pude centrar-me na análise das imagens fotográficas que capturaram as transformações das cidades a partir do século XIX. Tenha sido através de um conhecido plano de remodelamento urbano, como aquele implementado em Paris pelo Barão Georges-Eugène Haussmann – um plano que transformou radicalmente a fisionomia da cidade com a abertura dos bulevares que substituíram as velhas ruelas e prédios então considerados obsoletos frente às novas necessidades da vida moderna -, tenha sido pela inserção, nas cidades em acelerado desenvolvimento industrial, de equipamentos urbanos inéditos tais como bondes, estações de trem, automóveis, sistemas de iluminação, observa-se que todas estas transformações serviram como fonte de inspiração para as representações fotográficas da cidade. Dos registros de Charles Marville sobre as transformações de Paris, em meados do século XIX, às fotografias de arranha-céus produzidas por Alfred Stieglitz, Alvin Langdon Coburn e Lewis Hine, no início do século XX, há uma alteração do campo visual urbano que transformou a estética das representações fotográficas em função tanto de uma nova mentalidade do homem moderno bem como dos contínuos desenvolvimentos inerentes à tecnologia fotográfica.

Neste mesmo período, artistas como László Moholy-Nagy, Paul Citröen, El Lissitzky, Kasimir Malevitch, Albert Renger-Patzsch, entre vários outros que poderiam ser aqui mencionados, representaram a cidade através da fotografia e, contudo, através de abordagens conceituais diversas. Podemos considerar que

(PPGAS/IFCH/UFRGS) e financiado pelo CNPq e FAPERGS. Durante um período de dois anos (1997 a 1999) participei deste projeto na qualidade de bolsista de Aperfeiçoamento (CNPq).

³ RODOLPHO, Patrícia. **A rua em imagens**: as transformações urbanas na fotografia - Um estudo de caso sobre a Rua 13 de Maio em Campinas / SP. 2004. 212 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

Moholy-Nagy e Renger-Patzsch contrapunham-se, através da Nova Visão e da Nova Objetividade, respectivamente. Citröen realizou algumas célebres fotomontagens como Metropolis e Brodtenfeltd em que a preocupação com o universo urbano é a temática central, algo que ocorre também nas obras de El Lissitzky e Malevitch, a partir de suas concepções construtivistas e suprematistas.

Foi naquele momento ainda que um fotógrafo francês percorreu as ruas de Paris com seu equipamento antiquado para a época, produzindo aquele que se tornaria um dos maiores — senão o maior — acervo fotográfico sobre uma cidade realizado por um único fotógrafo. A história de Eugène Atget é bastante conhecida. Suas imagens chamaram a atenção de um surrealista como Man Ray e foram apresentadas ao mundo por Berenice Abbott. Embora a qualidade artística do trabalho de Atget tenha sido contestada por teóricos da história da arte deve-se considerar, em princípio, a tradição paisagística urbana que se sobressai em grande parte de sua obra, bem como o fato de que houve um reconhecimento, por parte de artistas do movimento surrealista, de que haveria uma aproximação entre as fotografias de Atget e os aspectos formais deste movimento.

Será necessário voltar a estes artistas e às suas imagens a fim de discutir os significados das representações fotográficas urbanas no contexto do século XIX e do início do século XX. Principalmente, será um exercício para pensarmos como a tradição da representação urbana se modificou naquele momento, bem como em que medida isso foi relevante para a produção fotográfica que se desenvolveu a partir do período pós-guerra, um período de significativas mudanças nos cânones artísticos que culminou com a utilização da fotografia como um importante material para a Arte Pop e a Arte Conceitual.

Em minha dissertação de mestrado tomei como tarefa a análise da relação entre a fotografia e a cidade a partir dos primeiros registros urbanos realizados por Louis Jacques Mandé Daguerre, na França, e pelo abade Louis Compte, no Brasil. Naquele momento, propunha uma investigação dos aspectos documentais da fotografia urbana, desde o século XIX, bem como das representações artísticas das vanguardas do início do século XX, a fim de analisar um conjunto de imagens

de um lugar específico — a Rua 13 de Maio, em Campinas / SP — em grande parte fotografias de acervo, de cunho histórico.

Nesta pesquisa de Doutorado, procuro ampliar a análise da relação entre a fotografia e a cidade a partir da arte contemporânea, considerando o período compreendido entre as décadas de 1960 a 1990. Ao invés de um lugar específico em uma cidade ou de um artista ou fotógrafo em particular, procurarei aqui trabalhar com autores diversos que abordam a representação da cidade a partir da singularidade de seus interesses e de suas recorrências.

Para isso, no primeiro capítulo delinea-se o panorama geral de alguns aspectos relevantes sobre a relação entre Cidade, Arte e Fotografia, considerando as próprias transformações das representações urbanas a partir de dois conceitos: modernidade e pós-modernidade. Estas duas formulações teóricas norteiam, em grande medida, os estudos sobre o tema urbano pois examinam as transformações que estão no bojo da passagem das sociedades pré-industriais para aquelas de um mundo pós-industrial e globalizado. Certamente que tais alterações do contexto urbano, ao longo dos séculos XIX e XX, se traduziram de alguma maneira nas representações artísticas, evidenciando a importância da investigação das imagens da cidade através da fotografia. Ao final deste primeiro capítulo, procura-se considerar a fotografia urbana como uma categoria a ser analisada. Muito embora a questão do gênero fotográfico não seja determinante para esta tese, é pertinente pensar na origem da diversidade das formas que a representação fotográfica urbana assume na atualidade.

Convém ressaltar que, muito embora esta pesquisa esteja centrada nas representações fotográficas urbanas, os discursos teóricos sobre a cidade não serão o foco principal deste trabalho. Antes, pretende-se investigar a origem da representação do tema urbano, em especial a partir da pintura, a fim de pontuar como se constituíram tais representações e quais as suas possíveis ligações com a imagem da cidade produzida no âmbito da fotografia artística nas últimas décadas do século XX.

Assim, a partir do segundo capítulo objetiva-se considerar a fotografia urbana contemporânea como uma herança das imagens da cidade com a intenção de demonstrar o diálogo que existe entre esta produção e aquelas que a precederam. Ou seja, relacionar os enfoques sobre o ambiente urbano que foram desenvolvidos a partir da década de 1960, caracterizados por uma forte vinculação com a Arte Conceitual, com a tradição fotográfica paisagística do século XIX, bem como com a forte ênfase no tratamento das imagens da cidade pelas vanguardas do início do século XX. Além disso, deve-se considerar que a tradição da fotografia de paisagens está ancorada na própria pintura de paisagens, o que implica refletir sobre influência destes cânones tanto na produção fotográfica paisagística propriamente dita, quanto nos discursos que sobre ela foram elaborados desde o século XIX.

O capítulo 3 é dedicado à discussão da fotografia contemporânea em seu caráter teórico e conceitual. Parte-se do princípio de que o termo *fotografia contemporânea* ainda está indefinido, posto que é abordado de diferentes formas pelos autores. Por isso, busca-se melhor compreender o termo ‘contemporâneo’ a fim de qualificar tal expressão. E, se a expressão ‘fotografia contemporânea’ está muitas vezes ligada ao âmbito da arte, pretende-se investigar se de fato houve o surgimento de uma nova produção, de que modo este fenômeno ocorreu e qual é o caráter da produção que está inserida neste contexto. Neste sentido, como a relação entre a arte e a fotografia sempre foi passível de antagonismos, procura-se investigar o seu processo de coexistência recorrendo, para isso, a certas noções que têm embasado o próprio campo da arte contemporânea.

O capítulo 4 introduz a prerrogativa de que a fotografia urbana contemporânea está fortemente condicionada por uma estética da banalidade, uma característica que pode se apresentar de várias maneiras, dependendo da abordagem dos artistas. Muito frequentemente os aspectos da banalidade se referem à própria cidade como referente. Ou seja, os artistas elegem um determinado elemento no ambiente urbano que reflete esta característica e, a partir de sua elaboração particular, as obras passam a transfigurar este banal em

algo perceptível, visualmente relevante e passível de exposição no circuito artístico.

Neste ponto salienta-se a fundamental importância da emergência da fotografia como um objeto teórico, especialmente a partir da década de 1970, fato que impulsionou a constituição de um campo de conhecimento especificamente fotográfico. Por isso, procura-se também dedicar atenção às abordagens teóricas que, embora por vezes se revelem antagônicas, propiciam o conhecimento sobre as formas de discurso que têm fundamentado esta nova área do saber.

É igualmente importante destacar que toda a pesquisa realizada ao longo deste Doutorado se desenvolveu a partir do referencial teórico, inclusive o processo de aproximação e conhecimento dos artistas e suas obras. Felizmente, cada vez mais este referencial teórico pertencente à área da Fotografia permite o entrelaçamento de informações, discussões teóricas e análises, fato que não deixa de ser um ganho para aqueles que se dedicam a estas pesquisas.

Para fins de análise, o capítulo 5 foi dividido em dois grandes contextos artísticos em que a imagem da cidade desempenha um papel fundamental: primeiro, o contexto alemão, a partir da decisiva influência do casal Bernd e Hilla Becher, tanto no que se refere à sua própria produção, quanto pela sua atividade docente junto à Escola de Fotografia de Düsseldorf, uma das grandes referências da fotografia contemporânea. Esta Escola formou um grupo expressivo de fotógrafos atuantes no campo da arte e que por diversas vezes elegem os elementos urbanos como tema de suas obras. De forma mais específica, serão apresentadas as obras de um trio conhecido como *Struffskys*, que designa a importância de nomes como Thomas Struth, Thomas Ruff e Andreas Gursky no âmbito da Escola de Düsseldorf.

O segundo contexto a ser abordado será o norte-americano, a partir da importante condição da cidade nas obras dos artistas conceituais, notadamente na obra de Edward Ruscha, mas igualmente presente na produção de Robert Smithson e Dan Graham. Contudo, um tratamento fotográfico mais decisivo e autônomo sobre as questões urbanas veio a ser construído a partir da exposição

New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape, realizada em 1975 no *International Museum of Photography* da *George Eastman House*. Procura-se colocar as razões que definem este evento como determinante para uma nova concepção da paisagem fotográfica bem como, a partir daí, analisar a produção de dois integrantes desta exposição: Stephen Shore e Lewis Baltz, cujos trabalhos embora guardem reciprocidades, revelam também diferenças significativas no que concerne à concepção desenvolvida por seus autores.

É importante ressaltar que as obras destes artistas alemães e norte-americanos estão inseridas em um contexto artístico inédito já que, a partir dos anos 1980, a fotografia adquiriu extrema importância no mercado de arte. Estas imagens ocupam paredes de museus e galerias, são frequentemente publicadas em livros e catálogos de coleções públicas ou privadas, bem como constantemente citadas e analisadas pelo referencial teórico que, na atualidade, fundamenta as discussões acadêmicas sobre a Fotografia.

Capítulo 1 – Cidade, Arte e Fotografia: considerações sobre esta relação

É importante ressaltar que esta tese é, em primeiro lugar, um estudo sobre as imagens de cidade, e não sobre a cidade. As abordagens por parte de áreas como a História, a Sociologia, a Antropologia, a Arquitetura e o Urbanismo, por exemplo, compõem discursos teóricos próprios sobre a temática urbana que não cessam de alavancar novas e relevantes discussões. Investigar a cidade e problematizá-la têm sido uma tarefa recorrente da pesquisa acadêmica através de diferentes escolas de pensamento.



Figura 1: Cristiano Mascaro, *Vista de São Paulo IX*, 1999.

Nesta tese, a cidade é o tema que mobiliza, que instiga a pesquisa, como um pano de fundo unificador, a partir de suas múltiplas formas de representação através do meio fotográfico. Sendo assim, não se pode prescindir de alguns discursos teóricos fundamentais que permitem, sobretudo, a compreensão das leituras modernas e pós-modernas das representações fotográficas urbanas.

Se a fotografia, desde o seu surgimento, enfocou a cidade como um dos seus temas privilegiados, principalmente através das paisagens urbanas, e se pode haver a possibilidade de se falar na fotografia urbana como um gênero fotográfico — uma das questões que este capítulo aborda — o ponto de interesse está nas transformações e na diversidade das suas formas de representação. O que há de diferente, por exemplo, entre uma imagem realizada por Cristiano Mascaro na cidade de São Paulo durante a década de 1990 (figura 1) e outra captada pelo norte-americano Stephen Shore em 1970, no cenário de uma pacata



Figura 2: Roy Arden, *Pneumatic Hammer*, Vancouver, 1992.

rua do interior dos Estados Unidos (figura 2)? E como olhar para *Pneumatic Hammer*, do canadense Roy Arden, realizada em 1992 (figura 3)?

Esta fotografia, que exhibe um imenso maquinário de construção poderia encaixar-se em um gênero chamado fotografia urbana? Afinal,

o que mobiliza cada uma destas imagens e os fotógrafos que as produziram? Há uma ideologia fotográfica, artística e urbana latente nestas narrativas que cada imagem exhibe? E esta ideologia seria pertinente às épocas e contextos das cidades em que habitavam os fotógrafos que as produziram?

Para compreender estas imagens nas suas aproximações e distanciamentos convém partir do século XIX, século da invenção da fotografia e do início das explosões demográficas urbanas, sobretudo na Europa e na América do Norte, propiciadas pelas crescentes concentrações industriais. Naquela época, a cidade potencializou-se como temática representativa já que com a modernidade ela se industrializou, se transformou, agregou pessoas e conformou um ambiente novo para a percepção e para a experiência de seus habitantes.

Françoise Choay, cujas obras são importantes contribuições para a análise



Figura 3: Stephen Shore, *Broad Street*, Saskatchewan, 1970.

urbana⁴, coloca que as metrópoles existem desde a Antiguidade, embora como exceções, casos extraordinários. Porém, para esta autora, o século XX pode ser designado como a 'Era das metrópoles', cujas populações atingiram números inimagináveis em épocas anteriores. Os números que Choay (2003) apresenta merecem ser mencionados: Londres passa de 864.845 habitantes em 1801 a 4.232.118 em 1891, uma população quintuplicada em um século. E também: "[...] Em 1800, os Estados Unidos não têm nenhuma cidade com mais de 100.000 habitantes; mas em 1850, elas são seis, que totalizaram 1.393.338 habitantes; e, em 1890, vinte e oito, com uma população de 9.697.960 habitantes.[...]" (CHOAY, 2003, p. 3). Discorrendo sobre o processo de crescimento das cidades industriais, da formação de um número cada vez maior de metrópoles e apresentando a visão de vários autores sobre o tema, Choay coloca também o imaginário de figuras emblemáticas como David Hume que, no século XVIII, escreveu sobre a impossibilidade de que alguma cidade pudesse ultrapassar 700.00 habitantes. Ou ainda Júlio Verne, para quem a cidade somaria dez milhões de habitantes somente em 2889 (CHOAY; 2003, p. 1). Trata-se da emergência da chamada cidade moderna, com seus problemas, seu cotidiano e sua visibilidade inédita. Neste ponto, é importante ressaltar que a antítese entre a cidade e o campo tornara-se então latente e as representações de algumas fotomontagens do início do século XX demonstram este aspecto.

A dificuldade da pertinência de uma designação sobre a *fotografia urbana* como gênero fotográfico, contudo, salta aos olhos logo que se começa a observar um conjunto fotográfico de amplitude temporal e, sobretudo, conceitual. A cidade aparece de formas muito variadas e é importante considerar que pode assumir um papel de maior ou menor importância em cada imagem. Então, talvez seja primordial, em um primeiro momento frente a imagem, questionar qual é a natureza da representação: trata-se de uma paisagem urbana, as chamadas *cityscapes*? A cidade surge como um pano de fundo, um palco dos

⁴ Sobre o tema ver CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo : Estação Liberdade; UNESP, 2001; CHOAY, F. **O urbanismo**. São Paulo : Perspectiva, 2003.

acontecimentos cotidianos? O ponto central está em algum artefato urbano específico? E este artefato urbano consiste em uma ruína? Ou é um tipo arquitetônico que está evidenciado? A imagem exhibe a beleza e a ordem de um centro urbano, tornando-se o símbolo do progresso ou, ao contrário, surge questionando este progresso através de aspectos caóticos comuns ao seu acelerado crescimento? Ou ainda, trata-se da questão dos subúrbios, da degradação, do abandono da cidade? Sem dúvida, estes aspectos aqui elencados separadamente podem, com frequência, coexistir na mesma imagem. A representação de um prédio degradado pode ser também a imagem de uma ruína; a paisagem urbana pode ser a paisagem do progresso ou do caos; uma tipologia arquitetônica pode ser a marca da ruína ou da modernidade, e assim por diante. Se quisermos tornar a questão mais complexa, podemos interrogar se a fotografia em questão é ou não um documento histórico e se é ou não uma representação artística, bem como de que forma foi assim legitimada. Ou, ainda, podemos considerar que ambas hipóteses são relevantes ou que nenhuma delas é pertinente.

Contudo, há uma questão subjacente que se coloca sobre a cidade e que a problematiza enquanto temática específica : afinal, o que é o urbano? O que é a cidade neste período de avançada industrialização? A antiga separação entre campo e cidade é ainda pertinente? Parece óbvio que não. Giulio Carlo Argan⁵ nos instiga a refletir acerca desta questão da seguinte maneira:

[...] Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaço urbano os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o

⁵ ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. Também são espaço urbano, não menos visual por serem mnemônico-imaginárias, as extensões da influência da cidade além dos seus limites: a zona rural, de onde chegam os mantimentos para o mercado da praça, e onde o cidadão tem suas casas e suas propriedades, os bosques onde ele vai caçar, o lago ou os rios onde vai pescar; e onde os religiosos têm seus mosteiros, e os militares suas guarnições. O espaço figurativo, como demonstrou muito bem Francastel, não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias. Até mesmo quando pinta uma paisagem natural, um pintor está pintando, na realidade, um espaço complementar do próprio espaço urbano.[...] (ARGAN, 2005, p. 44-45).

A dimensão do urbano colocada por Argan ilustra aquele que talvez seja o principal problema em tomar como tema de pesquisa algo que se denomine como *fotografia urbana* e mesmo de considerá-la como um gênero fotográfico específico. Mas é justamente por esta mesma questão, referente à diversidade de abordagens que a temática da cidade possibilita, que se pode conceber o desenvolvimento de uma pesquisa sobre o assunto, a sua própria pertinência residindo em desenredar o emaranhado de fios temáticos, conceituais e ideológicos que cada fotografia agrega em si mesma. Argan nos alerta para o fato de que “[...] A cidade é intrinsecamente artística [...]” (ARGAN, 2005, p. 73), ao discorrer sobre a ideologia da cidade ideal da Renascença:

[...] justamente o período em que se afirma, pelo menos em hipótese, que pode existir uma cidade ideal, concebida como uma única obra de arte, por um único artista. Todavia, sempre existe uma cidade dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento o é do mundo dos fatos [...] (ARGAN, 2005, p. 73).

E, longe de pensar este caráter de inerência da arte à cidade como um fator relativo apenas às cidades pré-industriais, o autor complementa que a noção de

cidade ideal está “[...] profundamente arraigada em todos os períodos históricos [...].”(ARGAN, 2005, p. 73).

Ao contraponto de uma cidade renascentista, por exemplo, concebida como uma obra de arte única, executada por uma personalidade singular, somos convidados a pensar a homogeneidade das cidades da atualidade, as cidades em processos industriais avançados que se mostram através dos cinturões urbanos, os quais freqüentemente envolvem os seus centros históricos. Paris, por exemplo, tem a sua *Île-de-France*, o seu emaranhado histórico de onde se pode pegar o metrô chegando, a quilômetros de distância, ao chamado *banlieue*, o subúrbio parisiense. Certamente que as representações de Paris geralmente versam sobre as pontes do Sena, sobre as ruelas medievais do *Quartier Latin*. Neste sentido, pode-se pensar nas fotografias de Atget sobre a cidade esvaziada e na série de fotografias noturnas que Brassã realizou sobre a cidade das luzes, entre tantos outros exemplos.

Uma reflexão interessante reside na maneira como os artistas contemporâneos têm fotografado os subúrbios de Paris, assim como muitos outros fotógrafos o tem feito em outras cidades. Certamente que o interesse pela imagem dos subúrbios não é novo. Basta pensarmos na documentação fotográfica em que Jacob Riiss retratou a pobreza dos imigrantes nos cortiços de Nova Iorque, no final do século XIX, ou no trabalho que Lewis Hine realizou ao longo das quatro primeiras décadas do século XX, naquela mesma cidade, abordando tanto as condições de miséria da sua população quanto a construção de uma de suas mais importantes obras arquitetônicas: o *Empire State Building*. Sobre a capital francesa, especificamente, Robert Doisneau publicou *La banlieue de Paris*, em 1949. Não se pode esquecer, contudo, que Riiss, Hine e Doisneau estavam muito mais interessados na pobreza a que então estavam sujeitos os indivíduos das grandes cidades, na situação dos operários, na denúncia do trabalho infantil, do que na cidade propriamente dita.

Assim, se Paris e Nova Iorque são cidades singulares, que podem ser identificadas por símbolos como a Torre Eiffel ou silhueta dos arranha-céus, o fato

é que as grandes cidades da atualidade não são 'únicas'. São, aliás, muito parecidas sob vários aspectos e poucos artefatos em algumas delas tendem a singularizá-las. Da cidade artística à cidade industrial foi imposta a padronização dos artefatos produzidos em larga escala. Tal aspecto está presente nas imagens de vários fotógrafos contemporâneos que retratam a banalidade das formas, as ruínas recentes, chamando a atenção para as características de uma visualidade urbana que é construída de forma cada vez mais homogênea.

Um exemplo interessante deste tipo de abordagem sobre a cidade são as séries fotográficas de Stéphane Couturier, imagens em que o caráter homogêneo das formas urbanas é ressaltado. Sobretudo em *Urban Archeology* e *Monument(s)*, mas também em *Landscaping* e *Melting Point*, Couturier trabalha as fachadas dos prédios, sejam eles antigos ou recentes, degradados ou esplendorosos. Aí, são as seqüências das janelas que padronizam a forma representativa, independente do tipo de material que está presente na edificação. Os canteiros de obras e a presença constante dos maquinários de construção são outro ponto de interesse da paisagem urbana contemporânea, uma narrativa das ininterruptas e imensas transformações a que as cidades estão sujeitas atualmente.

A Couturier agrada ainda as ruínas, sobretudo o mosaico formado pela diversidade de linhas que separam prédios decadentes, parcialmente demolidos, das construções vizinhas. As imagens que o artista nos apresenta podem ser de qualquer cidade, pois os elementos que ele elege estão, de fato, presentes na maioria delas. Ou, pelo menos, na maioria das grandes cidades. Paris, Barcelona, Havana, Seul, Berlim, Moscou... Não importa onde, o que é relevante na abordagem de Couturier é a recorrência dos elementos, dos materiais e das formas que estão em jogo na visualidade urbana.

Desta forma, as imagens de Stéphane Couturier são exemplos de uma forma de percepção sobre o ambiente urbano acerca da qual Argan nos instiga a refletir. Ainda nesta direção, cabe ressaltar a relação que este autor tece entre a qualidade e a quantidade dos materiais, relação que "[...] está na base de toda a

problemática urbanística ocidental [...]” (ARGAN, 2005, p. 74). Cruzando esta relação com os processos e técnicas de realização da cidade ele salienta que:

[...] uma cidade não é apenas o produto das técnicas da construção. As técnicas da madeira, do metal, da tecelagem, etc., também concorrem para determinar a realidade visível da cidade, ou, melhor, para visualizar os diferentes ritmos existenciais da cidade (muitas vezes distintos segundo as classes sociais).[...]
(ARGAN, 2005, p. 75).

Ao longo de *História da arte como história da cidade*, Argan reitera as relações entre arte e cidade como processos culturais, sendo que as atribuições de valor se dão de forma tanto individual quanto coletiva. Em diversos momentos no texto, o autor sublinha que a História da Arte ou a imagem da cidade não se realizam somente pelas questões de ideologia e poder, mas, também, pela vivência da sociedade, pela maneira como os indivíduos usufruem o espaço urbano e pelas práticas que culturalmente aí se cristalizam, se dissolvem e se reformulam. Ao finalizar esta exposição sobre a relação entre a arte e a cidade, toma-se uma citação sobre o iconólogo e a importância, a necessidade desta atividade, trecho que inspira esta pesquisa sobre a fotografia urbana na contemporaneidade:

[...] O iconólogo sabe que não pode se dar ao luxo de trabalhar com materiais selecionados, de valor artístico determinado; afinal, para estudar a gênese da arte, deve partir de algo que ainda não é (ou já não é) artístico. Reúne o maior número possível de documentos, direta ou indiretamente relativos ao tema da imagem que decidiu tratar. É como um geógrafo que estuda um curso d'água: ele precisa identificar sua nascente, desenhar o percurso, levar em conta todos os afluentes e, depois, descrever o comportamento, que depende da massa e da velocidade das águas, da profundidade que varia de lugar para lugar, da conformação do leito e das margens, da tendência a transbordar, e precipitar, a empatar.

Pode decerto ocorrer que o tema icônico se mostre enaltecido em alguma obra-prima famosa; contudo, com maior frequência, sua presença ou sua passagem são assinaladas por representações artisticamente pobres, por documentos de segunda ou terceira

mão [...] A imagem desacreditada, às vezes contaminada por associações ou combinações ingênuas, às vezes por confusões banais, por assonância, com outras imagens latentes na memória, é o documento de uma cultura de imagem difusa, um 'significante' ao qual podem-se atribuir, como as palavras da linguagem falada, diversos significados [...] (ARGAN, 2005, p. 52-53).

É esta 'cultura de imagem difusa' que encontramos nas fotografias urbanas em função de suas inúmeras possibilidades de representação. Uma cultura da imagem fotográfica urbana que tal como um curso d'água tem uma origem, um caminho permeado de influências, formando um *corpus* diferenciado dependendo do contexto histórico, social e cultural a partir dos quais cada fotógrafo as insere na corrente do fluxo visual contemporâneo. São os seus possíveis significados ideológicos e estéticos que, em grande medida, instigam esta pesquisa.

1.1 – A cidade entre a modernidade e a pós-modernidade: diálogo entre o conceito e a imagem

Através de diversos pontos de vista muito tem sido escrito sobre a cidade e sua relação com a arte. Por exemplo, anteriormente recorreremos ao pensamento de Argan (2005) no intuito de buscar uma compreensão desta relação, derivada especificamente da História da Arte. De fato, é importante atentar para o fato de que este autor nos apresenta uma abordagem da cidade discutindo-a através de sua visualidade. Ou, dito de outra forma, o autor procura evidenciar a importância da visualidade da cidade como resultado da vivência dos indivíduos em contextos históricos, sociais e culturais diferenciados.

Contudo, a relação da arte com a cidade também tem sido abordada através de um referencial teórico que é comum a outras áreas de conhecimento. Assim, as discussões acadêmicas acerca dos conceitos de modernidade e pós-modernidade tem ensejado a compreensão desta relação através de disciplinas da área das Ciências Humanas, tal como ocorre no âmbito da História, da Sociologia

e da Antropologia, por exemplo. A cidade, principalmente, é objeto de constante investigação à luz destes conceitos que nos oferecem ferramentas tanto para questioná-la quanto para questionar, também, a sua visualidade e a pluralidade das suas formas de representação. Por isso, neste momento objetiva-se traçar um panorama que intercale a reflexão teórica sobre a cidade moderna e pós-moderna com as transformações da sua visualidade, bem como de suas representações.

É pertinente considerar que a discussão teórica sobre modernidade e pós-modernidade consiste em um pano de fundo conceitual para tratar a relação entre arte e cidade, na medida em que estes termos lidam com a subjetividade de um indivíduo que enfrenta o panorama urbano de sua época e que, de alguma forma, a elabora e a representa também através da produção artística. Não é à toa que alguns dos principais textos que tratam destes assuntos abarquem, com maior ou menor intensidade, a questão da arte e de suas manifestações.

Um exemplo destes textos é a obra *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*⁶, em que Fredric Jameson se propõe a refletir sobre o processo de análises de obras contemporâneas. Logo na frase de abertura, este autor nos diz que: “[...] É mais seguro entender o conceito do pós-moderno como uma tentativa de pensar historicamente o presente [...]” (JAMESON, 1997, p. 13). A própria evocação do termo segurança coloca em relevo um certo desconforto compreensível no sentido de olhar, observar e refletir sobre obras que representam, de alguma maneira, aquilo que está posto no mundo que nos rodeia. Neste sentido, o autor ressalta que a elaboração conceitual sobre a pós-modernidade está em processo e, por isso, permanece o desconforto da falta de certeza sobre o que significa este conceito. Ou, dito de outra maneira, quais são as implicações desta análise da época atual, bem como das obras produzidas neste momento. O tempo transcorrido desde a modernidade nos fornece o conforto de pensar a arte como um processo histórico, criando categorias de análise que têm sido construídas, discutidas e reformuladas. O presente e o

⁶ JAMESON, F. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo : Editora Ática, 1997.

passado próximo não nos concedem esse conforto. Assim, a discussão é inicialmente colocada por Jameson da seguinte forma:

[...] é difícil discutir 'teoria do pós-modernismo' de modo geral sem recorrer à questão da surdez histórica. [...] A teoria do pós-modernismo é uma dessas tentativas: o esforço de medir a temperatura de uma época sem os instrumentos e em uma situação em que nem mesmo estamos certos de que ainda exista algo com a coerência de uma 'época', ou *Zeitgeist*, ou 'sistema', ou 'situação corrente' [...]. (JAMESON, 1997, p. 14-15).

Para Jameson (1997), a emergência da teoria do pós-modernismo decorreu da necessidade de um termo que qualificasse a cultura que se manifesta na contemporaneidade, sobretudo em âmbitos diversos tais como o econômico, o filosófico e o midiático, por exemplo. Mas, principalmente, um termo que pontuasse tanto a tendência para as novas experiências e sentimentos coletivos quanto o estranhamento gerado pelas diferenças com relação a aspectos que qualificavam a vida moderna.

Não se trata de considerar que o pós-moderno se refere ao 'totalmente novo', ou em uma ruptura radical com a modernidade. Há, conforme pontua o autor, uma impossibilidade de uma cultura totalmente nova na medida em que isso só seria possível com o surgimento de um novo sistema social. Em contrapartida, ocorre sim uma transformação dentro da continuidade do sistema capitalista, uma 'modificação sistêmica' cujas características apelam para uma nova forma de absorver a cultura.

Ao argumento de uma quebra radical preconizado pelas crenças nos 'decretos do fim disto ou daquilo' (fim da arte, das ideologias, do Estado do bem-estar, entre outros), iniciadas entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1970, Jameson (1997) contrapõe a ideia de que se trata muito mais de mudanças periódicas, recorrentes, no estilo, na moda, nas formas narrativas. Na verdade, um imperativo que remete ao alto modernismo, com sua necessidade implícita do 'Novo'. O autor evoca diversos exemplos na música, no cinema, na literatura e na

fotografia para discorrer sobre as modificações estéticas aportadas por estas modalidades expressivas nas últimas décadas.

Neste sentido, Jameson (1997) procura estabelecer uma conexão entre a noção de pós-moderno e as reflexões sobre a Indústria Cultural, termo cunhado poucas décadas antes por Theodor Adorno e Max Horkheimer. Tal conexão é frutífera, no argumento de Jameson, já que seria inegável que a fronteira entre a cultura erudita e a cultura popular, tornada cada vez mais difusa durante a modernidade, acabaria sendo imperceptível a partir do advento da cultura de massa. As teorias sobre o desenvolvimento tecnológico, aspecto este que facilita a troca de informações e de capitais, de bens culturais e simbólicos, que valoriza o imperativo da mídia e a chamada 'sociedade pós-industrial', são vistas por Jameson (1997) como um desdobramento, uma continuidade em um novo estágio do capitalismo. Tais teorias têm a missão de colocar que “[...] a nova formação social em questão não mais obedece às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes [...]” (JAMESON, 1997, p. 29). Contudo, de novo, não se trata de originalidades ou novidades, mas de uma continuidade dentro do próprio sistema capitalista atualmente multinacional e multicultural. Não uma continuidade simples e linear, mas uma continuidade que implica profundas transformações quanto ao significado e a função social que representou, à sua época, o modernismo e que vem a representar o pós-modernismo dentro do sistema econômico, social e cultural do capitalismo clássico e do capitalismo tardio, respectivamente, que implicam “[...] uma transformação da própria esfera da cultura na sociedade contemporânea.” (JAMESON, 1997, p. 31)

Uma das quebras evocadas tanto pelo conceito de Indústria Cultural e reificadas por diversos autores contemporâneos como Fredric Jameson e Anne Cauquelin⁷, entre outros, consiste na emergência de uma forma de qualificação da arte e da cultura como mercadorias. Para Cauquelin, esse movimento firma-se já durante a modernidade enquanto Jameson coloca que, naquele período, ainda

⁷ CAUQUELIN, A. **A arte contemporânea**. Porto: Rés-Editora, 1993.

havia a tentativa da transcendência dos bens artísticos e culturais como mercadorias:

[...] De fato, o que aconteceu com a cultura pode muito bem ser uma das pistas mais importantes para se detectar o pós-moderno: uma dilatação imensa de sua esfera (a esfera da mercadoria), uma aculturação do Real imensa e historicamente original [...]. Assim, na cultura pós-moderna, a própria 'cultura' se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. [...] (JAMESON, 1997, p. 14).

O aspecto da arte e da cultura como objetos de troca continuarão a ser abordados no terceiro capítulo desta tese, a fim de que sejam estabelecidas as relações entre o modernismo e o pós-modernismo no âmbito da arte. Neste momento, porém, gostaria de tecer algumas considerações sobre a emergência do conceito de pós-modernidade, a fim de circunstanciar o seu surgimento.

1.2 - Pós-moderno: origem e necessidade do conceito

O termo pós-moderno é datado e tem sua origem em uma série de alterações fenomenológicas de ordem social, cultural, econômica e política. Tais identificações são discutidas em duas obras referenciais sobre o tema. Às reflexões de Jameson (1997) que elencamos até este momento, soma-se *A Condição Pós-Moderna*⁸, de David Harvey, ambos lançados na virada da década de 1980 para a de 1990.

Citando o livro *Soft City* de Jonathan Raban, uma narrativa da vida londrina na década de 70, Harvey (1992) esboça as características de um novo panorama cultural essencialmente urbano, em que a própria mentalidade do sujeito está exposta e entrelaçada com as características de uma cidade que se mostra, sob

⁸ HARVEY, D. **A Condição Pós-Moderna**. São Paulo : Edições Loyola, 1992.

diversos aspectos, diferenciada daquela a precedeu. Segundo Harvey, a narrativa de *Soft City* foi lançada no mesmo momento em que “[...] algo chamado ‘pós-modernismo’ emergiu de sua crisálida do antimoderno para estabelecer-se por si mesmo como estética cultural. [...]” (HARVEY, 1992, p.15)

A análise de Harvey sobre a descrição feita por Raban inclui uma série importante de termos que colocam a cidade como o palco de novas possibilidades sensoriais para o indivíduo, bem como uma nova resposta por parte destes com relação ao contexto urbano. Um ‘labirinto’, uma ‘enciclopédia’, um ‘teatro’, onde as marcas de distinção individual colocam-se pelas ‘posses’ e ‘aparências’ de cada sujeito, o qual delimita a sua exposição através destes elementos distintivos, compondo uma diversidade inédita. À oposição de uma estratificação por classes, totalizante e burocrática, um sistema racionalizado da produção e do consumo de massas, a cidade surge como “[...] um teatro, uma série de palcos em que os indivíduos podiam operar sua própria magia distintiva enquanto representavam uma multiplicidade de papéis [...]”. (HARVEY, 1992, p. 15).

Partindo desta ênfase na obra de Raban, Harvey continua a contextualizar o pós-modernismo, fenômeno essencialmente metropolitano, cujos principais modelos para reflexão seriam Nova Iorque e Paris. Nestas cidades multifacetadas, o autor define três elementos constitutivos do pós-modernismo: a heterogeneidade e a diferença como propulsoras e libertadoras da redefinição do discurso cultural; a fragmentação e a indeterminação em oposição aos discursos universais generalistas; o ressurgimento na ética, na Antropologia e na política da preocupação com a validade e a dignidade do Outro.

Assim, percebe-se claramente que a questão da diferença entre os indivíduos aparece com ênfase na constituição do conceito do pós-modernismo de Harvey (1992). Por certo, a aceleração do fenômeno da globalização e seus epicentros urbanos, como Nova Iorque e Paris, evocam o elemento da diferença e da convivência com o *outro* em uma sociedade essencialmente heterogênea. A liberação dos discursos que partem de pontos de vista não apenas diferentes mas também antagônicos, bem como a pressão para que sejam percebidos pela

coletividade, conformam algo diferente dos discursos norteadores da modernidade em que noções como o 'progresso', o caráter 'positivo da racionalidade técnica', as 'verdades absolutas', a 'padronização e o planejamento do conhecimento e da produção' compunham os ideais do discurso positivista. Além destas noções, Harvey cita também os novos desenvolvimentos matemáticos que acarretam as questões de indeterminação: as teorias do caos e da catástrofe, a geometria dos fractais, os pensamentos de Michel Foucault sobre a descontinuidade e as correlações lineares. Na perspectiva de Harvey, a junção destes elementos que, em certo momento passaram a operar simultaneamente, gerou algo de essencial para o indivíduo pós-moderno.

Como consequência deste contexto, o autor coloca que: “[...] tudo isso indica uma ampla e profunda mudança na ‘estrutura do sentimento’ [...]”. (HARVEY, 1992, p. 19). Desta forma, esta ‘estrutura do sentimento’ se sobressai como um dos principais pontos da narrativa de Harvey para fundamentar a pós-modernidade e um dos aspectos que, em conjunto com o que Jameson (1997) descreve como ‘dominante cultural’, conformam um panorama mais consistente sobre as mudanças que implicaram a emergência do pensamento pós-moderno.

Com o intuito de explicar este contexto, Jameson retrocede à década de 1950 e ao período pós-guerra como uma época de engendrou a sociedade que vivenciaria um outro estágio do capitalismo. Ele cita, então, o processo de varredura de uma série de tradições, circunstância que modificou tanto as mentalidades como as transformações nos sistemas econômico, político e social que estavam fermentando já na primeira década do século XX:

[...] Os pré-requisitos tecnológicos básicos para o terceiro estágio do capitalismo já estavam dados no final da Segunda Guerra Mundial. Culturalmente, as pré-condições se encontram nas grandes transformações sociais e psicológicas dos anos 60, que varreram do mapa tantas tradições do nível das *'mentalités'*. Desse modo, a preparação econômica do pós-modernismo, ou do capitalismo tardio, começou nos anos 50, depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias

(inclusive, é claro, a mídia) puderam ser introduzidos. Por outro lado, o *habitus* psíquico de uma nova era exige uma quebra radical, fortalecida por uma ruptura de gerações, que se dá mais propriamente nos anos 60 [...]. (JAMESON, 1997, p. 23).

Os elementos constitutivos da pós-modernidade para Jameson (1997) têm reciprocidade com aqueles desenvolvidos por Harvey (1992), sobretudo no que concerne à questão dos 'sentimentos' ou da 'afetividade'. Jameson coloca que há um 'novo tipo de matiz emocional básico', que ele denomina de 'intensidades'; uma 'era da ansiedade' que é associada a temas fundamentais ao modernismo, tais como a solidão, a alienação, a anomia e o isolamento. Ao 'esmaecimento do afeto na cultura pós-moderna', Jameson relaciona a falta de profundidade, o enfraquecimento da historicidade e a relação destes aspectos com a tecnologia, um dos principais elementos do sistema econômico mundial (JAMESON, 1997, p. 32-37).

Ao propor estes temas para caracterizar a pós-modernidade, Jameson nos remete às obras *Um par de botas*, de Vincent Van Gogh, *Diamond dust shoes*, de Andy Warhol, *La modèle rouge*, de René Magritte e *Floyd Burrough's* de Walker Evans. Um conjunto de imagens que exibem diferentes tipos de calçados, artefatos concebidos para proteger os pés e sustentar os indivíduos que, na leitura deste autor, servem como referências da arte para marcar a passagem do moderno ao pós-moderno. Pintura impressionista em Van Gogh, fotografia de um dos expoentes da pós-modernidade em Warhol, imagem surrealista em Magritte e documento social fotográfico em Evans, respectivamente, essas imagens conformam uma narrativa da visão artística que pode exemplificar as alterações que estão no bojo da modernidade e da pós-modernidade.

A principal análise feita por Jameson (1997) reside na comparação entre a pintura de Van Gogh e a fotografia de Warhol, e é a partir destas obras que o autor coloca em relevo a questão do 'achatamento' ou da 'falta de profundidade' como uma característica da pós-modernidade. No caso de Van Gogh, por exemplo, Jameson se reporta à crítica social implícita no conteúdo de alguns dos

seus quadros que retratam aspectos da pobreza e da precariedade vividas pelo camponês europeu do século XIX. As botinas grosseiras e amarrotadas, jogadas em um canto, contrastam com a exposição na vitrine de calçados novos e delicados que se oferecem ao consumismo apontado por Warhol. Se a obra de Van Gogh manifesta um sentido específico — a questão da vida árdua do camponês —, a obra de Andy Warhol revela, na preponderância da aparência, a superficialidade inerente à mercadoria. Assim, Jameson recorre à própria história de Warhol, que começou a carreira como “[...] ilustrador de moda de calçados e designer de vitrines onde scarpins e sandálias figuravam de modo proeminente [...]” (JAMESON, 1997, p. 35) para analisar, também, o conjunto de sua obra, já que a exposição e reprodução de marcas, bem como a mercantilização de personalidades, como Marilyn Monroe, “[...] traduzem o fetichismo das mercadorias na transição para o capitalismo tardio [...]” (JAMESON, 1997, p. 35).

A obra de Warhol consiste, por diversos motivos, em um exemplo de transformação, na esfera cultural e artística, daquilo que se considera como a passagem do modernismo ao pós-modernismo. É importante notar, contudo, que Harvey e Jameson concordam em dois pontos fundamentais no que se refere a esta ‘alteração de nomenclatura’. O primeiro ponto reside no fato de que, para compreender o pós-moderno é necessário partir de seu antecessor, o moderno (não é à toa que Jameson estampa as botas de Van Gogh e os *scarpins* de Warhol em seu livro). O segundo ponto está na abertura de outra possibilidade, mencionada anteriormente: que entre o moderno e o pós-moderno talvez não haja uma verdadeira ruptura, mas que se trata, antes disso, de um movimento dentro de seu antecessor. Como disse Jameson, um desdobramento, dentro do modernismo e do ciclo capitalista, que não consiste em uma ruptura, mas em uma significativa transformação.

1.3 - O pós-modernismo como uma dominante cultural: o esmaecimento dos afetos ou a transformação na estrutura dos sentimentos

Harvey (1992) e Jameson (1997) procuraram descrever a vida pós-moderna, especialmente no que tange à transformação da mentalidade dos próprios indivíduos e da sociedade. Trata-se de uma transformação subjetiva, cujas manifestações crescentes emergiram nos últimos trinta anos. No âmago da discussão destes autores está o questionamento da natureza dos sentimentos e dos afetos, a curiosidade por um possível processo de transformação desta natureza. É razoável questionar se a transformação de sentimentos e afetividades pode colocar em jogo toda a política e economia que se desdobram na sociedade contemporânea? Ou a pergunta é mais pertinente do que parece? Obviamente há neste ponto uma questão dialética, na qual o sistema capitalista avançado dá oportunidades de novas experiências ao indivíduo, que se transforma interiormente, bem como transforma a sua visão de mundo.

Para contemporizar o sentimento moderno convém retomar algumas noções de Charles Baudelaire⁹ que se tornaram fundamentais para a compreensão da vida urbana no século XIX. O *eterno* e o *imutável*, o *fugidio* e o *transitório*, seja na esfera da arte como da vida cotidiana, são argumentos desenvolvidos por este autor a fim de descrever e qualificar as experiências relativas à arte e à beleza, à moda e aos costumes, aos padrões de vida que foram revolucionados em meados daquele século. Baudelaire construiu narrativas tematizando a cidade industrial, a cidade dos automóveis, onde a *flanêrie* cedia espaço à velocidade que o sistema capitalista imprimia ao cotidiano. No exemplo do cenário urbano parisiense da segunda metade do século XIX, a cidade moderna tornava-se efervescente e portadora de múltiplas possibilidades sensoriais, em parte também como consequência do plano de remodelamento urbano colocado em prática pelo Barão Haussmann.

⁹ BAUDELAIRE, C. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.

Mas Baudelaire, algumas décadas antes das transformações radicais implementadas por Haussmann já vivia e sentia a cidade moderna, se impressionava e se chocava com o ambiente que procurava descrever. Por isso, a questão do sentimento moderno está intrinsecamente ligada à grandiosidade da cidade que Baudelaire associa à grandiosidade da própria natureza. Paris é vista pelo autor em sua monumentalidade, com sua superpopulação cada vez mais ativa. E, no fluxo de seu cotidiano está presente, de forma cada vez mais intensa, a angústia da constante possibilidade da desapareição.

Desta forma, o *eterno* e o *imutável*, o *fúgido* e o *transitório* são as bases que conformam o sentimento moderno para Baudelaire. É fato que grande parte das tradições imperiais e que o sentimento de nobreza estavam esfacelados em meados do século XIX. O fortalecimento da burguesia industrial e da nova dinâmica da vida cotidiana foram expressos no crescimento exponencial das cidades, sobretudo em Londres e Paris, na aceleração do ritmo diário, na crescente circulação não só de produtos, mas também de informações. As possibilidades do sistema capitalista amplificaram os sentidos do indivíduo moderno e, no começo do século XX, a transformação era tal que o ocorrido há cinquenta anos — na época em que Baudelaire escreveu *Sobre a Modernidade* — poderia parecer uma sombra do passado.

As cidades modernas das primeiras décadas do século XX, de fato, pareciam cada vez mais transitórias e fugidias, para usar os termos do autor. Os movimentos artísticos vanguardistas narraram em suas produções emblemáticas a efervescência da cidade industrial. Naquela época, os avanços tecnológicos relacionados ao campo visual (os desenvolvimentos tecnológicos da fotografia, do cinema, mas também uma série de invenções no campo da ótica) colocaram à disposição dos artistas novas possibilidades de experimentações que traduziam o espanto e o encantamento com o crescimento da cidade moderna. Imagens inusitadas, vertiginosas, distorcidas e abstratas surgiam a partir da paisagem urbana através da concepção de muitos artistas, especialmente aqueles que residiam na tumultuada Alemanha do período entre as duas Guerras Mundiais.

Desta forma, as imagens não estavam mais ancoradas na figura paisagística mas, antes, em fragmentos de paisagens, em fragmentos de percepções. De fato, a percepção do sujeito moderno do início do século XX não era mais a mesma daquele sujeito com o qual Baudelaire se preocupava poucas décadas antes. Em particular, o sentimento com relação à cidade havia se modificado, e o palco da época mostrava cenas diferentes. A fragmentação era também de ordem psíquica, e a instabilidade das guerras mundiais passou a fazer parte do cotidiano da primeira metade do século XX. Os movimentos vanguardistas revolucionaram as artes visuais e se serviram da cidade como base para muitas das transformações que se seguiram. Com isto a relação com o pós-modernismo, no que concerne à institucionalização de traços de cultura, pode ser percebida na seguinte passagem de Jameson:

[...] Considere-se, por exemplo, um ponto de vista diferente, e bastante prestigiado, segundo o qual, em si mesmo, o pós-modernismo é pouco mais do que um estágio do próprio modernismo (se não for até mesmo do romantismo mais antigo); de fato, é possível admitir que todas as características do pós-modernismo que vou enumerar podem ser detectadas, já plenamente desenvolvidas, neste ou naquele modernismo que o precedeu (Gertrude Stein, Duchamp, pós-modernistas de carteirinha) [...]. Essa concepção, entretanto, não leva em conta a posição social do primeiro modernismo, ou melhor, não leva em conta o seu repúdio contundente pela burguesia vitoriana e pós-vitoriana., que consideravam suas formas e *ethos* feios, dissonantes, obscuros, escandalosos, imorais, subversivos e, de modo geral, anti-sociais. Meu argumento aqui, porém, é que uma mutação na esfera da cultura tornou tais atitudes arcaicas. Não é somente o fato de que Picasso e Joyce não são mais considerados feios; agora eles nos parecem bastante realistas e isso é resultado da canonização e institucionalização acadêmica do movimento moderno, processo que remonta aos fins dos anos 50. Essa é certamente uma das explicações mais plausíveis para o aparecimento do pós-modernismo, uma vez que a nova geração dos anos 60 vai se confrontar com o movimento moderno, que tinha sido um movimento oposicionista, como um conjunto de velhos clássicos [...] (JAMESON, 1997, p. 30).

Dentre o conjunto de velhos clássicos, Jameson detém-se sobre a obra *O grito*, de Edvard Munch, e a coloca como emblemática para a transformação da mudança de tratamento acerca dos sentimentos. O sujeito aterrorizado que não ouve a si mesmo retrata os temas modernos da sociedade massificada, representa a alienação, o isolamento, a solidão. Há aí a marca, segundo o autor, de uma separação no interior do sujeito, o modelo do fora e do dentro. (JAMESON, 1997, p. 38-43).

Na análise de *O grito* aparece como temática central o desaparecimento do receptor monádico, auto-centrado em sua consciência, para o receptor que ouve as várias vozes da sociedade pós-moderna. O ego parece estar liberado, gerando o esmaecimento dos afetos e a falta de profundidade citados por Jameson:

[...] Presume-se que o pós-modernismo assinala o fim desse dilema, que é substituído por um novo. O fim do ego burguês, ou da mônada, sem dúvida traz consigo o fim das patologias desse ego – o que tenho chamado de esmaecimento dos afetos. Mas isso também implica o fim de muitas outras coisas – o fim, por exemplo, do estilo, no sentido do único e do pessoal, o fim da pincelada individual distinta [...]. No que diz respeito a expressão de sentimentos e emoções, a liberação, na sociedade contemporânea, da antiga *anomie*, do sujeito centrado pode também implicar não apenas a liberação da ansiedade, mas também a liberação de qualquer outro tipo de sentimento, uma vez que não há mais a presença de um *ego* para encarregar-se de sentir. Isso não é a mesma coisa que dizer que os produtos culturais da era pós-moderna são completamente destituídos de sentimentos – a que pode ser melhor e mais correto chamar, seguindo Lyotard, de ‘intensidades’ – são agora auto-sustentados e impessoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia [...] (JAMESON, 1997, p. 43).

Neste aspecto, as correlações que Harvey realiza com os escritos de Jameson são muitas. Mas Harvey busca essencialmente na cidade os exemplos para o desenvolvimento de sua construção conceitual sobre a pós-modernidade, especificamente na questão da linguagem, das suas transformações e consequências. Ressaltando a cidade como centro de diversidades e de

possibilidades originais de comunicação, Harvey também coloca o problema da perda da continuidade histórica e da falta de profundidade da produção cultural contemporânea. O pós-modernismo depende de um modo muito característico da época contemporânea de experimentar e interpretar o mundo (HARVEY, 1992, p.56). O tipo de vivência, para o autor, leva a certa esquizofrenia, não a esquizofrenia clínica, mas uma esquizofrenia social, já que a unificação temporal entre presente, passado e futuro, fundamentais para a formação de significados da experiência biográfica e da vida psíquica, parece estar em desajuste. Para Harvey, possivelmente a mais problemática faceta do pós-modernismo para o indivíduo se traduza:

[...] nos seus pressupostos psicológicos quanto à personalidade, à motivação e ao comportamento. A preocupação com a fragmentação e a instabilidade da linguagem e dos discursos leva diretamente a certa concepção da personalidade. Encapsulada, essa concepção se concentra na esquizofrenia [...] em vez de na alienação e na paranoia [...] (HARVEY, 1992, p. 56).

A partir disso, o que ambos autores colocam em seus textos é que o pós-modernismo está relacionado ao cotidiano, imbricado nos relacionamentos entre os indivíduos e na forma como estes se relacionam com os bens culturais, entre outros aspectos:

[...] 'Pós-moderno', no entanto, parece estar à vontade nas áreas pertinentes da vida de todos os dias ou do cotidiano; sua ressonância cultural, apropriadamente mais abrangente do que o meramente estético ou artístico, desvia devidamente a atenção da economia, ao mesmo tempo que permite que fatores econômicos e inovações mais recentes [...] sejam recatalogados sob novo título [...] reescrever todas as coisas familiares em novos termos e assim propor modificações, novas perspectivas ideais, um reembaralhamento de valores e de sentimentos canônicos; se 'pós-modernismo' corresponde ao que Raymond Williams queria dizer com 'estrutura de sentimento', sua categoria cultural fundamental, o pós-modernismo só foi capaz de atingir esse status por força de uma profunda transformação coletiva, um retrabalho e uma reescritura de um sistema mais antigo. (JAMESON, 1997, p. 17-18).

Harvey também aponta que embora toda a discussão teórica ocorra no plano de abstrações, as recorrências na vida cotidiana levam a qualificar as transformações que separam o pós-moderno do moderno, mesmo que aquele se revele como uma 'revolta no interior deste último'. De fato, não há possibilidade de formulações conceituais para a época contemporânea se não houver a relação com o moderno e, talvez, a crise venha mais da dificuldade de uma articulação do indivíduo com a carga histórica que está incluída na sua cultura, carga histórica esta que, embora ele perceba e sinta, não está muitas vezes apto a elaborar.

1.4 - Notas sobre a questão do gênero fotográfico: a fotografia urbana

Ao longo deste capítulo, em alguns trechos, foi citada a possibilidade da noção de um gênero fotográfico específico: a fotografia urbana. Na verdade, neste momento a intenção consiste em questionar tal possibilidade e não em procurar validá-la, especialmente em função de que a própria noção de gênero na fotografia parece ser algo discutível na produção fotográfica contemporânea. Para alguns pesquisadores, inclusive, esta noção é considerada ultrapassada.

Contudo, acredito que este aspecto deve ser discutido já que a fotografia, no século XIX, surgiu nutrindo-se esteticamente de gêneros já constituídos por outras formas artísticas, especialmente pela pintura. Como será abordado no início do próximo capítulo, a paisagem é um exemplo forte desta relação. Há uma série de aspectos que podem nos fazer compreender os desdobramentos das representações paisagísticas naturais para as paisagens urbanas da cidade moderna, bem como todo o contexto de transformações estéticas no âmbito da fotografia urbana, ao longo do século XX, e sua importância para o contexto da arte contemporânea. Neste sentido, a noção de gênero fotográfico serve como uma pontuação, uma forma de circunscrever o tema desta tese, a fim de que se possa construir o seu próprio objeto de interesse.

Em certo momento de seu livro *Paisagens Urbanas*¹⁰, Nelson Brissac Peixoto faz um comentário importante sobre a percepção de Baudelaire com relação às representações urbanas. Diz ele:

[...] Baudelaire, na sua crítica do salão de 1859, foi talvez um dos primeiros a notar, no plano específico da pintura, um novo gênero, que chamou 'paisagem das grandes cidades' [...]. O horizonte urbano aparece aqui com as dimensões e o impacto das cordilheiras e dos desertos, com o peso e a permanência das extraordinárias paisagens.[...] (PEIXOTO, 1996, p. 228).

A percepção de um 'novo gênero' referente às 'paisagens das grandes cidades' é um aspecto relevante pois, de certa maneira, consiste em uma datação histórica de uma temática representativa, cujas imagens na pintura, na gravura, no desenho e também na fotografia não cessaram de se acumular ao longo dos séculos XIX e XX. Em uma de suas narrativas sobre a vida moderna urbana, Baudelaire comenta a paisagem citadina através das obras e do gênio do pintor que admirava. Constantin Guys é o protagonista que:

[...] Admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelos sopros do sol. [...] (BAUDELAIRE, 1996, p. 22).

E, mais adiante, é na obra de Guys que Baudelaire percebe o lugar onde “[...] encontramos as paisagens familiares e íntimas que formam o adorno circular de uma grande cidade, em que a luz cria efeitos que um artista verdadeiramente romântico não pode desdenhar.[...]” (BAUDELAIRE, 1996, p. 69).

Se Baudelaire foi um dos primeiros a inaugurar a percepção deste novo gênero na pintura e na gravura, posteriormente a fotografia urbana assumiu diversas possibilidades de representação, em grande medida em função das transformações tecnológicas do meio que possibilitavam novas formas de ver e

¹⁰ PEIXOTO, N. B. **Paisagens urbanas**. São Paulo : Editora Senac, 1996.

perceber as cidades. A ‘grande cidade’, a ‘metrópole’ passa a ser o principal tema das imagens urbanas e tem sido representada tanto em suas estruturas metálicas (pontes, construções, edifícios), no seu cotidiano (pessoas caminhando nas ruas, tráfego de automóveis, práticas sociais), nas suas ruínas (antigas ou recentes), naqueles espaços chamados não-lugares (as estações de trem e de metrô, os aeroportos, os shopping-centers) tal como os definiu Marc Augé¹¹, dentre incontáveis possibilidades de enfoque. Logo, é no sentido da pluralidade que as imagens urbanas assumem na fotografia contemporânea que a noção de gênero pode servir como um instrumento preliminar para a seleção das obras que compõem esta pesquisa.

Dadas estas considerações acerca da problemática de circunscrever a cidade na produção fotográfica gostaria de recorrer a dois autores que, em breves passagens, chamam a atenção para a inadequação de gêneros tradicionais como a paisagem, o retrato, o nu e a natureza-morta à produção da fotografia contemporânea. Charlotte Cotton, ao discorrer sobre a estrutura que desenvolve em seu livro *A fotografia como arte contemporânea*¹², comenta que é necessário “[...] evitar a impressão de que é o estilo ou o tema escolhido que predominantemente determina as características distintivas da fotografia de arte atual. [...]” (COTTON, 2010 p. 7). Ao invés disso, a autora estabelece ‘categorias’ ou ‘fios condutores’ de acordo com aspectos como os processos de concepção e produção da obra ou as ideias ou intenções que mobilizam os autores. Já André Rouillé, ao argumentar que “[...] o grande relato modernista fracassou na arte dos pequenos relatos infraordinários [...]” coloca que estes se manifestam através de reorientações temáticas e cita como exemplo as abordagens do âmbito privado, dos pequenos gestos íntimos, da poetização do irrisório, dos signos da sociedade

¹¹ AUGÉ, M. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2005.

¹² COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2010.

de consumo, dos estereótipos visuais, dos automatismos da vida cotidiana, da uniformização planetária dos corpos. (ROUILLÉ, 2009, p. 358-359).

Há outra abordagem que afirma que a questão do gênero em fotografia não pode ser vista da mesma forma como ocorre na literatura ou na pintura, formas expressivas tradicionalmente constituídas. Este é um dos argumentos que diversos autores desenvolvem em artigos da coletânea *La confusión de los géneros em fotografia*¹³, obra originada de um colóquio e de um seminário realizados respectivamente pela Biblioteca Nacional da França e da Escola Normal Superior/ CNRS/Universidade de Paris X, durante os anos de 1998 e 1999.

Esta obra discute a noção de gênero fotográfico a partir de abordagens diferentes realizadas por historiadores, filósofos, especialistas em conservação, bem como através da perspectiva de artistas. O gênero fotográfico é tratado pelo viés teórico mas considera de forma igualmente importante as questões singulares relativas aos arquivos históricos, às especificidades do meio como a fotografia em preto e branco ou colorida, ao formato 50 mm e ao instantâneo, às temáticas como a natureza-morta e o retrato, à relação entre arte e ciência, dentre outros aspectos. Assim, a noção de gênero em fotografia surge como uma problemática muito mais complexa do que especificamente como um tema passível de representação.

De maneira geral, tanto a Introdução¹⁴ da obra quanto os dois primeiros artigos¹⁵ ressaltam aspectos similares. Dentre eles, a importância da recepção e da percepção como elementos fundadores de uma noção de gênero, posto que as

¹³ PICAUDÉ, V.; ARBAÍZAR, P. (eds.). **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona : Gustavo Gili, 2004.

¹⁴ PICAUDÉ, V.; ARBAÍZAR, P. "Introducción". In: PICAUDÉ, V.; ARBAÍZAR, P. (eds.). **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona : Gustavo Gili, 2004.

¹⁵ SCHAEFFER, J. M. "La fotografía entre visión e imagen". In: PICAUDÉ, V.; ARBAÍZAR, P. (eds.). **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona : Gustavo Gili, 2004; PICAUDÉ, V. "Clasificar la fotografía con Percec, Aristóteles, Searle y algunos otros...". In: PICAUDÉ, V.; ARBAÍZAR, P. (eds.). **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona : Gustavo Gili, 2004.

classificações fazem parte do processo pelo qual o ser humano conhece e tem acesso visual ao mundo que o cerca. Neste sentido, o fato de que o meio fotográfico em suas qualidades descritivas está relacionado com este processo de conhecimento do mundo. E ainda aspectos como o de que a noção de gênero não é unívoca, mas possui suas peculiaridades em função do meio ao qual se refere; a importância da fotografia como um meio de comunicação de massas, caráter que não pode ser desprezado, inclusive em função de sua relação com a arte contemporânea; e o fato de que o gênero pode ser tratado também através de abordagens conceituais diferenciadas, a partir da semiótica, da história da arte ou mesmo da criação artística.

O argumento de que o termo gênero pode ser tudo menos unívoco provém do texto de Jean-Marie Schaeffer em que são levantados duas questões preliminares. Em primeiro lugar, o autor questiona se de fato existem gêneros fotográficos e, se positivo, qual seria o seu estatuto. Em segundo lugar, Schaeffer pergunta qual seria a relação entre os gêneros e a arte fotográfica, já que esta tende a desconstruir os próprios gêneros. O autor coloca que esta tendência à desconstrução dos gêneros pelas práticas artísticas que envolvem a fotografia é, em si mesma, uma resposta à primeira pergunta, ou seja, a noção de gênero deve ser, no mínimo, analisada com cautela para pensar a arte fotográfica. Contudo, a própria desconstrução de um gênero no âmbito da arte se refere, necessariamente, ao próprio gênero constituído, cujas fronteiras os artistas procuram deslocar, tal como o autor argumenta:

[...] una práctica cuya esencia residiera en su carácter agenérico denota una relación con el ámbito de lo imposible. Las prácticas transgenéricas, al igual que las de deconstrucción genérica, nunca aparecen como tales si no es en relación con los géneros cuyas fronteras han borrado o deconstruido. En ese momento dichas categorías dejan de ser operativas, el carácter 'subversivo' o 'transgresor' de los distanciamientos desaparece al mismo tiempo: lo que hasta entonces era 'distanciamiento' se instaure como categoría genérica nueva. La razón de todo ello es banal: como seres humanos sólo tenemos acceso al mundo a través de las categorizaciones que recortan la realidad en un campo diferenciado y, por lo tanto, estructurado. No podríamos concebir

prática humana alguma, artística o de outra índole, que seja radicalmente agenérica, es decir, no categorizada. Todo lo que podemos hacer, dado el número indeterminado de recortes categoriales posibles, es reemplazar una categorización por otra (la historia de la evolución de las artes es, entre otras, la de estos desplazamientos categoriales). Las prácticas transgenéricas y destructoras no son más agenéricas que los 'géneros' tradicionales, simplemente su categorización es diferente.[...] ¹⁶ (SCHAEFFER, 2004, p.19-20).

Desta forma, ao mesmo tempo em que em vários momentos o autor reafirma a necessidade de cautela na análise da relação entre as práticas fotográfica e artística, fica implícito também o fato de que a noção de gênero tem o seu lugar referencial no fluxo de uma produção mais ampla, em que os criadores e receptores encontram nas convenções e nas classificações as suas formas de entendimento. Para Schaeffer, em princípio existem algumas distinções mais usuais no âmbito geral da fotografia, que ele coloca como 'distinções funcionais' (fotografia documental, artística, científica, publicitária...), 'distinções referenciais' (paisagem, arquitetura, natureza-morta, retrato...), e mesmo categorias que combinam 'ambas distinções' (fotografias de família, instantâneas, fotojornalismo, erótica e outras).

Estes três tipos de distinções — 'categorias genéricas nativas do âmbito fotográfico' — “[...] identifican los géneros en tanto que prácticas intencionales, ya sea abordándolos desde la faceta de su estatuto social, ya sea abordándolos

¹⁶ [...] uma prática cuja essência reside em seu caráter não generalizador denota uma relação com o âmbito do impossível. As práticas trans-genéricas, bem como as da desconstrução genérica, nunca aparecem como tais, senão em relação aos gêneros cujos limites tenham sido apagados ou desconstruídos. Nesse momento, tais categorias não são mais operacionais, o caráter 'subversivo' ou 'transgressor' dos distanciamentos desaparece ao mesmo tempo: o que até então era 'distanciamento' se estabelece como uma nova categoria genérica. A razão para isto é trivial: como seres humanos só temos acesso ao mundo através das categorizações que recortam a realidade em um campo diferenciado e, portanto, estruturado. Nós não poderíamos conceber qualquer prática humana, artística ou não, que não possa ser generalizada, ou seja, não categorizada. Tudo o que podemos fazer dado o número desconhecido de recortes categoriais possíveis, é substituir uma categorização por outra (a história evolutiva das artes é, entre outras, a destes movimentos categoriais). As práticas trans-genéricas e destrutoras não são mais passíveis de generalização do que os 'gêneros' tradicionais, simplesmente sua categorização é diferente.[...] (SCHAEFFER, 2004, p.19-20) (Tradução livre da autora).

desde la perspectiva de su objeto, es decir por el punto de lo que se proponen representar.[...]"¹⁷ (SCHAEFFER, 2004, p.16-17). Convém notar que mesmo articulando estas distinções elementares básicas o autor ressalta que a arte fotográfica não é um gênero da fotografia, e que a própria noção de arte não pode ser resumida à questão estética:

[...] La importancia del aspecto funcional de las delimitaciones genéricas de la fotografía está directamente ligada al hecho de que sus usos principales no son *estéticos*. ¿Significa esto que la mayoría de las prácticas fotográficas no estén relacionadas con el *arte fotográfico*? Así sería si lo artístico se pudiera reducir a lo estético [...]"¹⁸ (SCHAEFFER, 2004, p. 17).

De certa maneira, ao relacionar constantemente todo o universo da vivência fotográfica dos indivíduos contemporâneos, uma das maneiras de acesso visual ao mundo, seja através da publicidade, dos instantâneos familiares, dos arquivos pessoais, às praticas artísticas e aos deslocamentos genéricos propostos por esta, o autor está abordando as nuances das transformações perceptivas destes sujeitos, algo que desemboca na própria noção de reafirmação – ou transformação – da sua identidade:

[...] Además, al observar de cerca las práctica fotográficas 'perturbadoras', constatamos que lo que se cuestiona es algo más fundamental que las limitaciones genéricas en el sentido tradicional del término: lo que está en juego, son nuestras formas de asegurarnos la identidad y la permanencia de un mundo, de un universo familiar, a través de nuestro acceso visual a lo real. No me parece que esta experiencia sea vivida como transgresión de una norma genérica institucional, sino, más bien, como la puesta

¹⁷ “[...] identificam os gêneros enquanto práticas intencionais, tanto abordando-os do lado de seu status social, quanto enfrentando-os a partir da perspectiva do sujeito, ou seja, pelo ponto do que se propõem a representar.[...]” (SCHAEFFER, 2004, p.16-17) (Tradução livre da autora).

¹⁸ “[...] A importância do aspecto funcional dos limites genéricos de fotografia está diretamente ligada ao fato de que seus principais usos não são estéticos. Isso significa que a maioria das práticas fotográficas não está relacionada com a *arte da fotografia*? Assim seria se pudéssemos reduzir o artístico ao estético.[...]” (SCHAEFFER, 2004, p. 17) (Tradução livre da autora).

en escena de una situación límite de nuestra vida perceptiva [...] ¹⁹
(SCHAEFFER, 2004, p. 19).

A prática artística da fotografia, contudo, é vista por Schaeffer como uma espécie de exceção na evolução artística ocidental, evolução marcada constantemente pela ideia de 'ruptura com o antigo, que deve ser superado por uma 'nova manifestação'. O autor cita, então, o processo acumulativo das artes do Extremo Oriente, em especial a japonesa e a chinesa, nas quais uma nova manifestação não descarta a anterior, mas antes, agrega-se ao sistema mais amplo de conhecimento:

[...] Esto es debido a que la tradición de Extremo Oriente concibe el pasado literario y, más en general, el pasado artístico no como una historia vectorial sino como una vasta geografía mental; el pasado del género está presente siempre dentro de la obra actual, ya que lo que liga las obras entre sí no es una historia evolutiva sino el anclaje común a una situación humana arquetípica. Esto significa que las limitaciones genéricas no tienen necesidad de variar o de ser transgredidas porque lo que cuenta no es el sistema del arte sino la reactivación funcional de un marco genérico que, como tal no está marcado: el elemento marcado es la obra individual entendida como huella de una interacción que es, por esencia, única. [...] ²⁰ (SCHAEFFER, 2004, p.19).

¹⁹ [...] Além disso, ao observar de perto as práticas fotográficas 'perturbadoras', constatamos que o que se questiona é algo mais fundamental do que as limitações genéricas no sentido tradicional do termo: o que está em jogo são nossas formas de assegurarmos a identidade e a permanência de um mundo, de um universo familiar, através de nosso acesso visual ao real. Não me parece que esta experiência seja vivida como transgressão de uma norma genérica institucional, senão como a colocada em cena de uma situação limite de nossa vida perceptiva.[...] (SCHAEFFER, 2004, p. 19) (Tradução livre da autora)

²⁰ [...] Isso se deve ao fato de que a tradição do Extremo Oriente concebe o passado literário e, de forma geral, o passado artístico não como uma história vetorial, mas antes como uma história mental; o passado do gênero está presente sempre dentro da obra atual, já que o que liga as obras entre si não é uma história evolutiva, mas uma ancoragem comum a uma história arquetípica. Isso significa que as limitações genéricas não têm necessidade de variar ou de ser transgredidas porque o que conta não é o sistema da arte, mas a reativação funcional de um marco genérico que, como tal não está marcado: o elemento marcado é a obra individual entendida como marca de uma interação que é, por essência, única.[...] (SCHAEFFER, 2004, p.19) (Tradução livre da autora).

Com esta comparação entre a lógica das tradições artísticas ocidentais e do Extremo Oriente, Schaeffer finaliza seu texto com uma ideia inusitada. Em contraponto à ideologia da ruptura e do novo, segundo o autor pouco adequada à arte fotográfica, a lógica da acumulação seria mais pertinente ao tratamento de tais obras. E, por fim, ele questiona se afinal não poderíamos considerar a fotografia como uma arte Oriental extraviada no Ocidente. (SCHAEFFER, 2004, p. 21)

De fato, a fotografia urbana no contexto da arte contemporânea faz parte de um fluxo agregador de imagens, não apenas fotográficas, mas também pertencentes a outros meios visuais. Como vimos, as 'paisagens das grandes cidades' citadas por Baudelaire podem refletir o crescente interesse por tais imagens, também produzidas através da fotografia, cujos desdobramentos estéticos geram uma discussão importante sobre este panorama amplo e complexo que abrange a multiplicidade das representações fotográficas urbanas.

Capítulo 2: A construção da representação fotográfica urbana

A proposta deste capítulo consiste em refletir sobre a origem e os modos de constituição da representação urbana na fotografia, bem como sobre a diversidade estética implicada a esta categoria de imagem desde a segunda metade do século XIX. Pensar a fotografia urbana implica, entre outros aspectos, pensar a pintura de paisagens e seus desdobramentos, bem como a questão da objetividade e do realismo como constituintes deste gênero representativo que se estabeleceu na tradição das imagens ocidentais.

Portanto, o meu objetivo ao analisar este contexto será compreender os desdobramentos da representação paisagística da fotografia do século XIX, que foi em grande medida ancorada na estética da pintura, da gravura e do desenho, e a maneira como as suas características documentais — oriundas de características como nitidez e precisão — foram elaboradas historicamente pelos discursos artísticos. Em um momento posterior, a fotografia urbana será considerada a partir dos movimentos de vanguarda do início do século XX, que desconstruíram as noções figurativas da paisagem. A nova visibilidade da cidade moderna é considerada aqui como um dos principais aspectos desta desconstrução, associada às inovações tecnológicas da fotografia, em especial as câmeras de pequeno formato.

Antes, porém, gostaria de partilhar uma análise desenvolvida por André Rouillé²¹ sobre o caráter eminentemente urbano da fotografia. No capítulo anterior, explicitarei que a designação da fotografia urbana como um gênero acarretaria muitas implicações controversas, dada a pluralidade de temáticas que o próprio cenário urbano oferece. Mas são também estas inúmeras possibilidades visuais que fazem com que a cidade seja, recorrentemente, um dos assuntos privilegiados da fotografia, desde o seu surgimento:

²¹ ROUILLE, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo : Senac, 2009.

[...] Desde os seus primeiros instantes, a fotografia (aqui o daguerreótipo) mostra ser eminentemente urbana (pela paisagem descrita, que é a dos telhados de Paris), pelos materiais descritos (o tijolo, o cimento), mas, sobretudo, pela precisão da imagem. Ultrapassando as capacidades do olho, essa precisão está mais adaptada à formas urbanas (arestas afiadas, ângulos retos, ou linhas retas, etc.) do que às formas difusas dos campos e das florestas do interior.

A fotografia é urbana primeiramente por sua origem surgida ao mesmo tempo que as cidades modernas, desenvolveu-se nelas – mais nas grandes do que nas pequenas cidades. A fotografia é igualmente urbana pelos seus conteúdos – monumentos, retratos, nus, clichês científicos ou de polícia, de canteiros de obras ou de acontecimentos, etc. -; a maioria das imagens têm a cidade como cenário. Quanto às paisagens e às vistas de viagens, muitas vezes elas se inscrevem em projetos que, lançados a partir das capitais, buscam o domínio, a conquista ou o controle do território. A fotografia ainda é urbana porque, muito cedo, lógicas implantadas na cidade motivaram as escolhas técnicas propiciadoras da nitidez e da precisão da imagem, e os esforços apreendidos para aumentar sua rapidez. [...] (ROUILLÉ, 2009, p.43).

Esta citação de Rouillé demonstra as origens da representação urbana na fotografia, posto que as primeiras superfícies fotossensíveis estavam, desde a primeira imagem apreendida por Niépce, submetidas à captação de aspectos urbanos, dada a sua proximidade natural. Se, de forma geral, esta tese discute a fotografia urbana contemporânea como uma herança das imagens de cidade, isso se deve ao fato de que é possível traçar um panorama que possibilite a compreensão destas múltiplas possibilidades temáticas que, sem dúvida, tem suas raízes em outras formas representativas, tal como veremos a seguir.

2.1 - Da paisagem natural à paisagem urbana: a construção da paisagem urbana na fotografia do século XIX e sua relação com a arte

É necessário, neste momento, voltar ao século XIX a fim de que se possa compreender a relação entre a fotografia e a cidade. Portanto, é necessário que se retorne à tradição da representação da paisagem natural no sentido de perceber como ocorreu uma transição que envolve tanto o contexto de um mundo preponderantemente rural para aquele em que a vida urbana se intensificou, como para que se investigue em que medida a própria pintura de paisagem influenciou a representação fotográfica paisagística e urbana no século XIX.

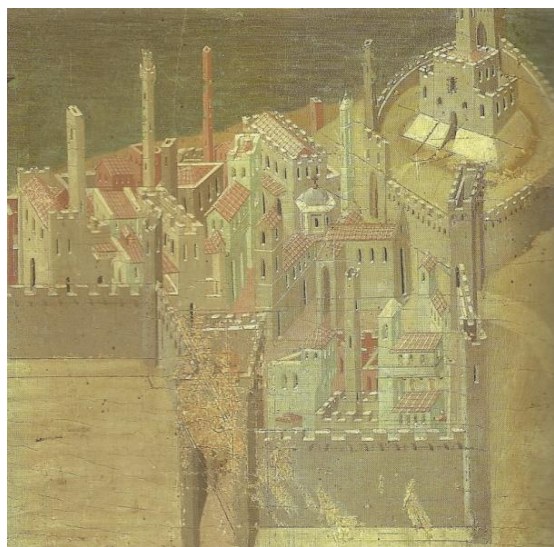


Figura 4: Ambrogio Lorenzetti, *La cité*, 1346.

Antes, porém, convém assinalar que a representação da cidade ocidental já ganhava importância nas representações da Idade Média, sobretudo através das iluminuras, mas também de afrescos de basílicas, desenhos e manuscritos. As representações dos elementos urbanos medievais — os templos, as muralhas, os castelos, bem como as práticas cotidianas tais como as festas, os jogos e o mercado com seus meios de transporte e trocas econômicas — são analisadas e contrapostas às cidades atuais pelo historiador Jacques Le Goff em sua obra *Por amor às cidades*²². Na forma de uma entrevista, o livro apresenta as aproximações que o historiador encontra entre a cidade medieval e a cidade contemporânea, a

²² GOFF, J. L. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. São Paulo : Unesp, 1998.

partir da análise de representações medievais e fotografias das décadas de 1970 e 1980.

As muralhas, que limitavam e protegiam a cidade medieval, são associadas aos sistemas de segurança atuais e às vias expressas periféricas, os mercados a céu aberto, instituições citadinas que em muito se mantêm em suas práticas cotidianas, e mesmo a situação dos trabalhadores nas construções, servem como analogia entre as representações destes dois tipos de ambientes urbanos afastados no tempo, mas colocados por Le Goff como muito próximos na essência da vida cotidiana. A obra *La cité* de Ambrogio Lorenzetti (figura 4), por exemplo, é exibida pelo autor com o seguinte comentário: “*Este quadro é a primeira representação conhecida de paisagem urbana: é uma Manhattan do século XIV.*” (LE GOFF, 1998, p. 122).

De forma mais abrangente, uma das principais referências do desenvolvimento da pintura de paisagens é o quadro *A tempestade* de Giorgione (figura 5). Historiadores da arte tendem a concordar com as inovações que esta pintura acarretou no sentido de evidenciar a paisagem como um tema, tal como Ernst Gombrich²³ procura demonstrar:

[...] embora as figuras não sejam desenhadas com especial cuidado e a composição seja um tanto rudimentar, o quadro se combina claramente num todo harmonioso em virtude, simplesmente, da luz e do ar que o impregnam. É a luz sobrenatural de uma tempestade, e, pela primeira vez, a paisagem diante da qual os personagens do quadro se movimentam não constituem apenas um fundo. Ela aí está por direito próprio, como o verdadeiro tema da pintura. Olhamos das figuras para o cenário que preenche a maior parte do painel, e depois voltamos às figuras, e sentimos de algum modo que, ao contrário dos seus predecessores e contemporâneos, Giorgione não desenhava coisas e pessoas para depois dispô-las no espaço, mas pensou realmente na natureza - a terra, as árvores, a luz, as nuvens e os seres humanos com suas cidades e pontes - como um todo indivisível. De certo modo isso foi um avanço quase tão grande para um novo domínio na arte de pintar quanto a invenção da perspectiva o fora antes. Doravante a pintura era mais do que a

²³ GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro : LTC, 1999.

soma de desenhos e colorido. Era uma arte com suas próprias leis e estratégias secretas. [...] (GOMBRICH, 1999, p. 329-330).



Figura 5: Giorgione, *A Tempestade*, c.1508.

Embora concorde com a preponderância da paisagem no quadro de Giorgione, Anne Cauquelin²⁴ discorda de Gombrich sobre o fato de que este gênero seja o *único e verdadeiro* tema da obra. Segundo a autora, o quadro de Giorgione explicita a problemática do tema na pintura e as controvérsias sobre este aspecto surgiram poucas décadas após a sua realização. Nesta leitura, os vários elementos dispostos na tela sugerem diversas abordagens, ora sobre a preponderância dos personagens evocando alguma epopeia mitológica, ora sobre o aspecto citadino, espécie de paraíso de onde Adão e Eva teriam sido expulsos. Para Cauquelin, é “[...] a própria dominação da paisagem (ela ocupa dois terços da tela) [...]” (CAUQUELIN, 2007, p. 90) que se impõe sobre os outros elementos. Neste sentido, a autora critica a própria necessidade da definição dos temas na pintura e, para ela, *A tempestade* tem justamente a propriedade de possibilitar este questionamento:

[...] O ‘tema’ do quadro bem que poderia ser a própria pintura, e, particularmente, o vínculo que a cor e a forma introduzem entre objetos: simples disposição das ‘coisas da natureza’ numa moldura. Os olhos dos personagens pintados se desviam para deixar a natureza se expressar. Não temos necessidade deles para ‘ver’ a paisagem, doravante nós mesmos a veremos. Ela foi descoberta. [...] (CAUQUELIN, 2007, p. 91).

²⁴ CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo : Martins Fontes, 2007.

Embora Gombrich e Cauquelin discordem quanto ao 'verdadeiro tema' da pintura, já que a autora reflete sobre a própria necessidade de se determinar um tema, ambos consideram que a representação da paisagem tomou outras proporções a partir de Giorgione. A partir do exemplo anteriormente oferecido por Le Goff e da discussão sobre *A Tempestade*, podemos perceber o entrelaçamento entre o surgimento da perspectiva e a representação da paisagem, o que implica o espírito descritivo e ordenador que está na gênese da fotografia. Das iluminuras, afrescos e desenhos ao quadro pintado, é a inovação da perspectiva renascentista que marca a busca pela formação de imagens que ordenam o campo visual, a fim de que este seja representado vinculando-se ao pensamento. E a paisagem é uma forma que tem a propriedade de unir e organizar visualmente os elementos isolados que a razão humana identifica:

[...] Então, o que se vê não são as coisas, isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem. Os objetos, que a razão reconhece separadamente, valem apenas pelo conjunto proposto à visão. Porque a invenção da perspectiva estabelece as regras de uma redução e de um ajuntamento. Toda a natureza (o exterior) está lá, em uma apresentação que reduz sua dimensão ao que pode ser captado no feixe visual; mas esta redução só pode se dar à medida que a totalidade for mantida, a unidade constituída – uma unidade mental, isto é, uma construção. A razão, critério do verossímil pré-renascentista, transformou-se em lógica visual. [...] (CAUQUELIN, 2007, p. 85-86).

Aproximando-nos da fotografia, Jean-François Chevrier²⁵ sublinha que a utilização da câmera escura é vista como um dos grandes momentos nesta trajetória de formação de imagens que, paulatinamente, se revestem de características cada vez mais descritivas, sobretudo no que tange à paisagem: “[...] resulta interessante señalar que la literatura artística, sobre todo a partir del siglo XVII, describe las ventajas de la cámara oscura rifiriéndose al paisaje, y no al

²⁵ CHEVRIER, J. F. **La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona : Gustavo Gili, 2007.

retrato o a la escena de género.[...]²⁶ (CHEVRIER, 2007, p. 45) De forma geral, a herança da tradição da pintura de paisagem por parte dos fotógrafos, assim como as formas de apropriação de estéticas pictóricas diversas pela cultura fotográfica é o tema desenvolvido por Chevrier no primeiro capítulo de sua obra. Retomando o tema da paisagem, desde a pintura holandesa do século XVII e acompanhando-o ao longo do século XVIII, o autor retraça a inter-relação entre as pinturas e fotografias de paisagens — tanto selvagens como pastorais — explicando em que medida tais meios se influenciaram e se transformaram mutuamente. Na sua análise, no que tange à paisagem, tanto as distinções como as aproximações entre pintura e fotografia merecem um cotejamento cuidadoso, posto que as muitas motivações que alavancaram os desdobramentos desta vasta cultura paisagística também sofreram modificações, tal como comenta logo na abertura de um de seus capítulos:

[...] El paisaje es tradicionalmente un arte de la descripción o de la contemplación; también puede aportar informaciones precisas sobre la sociedad y los modos de vida. Si bien es cierto que, en el momento da la invención de la fotografía, era un género pictórico perfectamente asentado, no hay que olvidar que la pintura no es más que un ámbito particular dentro del campo, más vasto, de las representaciones en dos dimensiones. Las artes gráficas, tales como el dibujo y el grabado, han producido innumerables representaciones de paisajes, con fines documentales o ilustrativos. La concepción de la propia pintura como especulación pura, como elaboración de obras cuyo único valor es el de la pintura, es una noción muy reciente y demasiado estrecha, que no da cuenta de la variedad histórica de las razones de pintar. Así pues, la fotografía o, mejor dicho, los fotógrafos heredaron una cultura rica y múltiple.[...]²⁷ (CHEVRIER, 2007, p. 41).

²⁶ “[...] resulta interessante notar que a literatura de arte, especialmente a partir do século XVII, descreve as vantagens da câmara escura referindo-se à paisagem, e não ao retrato ou à cena de género.[...]” (CHEVRIER, 2007, p. 45) (Tradução livre da autora).

²⁷ [...] A paisagem é, tradicionalmente, uma arte da descrição ou da contemplação que também pode fornecer informações precisas sobre a sociedade e os estilos de vida. Embora seja verdade que na época da invenção da fotografia a paisagem se constituía como um género pictórico perfeitamente estabelecido, não devemos esquecer que a pintura é apenas uma área especial dentro do campo mais vasto das representações bidimensionais. As artes gráficas, tais como o desenho e a gravura, produziram inúmeras representações de paisagens, com finalidades

Os aspectos relativos à descrição e à contemplação nas paisagens de diversas formas de representação em duas dimensões são entrelaçados pelo autor em três momentos diferentes: primeiro, o século XIX, época da invenção da fotografia, em que há uma forte herança visual que será em grande medida absorvida por este meio; em um segundo momento, o panorama da fotografia no início do século XX, sobretudo na França e nos Estados Unidos, em um contexto em que a produção estética realizada neste último país se sobressaiu à produção francesa, sendo que a fotografia de paisagem passou a representar certos valores



Figura 6: Jan Vermeer, *Vista de Delft*, 1660-1661.

das nações nas quais foram produzidas; e, por último, o autor aborda as implicações da arte moderna na fotografia de paisagem, o que gerou uma estética que se afasta deste gênero, principalmente no que se refere às imagens de cidades, onde as 'coisas' passaram a ter mais relevância para o fotógrafo do que a paisagem, e as 'formas das coisas' suplantaram as próprias 'coisas'. Neste percurso, Chevrier

percorre as diversas implicações estéticas que a fotografia de paisagem assumiu, tanto em função da herança recebida de outras formas de representação, bem como pelo papel que passou a desempenhar, na primeira metade do século XX, no contexto da arte americana e das vanguardas européias.

Uma primeira relação importante apresentada por Chevrier reside no fato de que, em certo momento, se torna mais pertinente falar em 'vistas topográficas'

documentais ou ilustrativas. A concepção da própria pintura como especulação pura, como elaboração de obras cujo único valor é o da pintura, é uma noção muito recente e muito restrita, que não leva em conta a variedade histórica das razões de pintar. Assim, a fotografia, ou melhor, os fotógrafos herdaram uma cultura rica e diversificada. [...] (CHEVRIER, 2007, p. 41) (Tradução livre da autora).

do que propriamente em paisagem. O realismo e o ilusionismo se fundiram a partir do século XVII em pinturas como *A vista de Delft* de Vermeer (figura 6), tal como exemplifica o autor. E, embora aparentemente antagônicas, estas duas características permearam as paisagens da pintura e da fotografia através de experiências visuais diversas, como o trabalho dos *vedutisti* no século XVIII, o artefato em que consistia o ‘espelho de Claude’, em meados do mesmo século, e também a posterior Missão Heliográfica do século XIX. Neste ponto, Chevrier discorre sobre a importância da noção de ponto de vista, um dos mais importantes elementos para a formação de uma estética da paisagem:

[...] Esta estética es doble. Por um lado, es herdera de la tradición de descripción precisa e intimista que caracteriza la pintura holandesa del siglo XVII. En esa tradición el tratamiento del paisaje participa de la misma investigación ilusionista que la vista de arquitectura o la vista urbana. En numerosos casos, además, más que ‘paisaje’ en el sentido moderno del término, es preferible hablar de ‘vista topográfica’, por la fuerte voluntad de realismo en la reproducción de las formas y del espacio que parece prevalecer sobre cualquier intención de interpretación subjetiva. Aquí, no es posible distinguir todos los matices que caracterizan las distintas categorías del paisaje, pero hay que señalar la estrecha relación que une la representación del espacio urbano, arquitectónico o natural, con las especulaciones sobre la visión óptica y la perspectiva que marcan la pintura occidental desde el renacimiento, con su doble hogar, en Italia y en el Norte.[...] ²⁸ (CHEVRIER, 2007, p. 42).

²⁸ [...] Esta estética é dupla. Por um lado, é herdeira da tradição de descrição precisa e intimista que caracteriza a pintura holandesa do século XVII. Nessa tradição o tratamento paisagístico participa da mesma investigação ilusionista que a visão da arquitetura ou a visão urbana. Em muitos casos, além disso, ao invés de ‘paisagem’, no sentido moderno do termo, é preferível falar de ‘vista topográfica’, pela vontade forte de realismo na reprodução das formas e do espaço que parece prevalecer sobre qualquer intenção de interpretação subjetiva. Aqui, não é possível distinguir todas as nuances que caracterizam as diferentes categorias de paisagem, mas deve-se notar a estreita relação que une a representação do espaço urbano, arquitetônico ou natural, com as especulações sobre a visão ótica e a perspectiva, que marcam a pintura do Ocidente desde o Renascimento, com a sua dupla origem, na Itália e no Norte. [...] (CHEVRIER, 2007, p. 42) (Tradução livre da autora).

Chevrier qualifica as pinturas holandesas do século XVII como ‘intimistas’ e ‘descritivamente precisas’. Tais elementos trazem em si a dualidade que seria intensificada, a partir daquele momento, entre a descrição precisa de um espaço e as possibilidades de intenções estéticas subjetivas, as quais incluem a contemplação da composição do quadro e as implicações do gosto da época pela representação pitoresca, revestida de características sentimentais, inerentes ao caráter artístico então reconhecido. O elemento descritivo, por sua vez, advinha do uso cada vez mais recorrente de aparelhos óticos que auxiliavam os pintores de paisagem a obter detalhes, perspectiva e dimensões espaciais realistas:

[...] los pintores de *vedute* no dudaban en recurrir a instrumentos ópticos, como por ejemplo la cámara óptica o cámara oscura portátil [...]. Ahora existe una enorme literatura sobre el uso de la cámara oscura por parte de los pintores holandeses del siglo XVII, sobre todo por Vermeer, el autor de la *Vista de Delft* [...].²⁹ (CHEVRIER, 2007, p. 44).

Chevrier analisa a dualidade das *vedutes* qualificando-as como ‘vistas topográficas’, ‘paisagens historicamente objetivas’, de lugares identificáveis e reconhecíveis, imagens que se tornaram uma verdadeira paixão no século XVIII, frequentemente encomendadas por uma rica clientela, sobretudo inglesa, que desejava levar recordações de suas viagens, bem como pelos serviços oficiais de governo preocupados em reproduzir os elementos veneráveis de seus territórios: “[...] Así pues, aquellas imágenes tenían un valor de documento, indisoluble de su calidad artística.[...]”³⁰ (CHEVRIER, 2007, p. 42-43). Neste sentido, o autor coloca a inter-relação entre o realismo que devia estar presente em um documento e o

²⁹ [...] os pintores de *vedute* não hesitavam em utilizar instrumentos óticos como, por exemplo, a câmara ótica ou câmara escura portátil (...). Atualmente, há uma vasta bibliografia sobre o uso da *câmera escura* pelos pintores holandeses do século XVII, especialmente por Vermeer, o autor da *Vista de Delft* [...]. (CHEVRIER, 2007, p. 44) (Tradução livre da autora).

³⁰ “[...] Assim, aquelas imagens tinham um valor de documento, indissociável de sua qualidade artística. [...]” (CHEVRIER, 2007, p. 42-43) (Tradução livre da autora).

caráter inventivo e estético que devia fazer parte de obras de arte, ambos expressos nas *vedutes* do século XVIII.

Outro instrumento citado por Chevrier é o ‘espelho de Claude’, um artefato que tinha a propriedade do recorte de uma imagem da realidade, um pequeno instrumento de visão que não implicava nenhuma possibilidade de reprodução. Conforme o autor afirma, tornou-se um costume levar este instrumento em passeios, com a finalidade lúdica de apreciar recortes de aspectos da paisagem:

[...] En la segunda mitad del siglo XVIII, se adoptó una costumbre singular: se empezó a utilizar durante los paseos el ‘espejo de Claude’ [...] Dicho instrumento era un simple espejo convexo tintado de gris, que permitía reducir la intensidad de los colores haciendo que resaltasen mejor las densidades, al igual que ocurre con la fotografía en blanco y negro. [...] Así pues este espejo se utilizaba para encuadrar, desde un punto de vista escogido, las zonas particularmente atractivas de un paisaje y constituir de este modo y de forma instantánea verdaderas composiciones pictóricas. No era utilizado por los pintores para copiar puntos de vista, como decía Nièpce, sino por aficionados –al arte y a la naturaleza – para ver y reconocer obras de arte en la naturaleza.[...] ³¹ (CHEVRIER, 2007, p. 47).

Chevrier argumenta que este modesto instrumento pode ser considerado o verdadeiro antepassado da fotografia, tanto pela experiência do recorte de uma imagem da realidade que mobiliza o espectador, como por possibilitar o prazer contemplativo privado através de uma imagem imediata. Este instrumento exemplifica um aspecto que o autor deixa claro ao longo do texto, sobre a devoção e a contemplação da natureza, seja através de uma paisagem campestre ou da

³¹ [...] Na segunda metade do século XVIII, foi adotado um costume singular: começou-se a utilizar, durante os passeios, o ‘Espelho de Claude’ (...) Este instrumento era um simples espelho convexo acinzentado que permitia reduzir a intensidade das cores e, com isso, ressaltar as densidades, como ocorre com a fotografia em preto e branco. (...) Portanto, este espelho foi usado para enquadrar, a partir de um ponto de vista escolhido, as áreas particularmente atraentes de uma paisagem e constituir, instantaneamente, verdadeiras composições pictóricas. Não era usado por pintores para copiar pontos de vista, como dizia Nièpce, mas por aficionados – à arte e à natureza – para ver e reconhecer obras de arte na natureza. [...] (CHEVRIER, 2007, p. 47) (Tradução livre da autora).

construção de jardins, um assunto muito em voga na época: “[...] En el siglo XVIII, se había creado una enorme biblioteca sobre el arte del paisaje, la contemplación de la naturaleza y la construcción de los jardines.[...]”³² (CHEVRIER, 2007, p. 46).

Neste sentido, a natureza mobilizou igualmente o interesse de vários dos precursores da fotografia no século XIX. Chevrier cita Nièpce que vivia no campo e escrevia a Daguerre observações sobre as estações do ano e seus efeitos visuais quando relatava-lhe seus experimentos. Daguerre era um pintor paisagista de formação enquanto Talbot é colocado pelo autor como um pintor paisagista aficionado. A arte da paisagem, desta forma, foi herdada pelos pioneiros da fotografia em grande medida da pintura, dos desenhos, de esboços, de formas de observação precisas, objetivas, detalhistas, mas também carregadas de uma estética emocional, poética e romântica:

[...] En el siglo XVIII, la tradición descriptiva de la que hablaba más arriba se había enriquecido con nuevos componentes. Las vistas topográficas se cargaban con efectos pictóricos y con resonancias sentimentales. En Francia, en los años veinte del siglo XIX, el gusto por el ilusionismo se adecuaba muy bien con el espíritu romántico, ya que se trataba en cualquier caso de impresionar al espectador y de despertar en él los sentimientos provocados por la contemplación de la naturaleza – salvaje o pastoral – o por la de los dramas y las ruinas de la historia. El rigor descriptivo del daguerrotipo se consideraba como un nuevo encantamiento, que participaba del realismo mágico, experimentado desde hacía tiempo con los ‘cuadros de la cámara óptica’. [...] ³³ (CHEVRIER, 2007, p. 45-46).

³² “[...] No século XVIII, havia sido criada uma enorme biblioteca sobre a arte da paisagem, a contemplação da natureza e a construção de jardins. [...]” (CHEVRIER, 2007, p. 46) (Tradução livre da autora).

³³ [...] No século XVIII, a tradição descritiva de que falava mais acima foi enriquecida com novos componentes. As vistas topográficas foram carregadas com efeitos pictóricos e ressonâncias emocionais. Na França, nos anos vinte do século XIX, o gosto pelo ilusionismo se adequava bem com o espírito romântico, já que se tratava, em todo caso, de impressionar o público e despertar nele os sentimentos provocados pela contemplação da natureza – selvagem ou pastoral – ou dos dramas e das ruínas da história. O rigor descritivo do daguerreótipo foi considerado como um novo encantamento, que participava do realismo mágico experimentado há muito tempo com os ‘quadros da câmera ótica’. [...] (CHEVRIER, 2007, p. 45-46) (Tradução livre da autora).

Charles Nègre, um outro precursor da fotografia, é igualmente evocado por Chevrier em função de seus ofícios de pintor e fotógrafo: ele produzia imagens para outros pintores e tinha consciência de que o trabalho de descrição precisa de uma imagem revestia-se também do imaginário de seu autor, de sua habilidade para lidar tanto com as nuances descritivas quanto estéticas.

No bojo desta questão está uma das principais discussões da fotografia no século XIX, cujos reflexos continuaram a ter desdobramentos na conversa acadêmica do século XX. Trata-se da fotografia como arte e como ciência, aspecto que aparece nas imagens da Missão Heliográfica Francesa que pretendia documentar, na década de 1850, as transformações de Paris, bem como das expedições americanas que objetivavam obter dados topográficos, como a Expedição Geológica do Paralelo Quarenta, também na segunda metade do XIX, para a qual fotografou Timothy O'Sullivan. Porém, como pontua Chevrier, no século XIX os estatutos de arte e ciência, documento e obra, não estavam assim tão determinados como ocorreria posteriormente. É bem certo que estas missões tinham um caráter científico e documental preponderante. Contudo, a estética não estava fora de questão, tal como o autor discorre acerca do trabalho de Nègre:

[...] Nègre distingue perfectamente lo pintoresco de la investigación de la 'precisión', cuyo método describe cuidadosamente. Se comprende como los objetivos que perseguía en su investigación (ofrecer documentos a artistas) le animaban a 'ahorrarse' la precisión y como la necesidad de traducir el imaginario (el paisaje) acababa por transformar la investigación documental, descriptiva y topográfica; y finalmente, de qué manera el arte toma el relevo de la ciencia sin que se produzca una verdadera ruptura. La historia de fotografía de paisaje en el siglo XIX ilustra constantemente este equilibrio o este deslizamiento hacia una u otra postura. Ante todo, esto se explica por la propia naturaleza de los encargos hechos a los fotógrafos o, cuando no existía encargo, por el carácter mixto de su compromiso, o al menos así ocurría con los mejores fotógrafos en la cultura de la época. En el siglo XIX, la acción económica o social, el arte y la ciencia no eran registros estancos entre sí. [...] ³⁴ (CHEVRIER, 2007, p. 50).

³⁴ [...] Nègre distingue perfeitamente o pitoresco da investigação da 'precisão', cujo método descreve cuidadosamente. É possível compreender como os objetivos que perseguia em sua investigação (fornecer documentos para artistas) encorajaram-no a 'salvar' a precisão e como a

Assim, embora no século XIX a crença eminentemente mimética do automatismo da fotografia aportasse um forte carácter documental, ao longo de seu texto Chevrier chama a atenção para a herança estética e artística que estava implicada na produção dos fotógrafos da época. Por isso, neste momento gostaria de destacar um texto, bastante conhecido na área fotográfica, escrito pela crítica de arte Rosalind Krauss, com o qual, em certa medida, Chevrier parece tanto dialogar quanto discordar.

Em 1982, Krauss publicou no periódico *Art Journal* seu artigo *Photography's Discursive Spaces: Landscape / View*³⁵ que, desde então, circulou em outros periódicos e também em coletâneas da pesquisadora, tendo se tornado uma referência para as pesquisas na área da fotografia. De forma geral, o artigo discute e desabona a legitimação artística conferida à obra de fotógrafos referenciais da história do meio, centrando-se principalmente nas obras de Timothy O'Sullivan e Eugène Atget, muito embora a argumentação da autora se refira claramente a uma vasta produção realizada tanto no século XIX quanto nas primeiras décadas do século XX. São acervos fotográficos que embora estejam sob a tutela de museus de arte não correspondem, de acordo com Krauss, aos cânones artísticos que legitimam obras e artistas.

necessidade de traduzir o imaginário (a paisagem) acabava por transformar a pesquisa documental, descritiva e topográfica; e, finalmente, de que maneira a arte adquiriu um relevo semelhante ao da ciência, sem que tenha se produzido uma verdadeira ruptura. A história da fotografia de paisagem no século XIX ilustra constantemente este equilíbrio ou a mudança para uma ou outra posição. Em primeiro lugar, isso é explicado pela natureza das encomendas feitas aos fotógrafos e, quando não havia uma encomenda, pelo carácter misto do seu compromisso, ou pelo menos assim foi com os melhores fotógrafos na cultura da época. No século XIX, a ação econômica ou social, a arte e a ciência não foram registros estanques entre si.[...] (CHEVRIER, 2007, p. 50) (Tradução livre da autora).

³⁵ KRAUSS, R. "*Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*". In: **Art Journal** (Winter 1982) vol. 42, nº 4. Nova Iorque : The College Art Association, 1982. Utiliza-se aqui a seguinte versão em língua portuguesa: KRAUSS, R. "Os Espaços Discursivos da Fotografia". In: **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Neste artigo, para fundamentar seu argumento Krauss recorre ao conceito de ‘formações discursivas’ de Michel Foucault³⁶. Ela adapta-o ao termo ‘espaços discursivos’, cunhado por ela mesma, com o objetivo claro de estabelecer em que domínios foram produzidas as imagens questionadas: se no domínio da arte ou no domínio da ciência, dos quais decorrem, em sua concepção, a possibilidade de sua legitimação artística.

Contudo, ao longo desta pesquisa de doutorado chamou-me a atenção um artigo mais recente do pesquisador norte-americano Andrew Hershberger³⁷, em que ele questiona firmemente a argumentação de Krauss e, sobretudo, a sua utilização do conceito desenvolvido por Foucault. Por isso, pareceu-me interessante realizar uma



Figura 7: Timothy O’Sullivan, *Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada*, 1868.

contraposição pontual entre esses textos. Acredito que a discussão entre estes dois autores reside na mesma temática abordada por Chevrier, acerca da pertinência do caráter artístico e documental de grande parte da produção fotográfica do século XIX e início do século XX, embora as opiniões quanto a esta legitimação pareçam divergir.

Podemos iniciar esta reflexão retomando uma citação de Chevrier colocada acima:

[...] En numerosos casos, además, más que ‘paisaje’ en el sentido moderno del término, es preferible hablar de ‘vista topográfica’, por la fuerte voluntad de realismo en la reproducción de las formas y

³⁶ FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2008.

³⁷ HERSHBERGER, A. E. “Krauss’s Foucault and the Foundations of Postmodern History of Photography” In: **History of Photography**, vol 30, nº 1. Londres : Taylor & Francis, 2006.

del espacio que parece prevalecer sobre cualquier intención de interpretación subjetiva.[...]»³⁸ (CHEVRIER, 2007, p. 42).

Pois bem, Krauss inicia seu artigo com uma imagem de Timothy O’Sullivan (figura 7) que fez parte de uma publicação de Clarence King intitulada *Systematic Geology*³⁹ resultado da Expedição Geológica do Paralelo Quarenta, também citada por Chevrier. Com esta imagem, Krauss desenvolve seu argumento a partir da importância da diferenciação entre os termos ‘vista’ e ‘paisagem’ no seguinte sentido: a ‘paisagem’ se refere à produção artística e a ‘vista’ à produção de documentações de caráter catalográfico.

Colocada esta questão, a autora questiona a natureza da produção das imagens de O’Sullivan: teria o fotógrafo produzido suas imagens para o discurso estético ou para o discurso científico? Além disso, as imagens de O’Sullivan pertencem ao espaço discursivo da ‘arte’ ou da ‘ciência’? Para Krauss, o fato de O’Sullivan ter produzido suas imagens com fins de documentação topográfica para expedições geológicas se sobrepõe às questões estéticas implicadas na imagem. Na sua argumentação, é na intencionalidade do fotógrafo que se coloca o campo discursivo no qual a imagem opera. A fotografia de O’Sullivan pertence, por este entendimento, ao campo discursivo da ciência, em oposição ao campo discursivo da estética.

Na mesma linha de pensamento são colocadas as questões para a obra de Eugène Atget: em qual espaço discursivo operam as suas milhares de imagens de Paris? Para qual discurso o fotógrafo as produziu? Atget, fotógrafo comercial que produzia ‘vistas’ por encomenda para instituições e pintores pode ser considerado um ‘artista’? Para a autora, as fotografias de Atget são esteticamente díspares, formadoras de um conjunto que carece das prerrogativas indispensáveis ao

³⁸[...] Em muitos casos, além disso, mais do que ‘paisagem’ no sentido moderno do termo, é preferível falar de ‘vista topográfica’, pela forte vontade de realismo na reprodução das formas e do espaço que parece prevalecer sobre qualquer intenção de interpretação subjetiva.[...] (CHEVRIER, 2007, p. 42). (Tradução livre da autora).

³⁹ KING, C. *Systematic Geology*. In: **Professional Papers of the Engineering U.S. Army**, v. I. Washington D.C. : U.S. Government Printing Office, 1877-1878.

conceito de arte. Não há aí a ‘obra de um artista’, um ‘*corpus*’ de unidade estética legitimadora, assim como o fotógrafo não corresponderia a uma personalidade com *vocação* para o desenvolvimento de uma ‘carreira artística’ (KRAUSS, 2002, p. 49).

Assim, o cerne do texto de Krauss gira em torno da natureza da produção e elaboração das fotografias ou dos conjuntos fotográficos e a posterior legitimação destes e de seus autores no panorama artístico, tais como ela caracteriza com veemência nos exemplos de O’Sullivan e Atget. Por isso, a autora parte do significado das aplicações do termo ‘vista’ no século XIX a fim de qualificar as produções destes fotógrafos. Nesta abordagem, a intencionalidade e o sentido das ‘vistas’ está subjacente à compreensão deste termo como designador de um documento. As duas citações seguintes são importantes para que se compreenda o caráter desta atribuição:

[...] A palavra ‘vista’ era onipresente nas revistas de fotografias: era cada vez mais sob este vocábulo que os fotógrafos apresentavam suas obras nos Salões fotográficos dos anos 1860. Assim, mesmo quando entravam conscientemente no espaço da exposição, os fotógrafos tinham a tendência de utilizar como categoria descritiva de seus trabalhos a palavra ‘vista’, em vez de ‘paisagem’.[...] (KRAUSS, 2002, p. 47).

[...] A palavra ‘vista’ remete além disso a uma concepção de autor em que o fenômeno natural, o ponto notável, apresenta-se ao espectador sem a mediação aparente nem de um indivíduo específico que dele registre o traço, nem de um artista em particular, deixando a ‘paternidade’ das vistas aos seus editores e não aos operadores (como eram chamados na época) que haviam tirado as fotografias. Deste modo, a noção de autoria estava vinculada de forma significativa à publicação, o *copyright* pertencendo a diversas sociedades [...] enquanto o fotógrafo permanecia no anonimato.[...]. [...] Esta forma de apreender a natureza do singular se apóia sobre uma transferência da noção de autor da subjetividade do artista às manifestações objetivas da Natureza [...] (KRAUSS, 2002, p. 47).

Assim, a natureza da produção e da elaboração do trabalho de O'Sullivan remeteria aos levantamentos topográficos realizados no século XIX, a própria noção de autoria sendo esvaziada e transferida aos editores das publicações. Para Krauss, fica evidente que o espaço discursivo em que operam as imagens de O'Sullivan não é o estético, e sim o das Ciências Naturais, posto que “[...] Vistas e levantamentos topográficos estão intimamente ligados e se determinam mutuamente [...]” (KRAUSS, 2002, p. 48), e continua sua argumentação: “[...] Espero também ter ficado evidente que este discurso não corresponde ao que o discurso estético entende pelo termo ‘paisagem’[...]” (KRAUSS, 2002, p. 48). A resolução da autora sobre a questão é equacionada, então, na origem da produção da imagem pelos fotógrafos, sendo que O'Sullivan, entre outros, estava realizando suas ‘vistas’ operando dentro de um espaço discursivo das Ciências Naturais, o qual é considerado apartado do espaço discursivo estético implicado na Arte que, por sua vez, origina a ‘paisagem’.

Para analisar a obra de Atget, Krauss tem como embasamento a mesma lógica, ou seja, o ponto crucial levantado pela autora reside na origem da produção das fotografias em um questionamento acerca das ‘intenções’ e do ‘sentido’ de sua obra, o que remete diretamente à pertinência de qualificá-lo como um ‘autor’, no domínio de sua ‘criatividade’ e no decorrer da trajetória de sua ‘carreira artística’. Krauss coloca que havia uma grande dificuldade em investigar o arquivo de dez mil fotografias obtidas por Atget, sobretudo uma dificuldade de identificar as suas intenções, motivações e o sentido de sua obra:

[...] Por muito tempo acreditou-se que bastaria decifrar o código que fornecia o número dos negativos de Atget para conseguir dominar simultaneamente a ‘idéia mais ampla’ e os motivos misteriosos que o levaram a constituir este imenso arquivo. [...] Para os pesquisadores do problema colocado pela obra de Atget, os números supostamente forneceriam a chave fundamental das intenções e do sentido da atividade do autor. [...] (KRAUSS, 2002, p. 54).

Krauss cita, então, uma pesquisa realizada nos Estados Unidos⁴⁰ que decifrou os códigos dos negativos chegando à conclusão que “[...] se tratava da sistematização de um catálogo de temas topográficos divididos em cinco grandes séries e numerosas subdivisões de grupos [...]” (KRAUSS, 2002, p. 54). Assim, bem como o trabalho de O’Sullivan, a obra de Atget, para Krauss, não pertence ao espaço discursivo da arte. Suas ambições originais eram mais afeitas aos temas sociais e a uma representação histórica e topográfica de Paris do que relativas a uma ambição de representação estética e artística da cidade. Krauss coloca ainda que a chave que ‘desvenda’ a obra de Atget reside exatamente no fato de que esta consiste em um catálogo, suas imagens semelhantes às de Charles Marville por terem sido obtidas através de um mesmo ‘plano diretor de documentação’:

[...] Um catálogo é mais um conceito de sistema de organização do que uma idéia, ele procede menos da análise intelectual do que sociocultural. E parece muito claro que o trabalho de Atget é produto de um catálogo que o fotógrafo não inventou e para quem o conceito de autor não tem objeto.[...] (KRAUSS, 2002, p. 55).

Para Krauss, revelar este aspecto da obra de Atget, muito mais do que clarificar aspectos relativos a este imenso arquivo, leva à possibilidade de desaparecimento de suas intenções estéticas. Aliás, seguindo esta linha de análise não há, nem em Atget, nem em O’Sullivan, qualquer intenção estética, a não ser a de seguir fórmulas existentes na época para registros e catalogações diversas, espaços discursivos em que operam as fotografias e que não pertencem ao campo discursivo da arte.

No penúltimo parágrafo de seu artigo, Krauss faz uma breve citação sobre o conceito de ‘formações discursivas’ de Foucault, relativo a análises de arquivos históricos, e que entra em jogo já no título do artigo da autora, estando subjacente à toda a sua análise:

⁴⁰ HAMBURG, M. M.. **Eugène Atget, 1957-1927: the Structure of the work.** 1980. (Dissertação de Mestrado) - Columbia University, Nova Iorque, 1980.

[...] Hoje, em todo lugar, tenta-se dismantelar o arquivo fotográfico, quer dizer, o conjunto de práticas, instituições, relações de onde surgiu inicialmente a fotografia do século XIX, para reconstruí-lo no quadro das categorias já constituídas pela arte e sua história. Não é difícil imaginar quais os motivos de semelhante operação, mas o que é mais difícil de entender é a indulgência para o tipo de incoerência que isto produz. [...] (KRAUSS, 2002, p. 54).

Já Andrew Hershberger (2006), por sua vez, começa sua argumentação retrazando o histórico da publicação deste artigo de Krauss, inserindo-o dentro de um contexto maior relativo à década de 1980, quando estavam sendo invocados novos parâmetros metodológicos para a análise histórica da fotografia, especialmente por publicações importantes, como *Art Journal* e *Art Bulletin*.

Segundo Hershberger, a publicação deste artigo emblemático de Krauss inaugura uma forma de pensamento: a abordagem pós-moderna da fotografia, que passaria a ser adotada por diversos pesquisadores nas metodologias de pesquisa. Sem dúvida, a intenção de Hershberger consiste em dismantelar o argumento teórico de Krauss em que ela busca o seu embasamento nos conceitos de 'espaços discursivos' e 'autoria', inspirados na obra de Foucault, sobretudo em *Arqueologia do Saber* (2008).

De fato, é na própria argumentação sobre a obra de Foucault que Hershberger consegue, no mínimo, questionar Krauss acerca dos fundamentos de sua proposta metodológica, colocá-la como defensora dos cânones de uma crítica modernista institucional - à diferença de uma pretensa tentativa de uma história pós-moderna da fotografia - e, sobretudo, criticá-la pela exclusão da importância do caráter estético nas obras de Atget, O'Sullivan e de outros fotógrafos do século XIX e do início do século XX.

Começando pelo conceito de 'espaço discursivo', que intitula o artigo de Krauss, categoria em que operariam as imagens em um 'espaço discursivo estético' ou em um 'espaço discursivo científico', Hershberger aponta o que qualifica como a primeira incorreção da autora sobre o pensamento de Foucault. Segundo ele, Krauss busca com o seu conceito de 'espaço discursivo' uma

‘coerência’ para a análise das imagens, colocando as ‘vistas’ como ‘científicas’ e as ‘paisagens’ como produções estéticas/artísticas. Na visão deste autor, esta dicotomia simplista reduz o pensamento de Foucault que, em *A Arqueologia do Saber*, concebe as suas ‘formações discursivas’ como um estado de ‘dispersão’ dos conceitos instituídos nas diversas áreas do saber. Como exemplo da problematização deste estado de ‘dispersão’, nas palavras do próprio Foucault, temos que:

[...] É preciso também que nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos que já nos são familiares. É possível admitir, tais como são, a distinção dos grandes tipos de discurso, ou a das formas ou dos gêneros que opõem, umas às outras, ciência, literatura, filosofia, religião, história, ficção, etc., e que as tornam espécies de grandes individualidades históricas? Nós próprios não estamos seguros do uso dessas distinções no nosso mundo de discursos, e ainda mais quando se trata de analisar conjuntos de enunciados que eram, na época de sua formulação, distribuídos, repartidos e caracterizados de modo inteiramente diferente [...] De qualquer maneira, esses recortes [...] são sempre, eles próprios, categorias reflexivas, princípios de classificação, regras normativas, tipos institucionalizados: são, por sua vez, fatos de discurso que merecem ser analisados ao lado dos outros, que com eles mantêm, certamente, relações complexas, mas que não constituem seus caracteres intrínsecos, autóctones e universalmente reconhecíveis.[...] (FOUCAULT, 2008, p. 25).

Assim, a dicotomia que Krauss realiza entre ‘arte’ e ciência’, ‘vistas’ ou ‘paisagens’, muito embora possa ser vista à luz de algumas passagens do texto de Foucault, não parece colocar-se como uma verdade absoluta — pelo menos não a partir de Foucault — já que este autor, ao longo de sua obra, objetiva muito mais desconstruir as categorias já institucionalizadas dos campos de saber a fim de buscar compreendê-las fora destes discursos.

Uma das decorrências mais relevantes nesta argumentação de Krauss sobre os ‘espaços discursivos’ reside na discussão da noção de ‘autoria’. Como já foi dito, a pesquisadora argumenta que nem Atget, nem O’Sullivan podem ser considerados autores na medida em que trabalhavam para a constituição de

‘vistas topográficas’ e ‘catálogos’. Nesta medida, as ‘intenções’, a ‘força expressiva’ e os ‘temas ou assuntos da subjetividade individual’ estão fora de questão para os fotógrafos do século XIX e início do XX, que ‘operam em espaços discursivos sem expressão individual’. Krauss então aponta para a necessidade da crítica à categoria de ‘autoria estética’ ou, ao contrário, para a sua inevitável renúncia e o seu abandono.

É neste ponto, então, que Hershberger recorre à obra em que Foucault discute a questão da ‘autoria’⁴¹. Há aí, como em outros pensadores, a concordância de que o conceito de ‘autoria’ abarca a noção do ‘artista’, e Foucault discorre sobre as características e problemáticas relativas ao tema. Alguns dos aspectos que Hershberger critica na abordagem de Krauss é que, para Foucault “[...] a função autor não se exerce de forma universal e constante sobre todos os discursos. [...]” (FOUCAULT, 1992, p. 48). Não se trata de um conceito ‘naturalizado’ ou ‘eterno’, mas de uma construção histórica que implica diferentes oscilações nas compreensões e nos diferentes momentos da função do autor nas sociedades.

A função ‘autor’, ainda segundo a evocação de Hershberger sobre o texto de Foucault, é sempre uma maneira, mais ou menos psicologizante de manipular textos, de realizar continuidades, comparações e exclusões (FOUCAULT, 1992, p. 51). E o conceito de artista, com suas características de vocação, carreira, originalidade, força expressiva e subjetividade individual é passível, então, de uma discussão da sua natureza afiliada ao poder conferido pela autoria. Neste sentido é que Hershberger opõe-se à exclusão imediata postulada por Krauss a fotógrafos como Atget e O’Sullivan, considerando-a não como uma expressão da crítica à autoria e sim como uma forma de defender os cânones estabelecidos pelo discurso da arte moderna.

⁴¹ FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa : Editora Vega, 1992.

Tal discussão foi aqui colocada de acordo com a já referida análise de Chevrier (2002), a qual não está colocada na legitimação artística propriamente dita, mas antes narra a herança estética que a fotografia de paisagem do século XIX carrega consigo, derivada de outras formas de representação. E esta estética é uma estética da descrição do real, já que vem se conformando ao longo dos séculos, sobretudo a partir da utilização da câmera obscura pelos pintores. Uma estética realista, permeada por um desejo de reproduzir o real — e, em certa medida, de documentá-lo —, como coloca Chevrier nas duas citações abaixo:

[...] Por lo tanto, más que lamentarse, como algunos hacen, porque la fotografía se considera actualmente desde un punto de vista demasiado estético, hay que recordar, en cambio que la pintura fue practicada a menudo con fines documentales y que numerosos paisajes pintados fueron concebidos como vistas topográficas (con carácter artístico), tal como lo fueron, por ejemplo, las imágenes realizadas en el marco de la Misión Heliográfica. Hemos visto que los *vedutisti* del siglo XVIII trabajaban para una clientela precisa. [...] ⁴² (CHEVRIER, 2002, p. 43).

[...] De momento hay que subrayar el acuerdo y la tensión que se establecieron desde el origen de la fotografía y en sus primeras aplicaciones, entre, por un lado, las preocupaciones científicas o documentales y, por el otro, las estéticas. La descripción y la búsqueda de lo pintoresco coexisten en el arte del paisaje en el siglo XIX, e a veces se mezclan y se confunden estrechamente. [...] ⁴³ (CHEVRIER, 2002, p. 49).

⁴² [...] Portanto, mais do que se lamentar, como fazem alguns, pelo fato de que a fotografia é atualmente considerada a partir de um ponto de vista demasiadamente estético, é necessário recordar, no entanto, que a pintura era praticada muitas vezes com fins documentais e que numerosas paisagens pintadas foram concebidas como vistas topográficas (com caráter artístico), tais como o foram, por exemplo, as emblemáticas imagens realizadas durante a Missão Heliográfica. Temos visto que os *vedutisti* do século XVIII trabalhavam para uma clientela precisa.[...] (CHEVRIER, 2002, p. 43) (Tradução livre da autora).

⁴³ [...] Pelo momento, deve-se ressaltar o acordo e a tensão que se estabeleceram desde a origem da fotografia e em suas primeiras aplicações entre, por um lado, as preocupações científicas ou documentais e, por outro, as estéticas. A descrição e a busca do pitoresco coexistem na arte da paisagem do século XIX, e às vezes se mesclam e se confundem de maneira muito estreita.[...] (CHEVRIER, 2002, p. 49) (Tradução livre da autora).

Neste ponto, acredito que é importante notar que a discussão entre estes autores reside na relação entre o documento e a arte e, neste sentido, tal como aponta Chevrier, é necessário procurar ultrapassar a antiga dicotomia entre arte e ciência que tradicionalmente tem sido atribuída à fotografia. Neste sentido, a obra de André Rouillé (2009) centra-se nesta relação de forma detalhada e o próprio título é claro ao incluir a fotografia em uma posição liminar (entre o documento e a arte), muito embora o autor não tenha a intenção de separar estas categorias. Dito de outra forma, minha percepção é de que Rouillé procura demonstrar como a fotografia, imbuída de suas características documentais, passou a coexistir com arte — especificamente com a arte contemporânea —, após uma história de sucessivas rejeições. Trata-se, na visão deste autor, de uma passagem, de uma ‘aceitação’ da fotografia pela arte em um momento específico em que interessava, aos museus e galerias, que objetos fossem produzidos para serem expostos e comercializados, frente ao processo de desmaterialização da obra de arte.

Porém, neste momento é importante adiantar que uma das questões cruciais que permeiam a discussão sobre a fotografia contemporânea reside na caracterização da fotografia como documento, bem como dos múltiplos desdobramentos conceituais que esta noção implica. De forma geral, a grande maioria dos autores que se debruça sobre a fotografia produzida a partir dos anos 1960 necessita abordar, de uma forma ou de outra, o processo de construção da fotografia como documento, as suas vinculações, pertinentes ou não, corretas ou não, desta forma documental com os aspectos de ‘realidade’ e ‘verdade’, e a maneira como tal forma tem ou não sido aceita e legitimada no âmbito da arte.

Inevitável tentar escapar à esta discussão que durante as últimas décadas tem mobilizado uma parcela substancial das reflexões que passaram a constituir o campo de conhecimento sobre a fotografia. De fato, a passagem do documento à arte, o processo de sua aceitação e legitimação que culminou com a exposição de obras passíveis deste tipo de caracterização em paredes de museus e galerias, talvez seja um dos contextos mais delicados e mais controversos daquilo que se objetiva tratar nesta tese como *fotografia contemporânea*, mas que não deixa de

ser uma das maiores controvérsias da história da fotografia: afinal, a imagem-máquina, liberada da mão do homem e de seu gênio criativo, desde meados do século XIX, pode ou não ser considerada como uma manifestação legítima da arte? Para compreender como este processo viria a ocorrer, somente a partir das duas últimas décadas do século XX, é propício considerar as análises que fundamentam a noção de fotografia-documento desenvolvida por Rouillé (2009).

Para compor a sua concepção sobre a fotografia-documento, Rouillé parte dos pontos de contato entre fotografia e arte, desde o século XIX, as suas formas de atração e rejeição que ele demonstra através dos discursos de artistas e escritores da época, bem como da constante condição de coexistência e oposição entre arte e ciência na aceleração da vida cotidiana nas metrópoles industriais da época. Este é o contexto em que se origina a legitimidade da função documental da fotografia, sobretudo das suas ligações com os fenômenos da sociedade industrial, o que leva o autor a definir a fotografia como a ‘imagem da sociedade industrial’ pois “[...] como qualquer outra, essa sociedade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento. [...]” (ROUILLÉ, 2009, p.31).

Neste sentido, a modernidade da fotografia deve-se ao seu caráter de imagem- máquina, embora Rouillé aponte para o fato de que este dispositivo não deve ser considerado como intrinsecamente moderno. Sempre aberta às práticas alternativas diversas, a fotografia marca a transição da sociedade pré-industrial para a sociedade industrial, na qual os instrumentos manuais são confrontados à crença na ‘eficácia maquinaica’ que resulta, em parte, na própria noção de ‘verdade fotográfica’, com suas características de nitidez, transparência e rapidez de produção.

Desde o seu surgimento no segundo quartel do século XIX, a fotografia causou admiração por suas imagens nítidas, precisas e rápidas, em detrimento àquelas produzidas pelo desenho e pela pintura, por exemplo. O maquinismo fotográfico e a inédita exclusão da mão do homem do processo foram, em parte, responsáveis pela credibilidade da fotografia como ‘verdade’, sendo que a

separação entre o objeto e sua imagem era uma concepção bastante nebulosa nas primeiras décadas de sua invenção. Embora na primeira parte de seu livro Rouillé percorra o longo caminho de construção e desconstrução do que ele denomina como 'fotografia-documento', logo no início ele argumenta que:

[...] Mesmo não sendo em sua natureza um documento, cada imagem fotográfica contém, no entanto, um valor documental que, longe de ser fixo ou absoluto, deve ser apreciado por sua variabilidade no âmbito do regime de verdade – o regime documental. O valor documental da imagem fotográfica baseia-se em seu dispositivo técnico, mas não é garantido por ele, pois varia em função das condições de recepção da imagem e das crenças que existem a respeito.[...] (ROUILLÉ, 2009, p. 27-28).

É importante destacar a dimensão que Rouillé concede ao 'sistema de crenças' como legitimador do valor documental da fotografia. Para o autor, a crença nos aspectos de 'exatidão', 'verdade' e 'realidade' que caracterizam a fotografia-documento são sustentadas através do desenvolvimento do hábito perceptivo da perspectiva, do registro químico das aparências e da ausência do homem na imagem-máquina - ou pelo menos da grande diminuição de sua parcela na produção da imagem -, aspectos do dispositivo técnico que renovam os procedimentos do verdadeiro (ROUILLÉ, 2009, p. 62-65). Porém, nesta abordagem a crença ultrapassa as realizações formais do dispositivo, posto que é mais poderosa dentro de um regime de verdade do que a própria analogia⁴⁴:

⁴⁴ A crença na analogia fotográfica é também discutida por Arlindo Machado em **A ilusão especular**. Para ele, desde a estratégia renascentista da perspectiva até as atuais mídias digitais trata-se de ideologicamente reprimir e mesmo suprimir a própria representação: “[...] como podem nos parecer iguais as coisas que representam signos pictóricos que não têm nenhum elemento material em comum com essas coisas? Todo esforço de elaboração de uma ilusão de verossimilhança é um trabalho de censura ideológica que visa, em última instância, reprimir o código que opera no sistema simbólico, ocultar o seu papel de produção de sentidos. O que esse efeito de ‘realidade’ almeja, no mesmo momento em que sofisticava o seu aparato técnico de representação, é esconder o trabalho de inversão e de mutação operado pelo código, o que quer dizer: censurar, aos olhos do receptor, os mecanismos ideológicos dos quais esse efeito é fruto e máscara ao mesmo tempo.[...]” In: MACHADO, A. **A ilusão especular**. São Paulo : Brasiliense, 1984, p. 28.

[...] Na ciência – como na arte e na informação -, o documento tem menos necessidade de semelhança ou de exatidão, ou de analogia, do que de crença e de conformidade com os usos práticos. É preciso, sobretudo, que ele se insira em uma rede confiável de continuidades e mediações, capaz de permitir um retorno pertinente, sempre específico, da imagem para a coisa. [...]. (ROUILLÉ, 2009, p. 80).

Nesta reflexão, a construção do ‘verdadeiro fotográfico’ reside na relação entre a fotografia e as outras imagens que, até então, necessitavam da mão do homem mesmo que o indivíduo se utilizasse de recursos tecnológicos, como no caso da câmera obscura ou do fisionotráfico, entre outros instrumentos. Desta forma, grande parte da legitimidade da fotografia como testemunho do real provém das suas características de precisão, nitidez e objetividade que são contrapostas ao desenho e à pintura: “[...] a fotografia vem, na metade do século XIX, responder à grave crise de confiança que aflige o valor documental das imagens manuais. [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 52). Tal crise reflete o panorama geral da emergência da sociedade industrial, com a mecanização, a urbanização e o surgimento de novas redes de comunicação que aceleraram os ritmos de trocas de mercadorias, informações e capitais. Ou seja, as consequências da modernidade que, de forma rápida e contundente, se instalavam no mundo ocidental.

[...] Politicamente, a oposição entre a pintura e a fotografia encontra-se no antagonismo entre as concepções aristocrática e democrática da cultura e da sociedade; e, socialmente, na incompatibilidade entre a sociedade pré-industrial e a sociedade industrial, entre os valores do passado e os do presente. Em resumo, o desafio que contrapõe a fotografia e a pintura a partir da metade do século XIX é emblemático do clima e dos debates que atravessam a modernidade. [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 58).

Após esta abordagem do início do processo de construção da representação da paisagem urbana pela fotografia, é necessário adentrar nas primeiras décadas do século XX, momento em que se assiste à desconstrução

figurativa através dos movimentos vanguardistas, um contexto em que a fotografia desempenhou um papel fundamental, especialmente a partir da representação da cidade.

2.2 – Além da paisagem: a representação fotográfica urbana nas vanguardas do início do século XX

Para iniciar esta abordagem sobre a fotografia urbana na produção das vanguardas do século XX, é interessante citar o Prefácio de Jean-Pierre Angremy⁴⁵, na obra *La confusión de los géneros em fotografía*: “[...] Los recorridos topográficos de Atget son, ahora, los primeros paisajes de la modernidad [...]”⁴⁶ (ANGREMY, 2004, p. 9). Embora a questão do estatuto da arte no conjunto fotográfico produzido por Atget já tenha sido desenvolvida anteriormente, parece interessante começar a falar sobre a fotografia urbana a partir das suas imagens, que não se constituem unicamente de paisagens, mas contemplam uma série de aspectos da cidade de Paris tais como as fachadas dos prédios e seus detalhes, as ruas vazias, as vitrines, os negócios dos pequenos comerciantes, apenas para citar alguns exemplos. Sobre as modulações das concepções artísticas ao longo do tempo, Angremy afirma que:

[...] se reconoce una verdadera calidad estética a los archivos antropométricos, que incluso han sido expuestos em las paredes de las galerías, fuera de su contexto, como retratos... Todo se mezcla y se intercambia. De este modo, algunos documentos se transforman en obras de arte mientras que, al mismo tiempo, obras que aspiraban valientemente a un reconocimiento artístico desaparecen en el almacén de las trivialidades del tiempo. En buena medida, el destino de las imágenes fotográficas pertenece al devenir; muchos ámbitos permanecen

⁴⁵ ANGREMY, J. P. “Prefacio”. In: PICAUDÉ, V.; ARBAÍZAR, P. (eds.). **La confusión de los géneros em fotografía**. Barcelona : Gustavo Gili, 2004.

⁴⁶ “[...] Os registros topográficos de Atget são, agora, as primeiras paisagens da modernidade.[...]” (ANGREMY, 2004, p. 9). (Tradução livre da autora).

en espera y algunos capítulos de su historia tienen un claro carácter provisional.[...]”⁴⁷ (ANGREMY, 2004, p. 9).

De qualquer forma, o vínculo de Atget com as vanguardas do século XX é bem conhecido. Vizinho de Man Ray, que adquiriu algumas de suas fotografias em 1925 e as fez circular na publicação *La Révolution Surrealiste*, Atget teve a sua produção difundida fora da França graças à fotógrafa Berenice Abbott, e seu acervo foi posteriormente adquirido pelo



Figura 8: Eugène Atget, *Coin de la Rue Valette et Pantheon*, 1925.

Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Para Chevrier, “[...] nada, ni siquiera recurriendo a los mejores autores (Kertész, Cartier-Bresson, Krull), aguanta la comparación con Atget. [...]”⁴⁸ (CHEVRIER, 2007, p. 66).

No contexto da virada do século XIX para o século XX, acredito que a produção de Atget implica em um divisor de águas no que se refere ao estatuto da fotografia como objeto artístico. Embora essencialmente paisagística e topográfica, elementos da obra de Atget foram reconhecidos pelos surrealistas como possíveis manifestações deste movimento. Ora, a questão é que Atget captou grande parte de suas imagens no limiar dos cânones da fotografia tradicional do século XIX, uma circunstância embrionária para as drásticas

⁴⁷ [...] Se reconhece uma verdadeira qualidade estética aos arquivos antropométricos, que inclusive têm sido expostos nas paredes das galerias, fora de seu contexto, como retratos ... Tudo se mistura e se troca. Assim, alguns documentos se transformam em obras de arte enquanto, ao mesmo tempo, obras que aspiravam valentemente a um reconhecimento artístico desaparecem no armazém das trivialidades do tempo. Em grande medida, o destino das imagens fotográficas pertence ao futuro; muitos âmbitos permanecem em espera e alguns capítulos de sua história têm um claro caráter provisório. [...] ((ANGREMY, 2004, p. 9) (Tradução livre da autora).

⁴⁸ “[...] nada, nem sequer recorrendo aos melhores autores (Kertész, Cartier-Bresson, Krull), aguanta a comparação com Atget.[...]” (CHEVRIER, 2007, p. 66) (Tradução livre da autora).

mudanças que as representações das vanguardas artísticas apregoariam dali em diante.

À diferença de Atget, que trabalhou durante toda a sua vida à margem dos efervescentes circuitos artísticos, provavelmente a figura mais emblemática para se abordar esta transformação canônica da fotografia é Alfred Stieglitz,

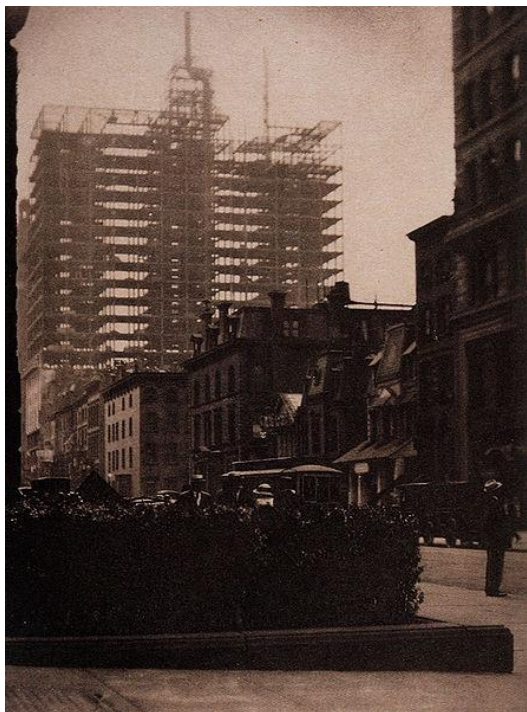


Figura 9: Alfred Stieglitz, *Old and New New York*, 1910.

responsável em grande medida por conduzir a fotografia americana às novas perspectivas artísticas, após o seu envolvimento no movimento pictorialista, no final do século XIX. Ao contrário de Atget, um homem modesto que nunca saíra da França e que não se considerava um artista, Stieglitz tinha um trânsito frequente entre os Estados Unidos e a Europa e, sobretudo, nos circuitos artísticos da época.

Não tenho a intenção, neste momento, de aprofundar-me em considerações sobre o trabalho de Stieglitz, pois já o abordei em minha dissertação de Mestrado⁴⁹ (assim como, de forma geral, ocorre com os demais fotógrafos que serão abordados até o final deste segundo capítulo). Porém, dois pontos fundamentais merecem ser evocados: em primeiro lugar, o fato de que Stieglitz foi um dos maiores responsáveis pelo primeiro processo de legitimação artística da fotografia, a partir tanto da publicação da revista intitulada *Camera Work*, que circulou de 1903 a 1917, exercendo profunda influência na comunidade artística da época, quanto pela inauguração da *The Little Galleries of the Photo-Secession*, mais

⁴⁹ RODOLPHO, P. **A rua em imagens**: as transformações urbanas na fotografia - Um estudo de caso sobre a Rua 13 de Maio em Campinas / SP. 2004. 212 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

conhecida como *Galeria 291*. A criação desta Galeria ocorreu justamente pela falta de espaços que expusessem fotografias, bem como pelo fato de que a Foto-Secessão passava a se constituir como um movimento fotográfico singular que carecia de locais para a exibição de suas obras, bem como a revista *Camera Work* tornava-se uma nova forma de circulação das fotografias. No alvorecer do século XX, tais iniciativas de Stieglitz foram marcos inéditos para o fortalecimento de uma concepção que qualificasse a fotografia como expressão artística. É importante ressaltar que, por volta da década de 1910, Stieglitz introduziu a arte das vanguardas europeias a partir de exposições na *291*: Max Ernst, Rodin, Matisse, Picasso, Braque, Picabia, são alguns dos artistas cujas obras ocuparam não só a Galeria, mas também as páginas de *Camera Work*.

O segundo ponto relevante sobre a obra de Stieglitz e que interessa especialmente à esta tese reside na inclinação que o fotógrafo nutriu pelo ambiente urbano, em especial pelas suas transformações. De fato, após uma temporada na Europa, Stieglitz retornou aos Estados Unidos e ficou impressionado com a vertiginosa transformação da cidade. As construções de arranha-céus, a verticalização da cidade, as indústrias e suas chaminés são alguns dos elementos que o mobilizaram, bem como ocorreu com o seu amigo e contemporâneo Alvin Langdon Coburn, outro fotógrafo cuja obra será mencionada um pouco mais adiante.

Antes disso, contudo, é importante notar que três abordagens diferentes marcam as fotografias urbanas de Stieglitz. Entre 1895 e 1910, o fotógrafo produziu uma série de fotografias noturnas, nas quais o brilho da iluminação e da umidade conforma as silhuetas dos prédios e das árvores. Há outras fotografias da mesma época em que são registradas a neve e a bruma que tomam conta da cidade. Este tipo de atmosfera evanescente, imbuída do *flo* e de seus contornos indefinidos, pode ser compreendida como parte ou resquício de sua atuação no Pictorialismo. Por volta do final do primeiro decênio do século XX, a abordagem de Stieglitz voltou-se às transformações urbanas propriamente ditas e em várias de suas fotografias começam a aparecer a constante simultaneidade de prédios



Figura 10: Alvin Langdon Coburn, *St. Paul's and Other Spires*, 1908.

antigos e baixos ao lado de construções cada vez mais altas e imponentes. A partir de então, cada vez mais Stieglitz se envolve com o ambiente urbano e industrializado. E, em um terceiro momento, já na década de 1930, são os arranha-céus em construção que interessam ao fotógrafo⁵⁰ (figura 9).

Como foi mencionado, cabe aqui uma referência a Alvin Langdon Coburn e à sua fantástica série realizada com uma *pinhole*, intitulada *New York from its Pinnacles* (figura 10), durante a primeira década do século XX. Inicialmente identificado aos movimentos pictorialista e simbolista, Coburn seguiu, por volta de 1917, para uma abordagem abstracionista da fotografia através de seu trabalho intitulado *Vortogramas*. Contudo, tanto ele quanto Stieglitz fazem parte de um momento particular da fotografia do início do século XX, em que os fotógrafos estavam muito envolvidos com o panorama urbano, tal como comenta Michel Frizot⁵¹:

[...] Le «nouveau» photographe, dans la première décennie du siècle (tel qu'il peut être représenté en la personne de Stieglitz ou de son cadet Coburn), se préoccupe de la vie réelle, de son horizon citadin quotidien, au lieu de faire retraite dans la représentation d'un fugitif évanescent (qui demeurera longtemps encore la predilection de nombre de pictorialistes).[...] ⁵² (FRIZOT, 1994, p. 388).

⁵⁰ Sobre as obras de Alfred Stieglitz e Alvin Langdon Coburn ver também: RODOLPHO, P. "A era dos arranha-céus: as transformações urbanas por intermédio das fotografias de Alfred Stieglitz e Alvin Langdon Coburn". In: **Revista Eletrônica Studium**, Campinas, n. 14. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/14/6.html>.

⁵¹ FRIZOT, M. **Nouvelle Histoire de la Photographie**. Paris : Bordas, 1994.

⁵² [...] O «novo» fotógrafo, no primeiro decênio do século (tal como pode ser representado pela pessoa de Stieglitz ou de seu discípulo Coburn), se preocupa com a vida real, com o seu horizonte citadino cotidiano, em lugar de fazer coro à representação de aspectos fugidios

Frizot considera que a virada do século XIX para o século XX não foi efetivamente um momento de ruptura para a fotografia, muito embora o próprio movimento pictorialista tenha sido importante no sentido de engendrar a cisão que originou os processos da Foto-Secessão e da *Straight Photography*. Frizot argumenta que é a partir da década de 1910 que se iniciaram as transformações mais intensas no âmbito da estética fotográfica, tanto em função do próprio contexto da I Guerra Mundial, fator importante na formação conceitual dos movimentos vanguardistas, quanto em função das próprias transformações tecnológicas dos equipamentos fotográficos, bem como de toda uma tecnologia ótica que estava em desenvolvimento (FRIZOT, 1994, p. 387).

Embora as câmeras tenham se tornado portáteis e acessíveis à população no final do século XIX, com a invenção da Kodak e seu filme de rolo, uma câmera célebre e pequena como a *Leica* data de 1913. As câmeras portáteis, segundo Frizot, modificaram a estética fotográfica no sentido da transformação dos pontos de vista dos fotógrafos e da possibilidade da tomada de outros ângulos mais acentuados. E apesar de Félix Nadar ter captado as primeiras imagens aéreas a bordo de um balão – segundo ele, do alto a Terra ‘parecia uma colcha de retalhos’ -, a construção dos arranha-céus permitiu imagens inusitadas para aqueles que como Coburn e Stieglitz, mas também László Moholy-Nagy, Berenice Abbott e tantos outros, se aventuraram na busca por novas formas de ver e representar a cidade. O campo visual urbano estava em acelerado processo de transformação, assim como as possibilidades de apreendê-lo visualmente, muito embora os aspectos relativos à percepção visual tenham sido intensificados já na primeira metade do século XIX⁵³. A associação entre uma nova forma de representação

evanescentes (que permaneceriam por muito tempo ainda como a predileção de numerosos pictorialistas).[...] (FRIZOT, 1994, p. 388). (Tradução livre da autora).

⁵³ Sobre estes aspectos ver: CRARY, J. “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX”. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo : Cosac & Naify, 2001; PHILLIPS, C. “A Fotografia dos Anos Vinte: a exploração de um novo espaço urbano”. In: PEIXOTO, C. E.; MONTE-MÓR, P. (Ed.) **Cadernos de Antropologia e Imagem** – Antropologia e Fotografia, nº 2. Rio de Janeiro : UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), 1996.

plástica da cidade com os elementos urbanos que surgiram na época é considerado por Chevrier como a origem da modernidade na fotografia:

[...] Conducida según los 'intereses' del arquitecto o del ingeniero, el estudio de la naturaleza se distinguía más que nunca del paisaje concebido como vista. Los engranajes de las máquinas, las articulaciones de las construcciones metálicas habían empezado a llamar la atención de los fotógrafos en el siglo XIX [...]. Pero fue necesaria la mediación de los artistas de vanguardia (cubistas, futuristas, constructivistas, precisionistas) para que se pudiera llevar a cabo realmente el acuerdo – de manera declarada o, como mínimo, sistemática – más o menos pronto según los países durante ese siglo, entre dos nuevas técnicas: la construcción metálica, con sus violentas estructuras angulares y el recorte instantáneo, fragmentario, del registro fotográfico. La modernidad en fotografía nació de ese acuerdo, de ese encuentro entre modelos industriales y modelos de creación plástica. [...] ⁵⁴ (CHEVRIER, 2007, p. 83-84).

Neste contexto, a tradição paisagística passava a não consistir mais como a principal maneira de representar fotograficamente os ambientes urbanos já que as suas formas começavam a ser apreendidas através de novas possibilidades de enquadramentos, ângulos e pontos de vista. A fotografia, o cinema e a pintura protagonizaram uma história de transformação das formas representativas e uma das possibilidades foi o rompimento com o próprio referente. Estes aspectos estão implicados na abordagem da Nova Visão alemã, que pode ser definida como uma escola que estimulava as novas formas de percepção e representação visual ⁵⁵.

⁵⁴ [...] Conducida segundo os 'interesses' do arquiteto ou do engenheiro, o estudo da natureza se distinguia mais do que nunca da paisagem concebida como vista. As engrenagens das máquinas, as articulações das construções metálicas começaram a atrair a atenção dos fotógrafos no século XIX (...). Mas foi necessária a mediação dos artistas de vanguarda (cubistas, futuristas, construtivistas, precisionistas) para que se pudesse implementar de fato o acordo – de maneira declarada ou pelo menos sistemática – de forma mais ou menos rápida, segundo cada país ao longo daquele século, entre duas novas técnicas: a construção metálica, com suas violentas estruturas angulares e o recorte instantâneo, fragmentário, do registro fotográfico. A modernidade na fotografia nasceu desse acordo, desse encontro entre modelos industriais e modelos de criação plástica. [...] (CHEVRIER, 2007, p. 83-84) (Tradução livre da autora).

⁵⁵ Neste capítulo, a fim de ressaltar a passagem da forma paisagística à abstração dos elementos urbanos, optou-se por abordar as concepções da Nova Visão e da Nova Objetividade (*Neue*

László Moholy-Nagy foi uma das maiores referências da Nova Visão e acreditava que todo o tipo de experimentação era imprescindível para o desenvolvimento de um 'novo olhar'. Considerava a luz como uma matéria-prima essencial e defendia a opinião de que todas as falhas em um processo fotográfico — ou mesmo em qualquer produção visual — eram válidas como um instrumento de sensibilização do olhar. A Nova Visão, segundo Andreas Haus⁵⁶ e Michel Frizot, estava alinhada com as possibilidades abstracionistas e, nesse sentido, a fotografia obtida por Moholy-Nagy do alto de uma torre de rádio em Berlim é um dos



Figura 11: László Moholy-Nagy, *From the Radio Tower, Berlin*, 1928.

exemplos mais contundentes (figura 11). Para Chevrier, “[...] la ‘nueva visión’ propuesta por Moholy-Nagy era útil precisamente porque no servía inmediatamente a usos funcionales. [...]”⁵⁷ (CHEVRIER, 2007, p. 87), e aliava, sobretudo, características subjetivas, afetivas e emocionais.

Sachlichkeit). Porém, de forma alguma é descartada a importância fundamental de outros movimentos vanguardistas da época que foram decisivos para a concepção de uma nova estética das representações fotográficas urbanas, tais como o Futurismo, o Dadaísmo, o Suprematismo e o Construtivismo, bem como o emprego da Foto-Montagem. Para mais informações sobre este tema ver: RODOLPHO, Patrícia. **A rua em imagens: as transformações urbanas na fotografia - Um estudo de caso sobre a Rua 13 de Maio em Campinas / SP.** 2004. 212 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

⁵⁶ HAUS, A.; FRIZOT, M. “Figures de Style: Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie”. In: **Nouvelle Histoire de la Photographie**. Paris : Bordas, 1994.

⁵⁷ “[...] a ‘nova visão’ proposta por Moholy-Nagy era útil precisamente porque não servia imediatamente a usos funcionais. [...]” (CHEVRIER, 2007, p. 87). (Tradução livre da autora).

À Nova Visão contrapunha-se a concepção da Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), cuja figura emblemática foi o fotógrafo Albert Renger-Patzsch. Envolvidos com a busca pelo realismo através da precisão e da racionalidade do domínio técnico dos equipamentos e procedimentos fotográficos, os seguidores da Nova Objetividade — muitas vezes já trabalhando para o campo da publicidade — consideravam as experimentações da Nova Visão como práticas amadoras e desvinculadas da realidade trágica na qual se encontrava a Alemanha da época. E, apesar de que a maestria no emprego das técnicas fotográficas fosse central



Figura 12: Albert Renger-Patzsch, *Railroad bridge*, 1927.

para estes fotógrafos, as suas imagens também se revestiam de características inusitadas pela escolha dos objetos e da forma de fotografá-los. Fotografar ‘as coisas’ do mundo, tornando-as belas, foi a intenção de Renger-Patzsch em seu livro *O mundo é belo* (*Die Welt ist Schön*), publicado em 1928:

[...] ‘O mundo é belo’: eis o lema genuíno do livro com paisagens e panoramas de cidades, destinado a sintonizar o observador para uma viagem à região retratada. O livro de Renger-Patzsch sintonizava para outra viagem. Ao invés de ir a destinações longínquas, o trem dobrava na próxima esquina. Ao invés de montanhas cobertas de neve, o observador se deparava com montes de escória, ao invés da catedral Notre Dame de Paris ele via altos fornos e ao invés de jóias reais ele via painéis de alumínio. Fora da imagem fotográfica esse mundo tendia a ser sóbrio e feio; era de qualquer modo diferente do que se costumava denominar belo. A harmonia estética sugerida pelo livro de fotografias de Renger-Patzsch existia tão somente na superfície bidimensional da imagem, visível apenas segundo as regras do ‘olho fotográfico’[...]” (MOLDERINGS, 1987).

Por outro lado, Renger-Patzsch foi alvo de severas críticas por esta publicação, em um momento em que a Alemanha enfrentava sérias dificuldades, justamente no período entre as duas Guerras Mundiais. Neste sentido, o próprio título sugere uma atitude por demais positiva para o contexto da época. Klaus Honnef⁵⁸ atenta para a ambivalência do objetivo de Renger-Patzsch com relação à publicação de *O mundo é belo*. Segundo Honnef, Renger-Patzsch sempre se colocou contrário à qualquer tentativa que pretendesse ‘levar a fotografia a imitar a arte’, enfatizando o caráter documental possibilitado por este meio. A incongruência apontada por Honnef reside no fato de que, apesar desta postura, Renger-Patzsch exclui qualquer realidade social de suas imagens (HONNEF, 1997, p. 17).

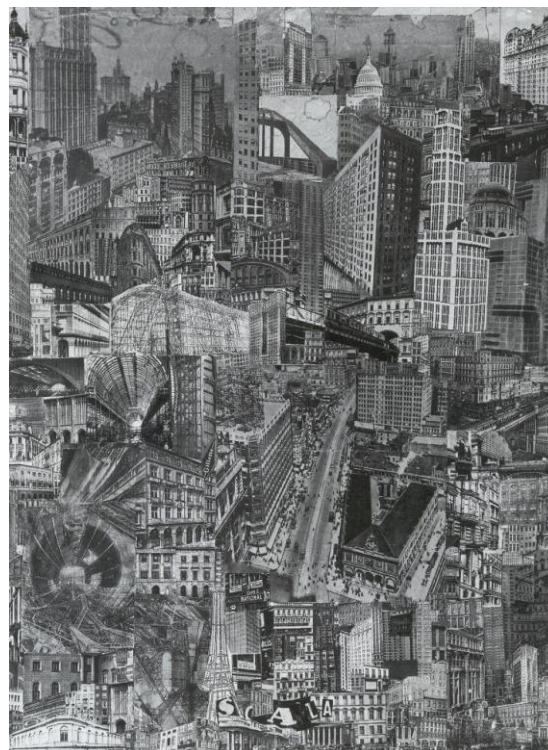


Figura 13: Paul Citröen, *Metrópolis*, 1923.

Embora a Nova Visão e a Nova Objetividade tenham se colocado na época como movimentos antagônicos, é interessante notar a existência destas duas formas de manifestação através da fotografia, considerando os efeitos que o contexto das guerras possam ter produzido na mentalidade artística. Por um lado, emoção, experimento, subjetividade e a constatação da falta de controle e de domínio da realidade como propulsoras do processo criativo; por outro, racionalidade, objetividade e controle extremo também são tomados como elementos constitutivos da criação artística e que, afinal, contribuem com a ideia

⁵⁸ HONNEF, K.; SACHSSE, R.; THOMAS, K. (eds.) **German Photography 1870-1970: Power of a Medium**. Köln : Dumont, 1997.

de que o controle e a observação das coisas próximas poderia conformar uma realidade melhor. Desta forma, a destruição causada pela I Guerra Mundial parece ter sido elaborada e representada de muitas maneiras. Pode-se considerar que tanto as noções de subjetividade quanto de objetividade foram empregadas pelos artistas, conscientemente ou não, a fim de lidar com a difícil realidade da época que, enfim, acabou por refletir-se na própria concepção da imagem fotográfica.

Cabe finalizar este capítulo com uma referência à fotomontagem, umas das principais formas visuais que evoca a fragmentação psíquica do indivíduo urbano moderno. As instabilidades e descontinuidades da metrópole moderna, as situações novas que o homem estava vivendo naquele momento que incluía formas diferentes de vida, de trabalho, de sociabilidade e de valores são aspectos presentes nas fotomontagens de diversos artistas de vanguarda como, por exemplo, Paul Citröen e El Lissitzky. A estética moderna urbana certamente tornou-se emblemática a partir das obras destes artistas.

Assim, o objetivo deste capítulo foi demonstrar como a representação fotográfica urbana articulada pelas vanguardas do início do século XX desprende-se da tradição de representação da paisagem, marcando um novo momento em nossa cultura visual. Estas informações estão contidas nas imagens urbanas presentes nas obras vanguardistas concebidas por artistas que vivenciaram a beleza e a magnitude, mas também o caos e a catástrofe que inauguraram o século XX.

Capítulo 3: A Fotografia Contemporânea

Um de meus principais objetivos quando me propus a analisar o tema da cidade na fotografia artística contemporânea, no início de meu doutorado, consistia em examinar a pertinência e o significado de tais termos: o fotográfico, o artístico e o contemporâneo no contexto da pesquisa que seria desenvolvida. Afinal, seria correto afirmar que existe um nicho de produção de imagens fotográficas que é artística e contemporânea? Por quê? Que problemáticas estariam implícitas nesta definição? E, se este nicho existe, qual a sua diferença, ou melhor, quais seriam seus contrastes com a produção fotográfica anterior? E ainda, haveria diferença em falar de *fotografia contemporânea*, sem a adição do termo *artística*?

Mais do que questões de nomenclatura, estes termos revelam a busca pelo direcionamento conceitual e metodológico que permeou a construção desta tese pois estão aí implícitas problemáticas fundamentais que se referem, em primeiro lugar, a dois campos de conhecimento: o campo da fotografia e o campo da arte, sendo que ambos originaram tanto a produção de objetos — coisas materiais passíveis de atribuição de valores estéticos, sociais, espirituais, afetivos, mercantis — quanto a produção de conhecimento — ideias e conceitos sobre as coisas produzidas.

Em segundo lugar, faz-se necessária uma reflexão sobre o termo *contemporâneo* pois, mais do que relacionar-se com algo que esteja acontecendo no tempo presente, tal termo marca a fronteira para com um conjunto de obras concebidas de uma outra maneira, ou seja, a partir de uma forma expressiva diferente, neste caso a arte moderna. Assim, enquanto as distinções entre a arte moderna e a arte contemporânea têm sido conceitualmente marcadas por historiadores e críticos da área, a expressão *fotografia contemporânea*, utilizada de forma corrente, ainda parece exigir reflexões mais atentas. Inicialmente, a fotografia contemporânea parece sugerir uma via pela qual se desenrola a arte contemporânea, podendo ser considerada a partir deste panorama. Contudo, à

medida que a pesquisa bibliográfica avança, é possível observar que o tema da fotografia contemporânea alavanca discussões entre os autores e que estes têm posturas que muitas vezes se colocam em oposição. É o que ocorre, por exemplo, na relação entre a arte, a fotografia e o conceito de documento, sendo este último um assunto caro à fotografia contemporânea.

Além disso, há outros assuntos que se destacam na bibliografia que versa sobre a fotografia contemporânea: o seu surgimento nas décadas de 1960 e 1970; a sua relação estreita com os movimentos da Arte Pop e da Arte Conceitual; a sua legitimação no âmbito da arte contemporânea e a crescente demanda por sua produção no mercado de arte; a emergência da fotografia como um objeto teórico e a construção de seu campo de conhecimento.

De forma geral, procurarei contemplar estes assuntos a partir da revisão bibliográfica no intuito de questionar a pertinência do termo *fotografia contemporânea*, bem como de observar quais são as suas balizas conceituais, estilísticas e temporais. Não se trata, de forma alguma, de tentar estabelecer uma definição para a fotografia contemporânea mas, antes, de perceber as questões que têm estado subjacentes a este termo.

Tal exercício é importante na medida em que a partir desta bibliografia foi estabelecido o recorte e um olhar específico sobre a cidade – um olhar sobre a banalidade, sobre os ambientes próximos e muitas vezes degradados, sobre os subúrbios e cinturões urbanos, sobre as ruínas recentes. Enfim, sobre aspectos que podem ser incluídos naquilo que André Rouillé qualifica como o “*advento das estéticas do ordinário*”⁵⁹, algo que parece ser comum aos artistas cujas obras serão aqui analisadas. Ou seja, o recorte epistemológico aqui proposto — tanto para as imagens quanto para os artistas, bem como para o lugar da cidade na fotografia contemporânea — foi estabelecido a partir da própria pesquisa bibliográfica.

⁵⁹ ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo : Senac, 2009, p. 359.

3.1 - A noção da contemporaneidade na fotografia

A imprecisão sobre o termo *fotografia contemporânea* é latente porque, em certa medida, quando se pensa sobre o termo *contemporâneo* a tendência é associá-lo com o tempo atual em que se vive. Mas, evidentemente, a arte e a fotografia evocam outras questões como a concepção estética apresentada nas imagens e o próprio âmbito da arte contemporânea que, como foi mencionado, inicialmente parece ser o lugar de desenvolvimento da fotografia contemporânea, inclusive através da publicação de livros que tratam deste tema, mesmo que a abordagem sobre a arte não consista, muitas vezes, no único ou principal eixo de discussão.

É o caso, por exemplo, da obra *La photographie contemporaine*⁶⁰, de Michel Poivert, lançada em 2002 e relançada em 2009, em que o próprio título parece encerrar o assunto de forma objetiva. Mas, felizmente, o autor inicia a sua obra buscando exatamente o contrário, ou seja, abrindo o termo para discussão. Reconhecendo, em um primeiro momento, que esta noção tem a forte tendência de ser reduzida a uma categoria da arte contemporânea, sobretudo como consequência de um olhar que as elites exercem sobre a fotografia, Poivert chama a atenção para o fato de que a fotografia contemporânea não pode ficar limitada à finalidade artística:

[...] Envisager la ‘contemporanéité’ de la photographie implique aujourd’hui d’accepter l’héritage d’un élargissement de la question photographique, tout en reconnaissant à l’art son rôle de repère majeur, mais en observant, au-delà de ce repère, la portée esthétique et éthique des pratiques et des productions photographiques [...]⁶¹ (POIVERT, 2002, p. 5).

⁶⁰ POIVERT, M. **La photographie contemporaine**. Paris : Flammarion / Centre National des Arts Plastiques, 2002.

⁶¹ [...] Considerar a ‘contemporaneidade’ da fotografia implica, hoje em dia, em aceitar a herança da ampliação da questão fotográfica, reconhecendo à arte seu papel de referência maior, mas observando, para além desta referência, a orientação estética e ética das práticas e das produções fotográficas [...]. (POIVERT, 2002, p. 5) (Tradução livre da autora).

De fato, ao longo de seu livro Poivert não nega à arte o seu ‘papel de referência maior’. Entretanto procura contextualizar a fotografia contemporânea nos parâmetros das sociedades da informação, em que as imagens têm papel fundamental, moldadas em grande medida também pelos parâmetros da arte. Neste sentido, o autor compreende a emergência da fotografia contemporânea em um contexto social amplo, atual, em que as imagens predominam e isto implica em se ter a arte *junto* com outras categorias como a cultura, a tecnologia, o patrimônio e o mercado de imagens, por exemplo.

Dedicando parte de sua obra ao fotojornalismo, Poivert questiona se uma reportagem fotográfica poderia ser considerada, atualmente, apenas como um instrumento de informação, já que tais imagens não necessitam, pela sua própria função, de características que a arte pode lhes conferir mas, ao mesmo tempo, figuram em livros atrativos e bem produzidos. Neste sentido, o autor segue questionando se estas imagens deveriam ser excluídas da chancela de *fotografia contemporânea* e, ainda, se haveria alguma diferença entre imagens ‘culturais’ e imagens ‘artísticas’. Para Poivert, o que ocorre é que as ambições dos autores dessas imagens extravasaram seu desejo de não mais considerar a fotografia unicamente pelo seu valor utilitário e instrumental, tal como ele comenta:

[...] Une particularité s'impose toutefois au regard des multiples pratiques contemporaines: toutes semblent porter l'ambition d'une réforme. Reporters, artistes, 'auteurs', critiques ou représentants d'institutions, aussi hétérogène que soit le corps des acteurs de la 'photographie contemporaine', tous semblent revendiquer une exigence qui dépasse la seule valeur instrumentale de l'image. [...] ⁶² (POIVERT, 2002, p.7).

De fato, é um fenômeno que há alguns anos os jornais brasileiros têm dedicado espaços privilegiados a imagens inspiradoras. Penso, particularmente,

⁶² [...] Uma particularidade se coloca, entretanto, ao olhar das múltiplas práticas contemporâneas: todas parecem carregar a ambição de uma reforma. Repórteres, artistas, ‘autores’, críticos ou representantes de instituições, tão heterogêneas quanto o corpo dos autores da ‘fotografia contemporânea’, todos parecendo reivindicar uma exigência que ultrapassa o valor apenas instrumental da imagem. [...] (POIVERT, 2002, p. 7) (Tradução livre da autora).

nas fotografias indicando mudanças de estações, nas quais as imensas árvores floridas na primavera ou os campos brancos cobertos pela geada no inverno são exibidos nas capas das publicações diárias. Obviamente estes não são os únicos exemplos, mas mesmo a fotografia que exhibe mais explicitamente a informação muitas vezes é trabalhada para não ser apenas um instrumento dedicado a transmitir mensagens. E isso não é nenhuma novidade, pelo menos na maior parte dos jornais ilustrados: as imagens são dedicadas a enternecer, despertar curiosidade ou choque no leitor, de acordo com os avanços das possibilidades de impressão dos parques gráficos de inserir figuras em suas publicações.

Mas o ponto fundamental que Poivert nos instiga a pensar reside na diferença entre as imagens 'culturais' e as imagens 'artísticas'. Pois é certo que, por mais perfeitas que sejam do ponto de vista técnico, e por mais inspiradoras ou chocantes que pareçam aos nossos sentidos, a maior parte das fotografias fotojornalísticas e publicitárias não são consideradas como expressões de arte. Ao analisar a exposição de uma coleção de fotografias históricas da agência Magnum, realizada na Biblioteca Nacional da França em 2000, Poivert observa que a fotografia de imprensa entrava então no museu, tornando-se objeto de leilão tal como as tiragens originais das fotografias antigas. Trata-se do que o autor considera como a 'patrimonialização do fotojornalismo', uma circunstância que desloca imagens produzidas com o intuito de suprir a economia da informação para o domínio das imagens ditas 'culturais'. O autor argumenta que mesmo as fotografias premiadas com o prêmio *Pulitzer* costumam ser consideradas como 'imagens-monumentos', termo que toma de empréstimo do pesquisador Vincent Lavoie, embora isso não pareça implicar que, ao menos em princípio, passem a ser legitimadas no âmbito da arte.

Retomando a questão da fotografia contemporânea, acredito que fica clara e pertinente a abertura concedida ao termo através da abordagem de Poivert. É interessante a observação do autor sobre o fato de que os especialistas evitam este termo que, contudo, é aplicado geralmente sem critérios na linguagem

jornalística e mesmo na linguagem corrente. Para o autor é necessário tomar precauções, já que se trata de designar uma abstração:

[...] Précautions nécessaires toutefois pour échapper à l'indistinction et donc au caractère inopérant d'une expression qui peut, les cas échéant, désigner le grand tout, sans contour ni relief, des images photographiques qui nous sont chronologiquement contemporaines. Au final, et au meme titre que l'expression 'art contemporain', il n'y a pas de définition de ce que l'on entend par 'photographie contemporaine'. Elle jouit, dès lors, du prestige que l'on accorde habituellement aux fausses notions claires.[...]⁶³ (POIVERT, 2002, p. 9).

Falsa noção clara, passível de desconfiança e que pode levar a incorreções nas análises de produções, artísticas ou não, baseadas apenas em cronologias. Conforme mencionei anteriormente, observa-se que o termo *arte contemporânea* está melhor compreendido, mesmo que se alterem as nomenclaturas. E isto em função de um contexto de produção artística que se desenvolveu desde 1960.

Ao contrário do conceito de *arte contemporânea*, o conceito de *fotografia contemporânea* suscita muitas outras dúvidas, inclusive pela relação de contradições históricas entre as imagens produzidas por este meio e a arte. Contudo, para fins de escrita desta tese, continuarei aqui me referindo apenas à *fotografia contemporânea*, porém considerando-a como uma categoria da produção fotográfica que se encontra em relação direta com o âmbito da arte desde 1960. Uma relação direta que se estabeleceu a partir de um intenso 'processo de legitimação da fotografia como arte', o qual tem sido interpretado de maneiras diferentes por historiadores e críticos de arte, mas também por

⁶³ [...] Précautions nécessaires, de qualquer forma, para escapar à indistinção e assim ao caráter inoperante de uma expressão que pode, eventualmente, designar uma totalidade, sem contorno nem relevo, das imagens fotográficas que nos são cronologicamente contemporâneas. Da mesma forma que ocorre com a expressão 'arte contemporânea', não há definição daquilo que nós entendemos por 'fotografia contemporânea'. Ela conta, a partir disso, com o prestígio que concedemos habitualmente às falsas noções claras. [...] (POIVERT, 2002, p. 9) (Tradução livre da autora).

fotógrafos e artistas que, também de formas diferenciadas, tomaram parte neste processo.

Com relação à arte, questões como a definição de movimentos e estilos e a descrição de características estéticas, formais e conceituais que reúnem obras sob paradigmas que se ajustem a elas – ou aos quais estejam ajustadas ou venham a se ajustar – consistem em problemáticas sobre as quais muitos pesquisadores têm se debruçado, sobretudo com relação à arte recente, produzida desde a década de 1960. Mesmo a denominação de *arte contemporânea* não parece plenamente satisfatória, inclusive pela proposta de alguns autores que preferem outras denominações.

É o caso, por exemplo, do filósofo e historiador Arthur Danto que, ao elaborar a sua concepção sobre o ‘fim da Arte’ na perspectiva de sua narrativa histórica, propõe chamar esta arte recente - produzida após aquela que se estabeleceu como *arte moderna* – simplesmente de *arte pós-histórica*⁶⁴, em detrimento às nomenclaturas de *arte contemporânea* ou *arte pós-moderna*. Isso em função de que há, para o autor, dois grandes processos de descontinuidades - antes e após a era da Arte - já que esta passou a se estabelecer como conceito na consciência geral da sociedade ocidental sobretudo a partir do Renascimento.

Sem adotar estas ideias centrais do pensamento de Danto, acredito que o autor parte do ponto de vista consistente e comum ao pensamento dos intelectuais que chamam a atenção para o fim das grandes narrativas, principalmente aqueles preocupados com a discussão sobre a pós-modernidade. Portanto, é com o auxílio da análise que Danto desenvolve sobre os conceitos de *moderno*, *pós-moderno* e *contemporâneo* que desejo começar esta análise sobre a produção que tem sido considerada sob a chancela de *fotografia contemporânea*.

De forma geral, o que Danto faz nesta parte de sua escrita é demonstrar como se opera a passagem, primeiramente, de uma arte ‘pré-modernista’ — estabelecida em uma narrativa da pintura representativa tradicional, pautada pelo

⁶⁴ DANTO, A. C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo : Edusp, 2006, p. 15.

mimetismo, pela perspectiva, pelo escorço, pelo *chiaroscuro*, pela forma retangular — para a arte moderna que, em sua visão, apenas deixou as características representativas em segundo plano — uma visão que ele contrapõe àquela de quem ele considera como o ‘grande narrador do modernismo’, Clement Greenberg, para quem tal passagem foi caracterizada pela transição das características miméticas para as não-miméticas. Em seguida, Danto procura demonstrar como, de forma muito diferente, foi sendo delineada a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, contexto este vivenciado por ele nos museus dos Estados Unidos, cujas experiências compartilha de forma elucidativa em seu argumento.

É interessante notar que Danto sempre privilegia a dinâmica destas passagens, sobretudo com relação à consciência. É a partir das ‘tomadas de consciência’ destas passagens, as quais podem ocorrer de forma mais ou menos fluida, que passam a ser constituídos outros domínios de expressão com estilos, agendas e estratégias inerentes a cada estado da arte. De acordo com o autor, as passagens da arte pré-moderna para a arte moderna e, quase cem anos após, a passagem da arte moderna para a arte contemporânea são marcadas e estabelecidas a partir do surgimento de novas práticas, as quais estão em uma relação direta com a sua própria tomada de consciência. E, como foi colocado acima, para Danto a maneira como se dá esta tomada de consciência é variável e tem implicações significativas. Desta forma, na passagem para o modernismo temos, primeiro, os exemplos das práticas de Manet, Cézanne e dos impressionistas, através das quais Danto evoca a construção da narrativa modernista de Greenberg:

[...] As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas. Os impressionistas, seguindo Manet, repudiaram as subcamadas e os vernizes para não deixar nenhuma dúvida, ao olhar, de que as cores usadas eram feitas de tinta saída de tubos ou potes. Cézanne sacrificou a verossimilhança, ou a exatidão, no intuito de ajustar o desenho e a

composição mais explicitamente à forma retangular da tela.[...] ⁶⁵
(GREENBERG, 1960).

A franqueza com relação às superfícies planas em Manet, a forma retangular da tela, privilegiada em detrimento à exatidão da representação, e as pinceladas grossas que fazem a tinta formar um relevo no quadro são práticas que inauguraram a arte moderna, desejosa de romper com o passado e nas quais a construção de uma figura mimética sobre uma superfície plana perdera seu lugar de objetivo primordial. Dali em diante, as práticas passaram a contemplar a planaridade da superfície, as tintas, os pigmentos, as texturas e a forma do quadro, os meios fundamentais através dos quais a pintura se realiza, ou seja, aquilo que passou a ser visto como a *essência* da pintura moderna, sobretudo através de Greenberg:

[...] Logo ficou claro que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus meios. A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria "pura", e nessa "pureza" iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. "Pureza" significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de auto-definição radical.[...] ⁶⁶ (GREENBERG, 1960).

Ou seja, estas práticas propuseram uma nova forma, uma nova aparência para a arte. Neste sentido, ao considerar a emergência da arte contemporânea Danto, em vários momentos de sua escrita, descreve o seu encontro com as *Brillo Box* de Andy Warhol e o impacto que esta experiência exerceu sobre a sua concepção deste tipo de arte. Na esteira do *ready-made* de Marcel Duchamp, o

⁶⁵ GREENBERG, C. "Pintura Modernista". In: COTRIM, C; FERREIRA, G. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro : Zahar, 2001. Disponível em: <http://asno.wordpress.com/2009/06/19/pintura-modernista-clement-greenberg/>. Acesso em 18/06/2012.

⁶⁶ Idem.

problema da natureza da arte evidenciado por Warhol e que mobiliza Danto consiste no seguinte fato: como uma caixa de detergente pode ser considerada arte, ao passo que objetos idênticos podem ser encontrados em supermercados e não consistem efetivamente em arte? *A Fonte* de Duchamp, de forma precursora levantou a mesma questão em 1917: objetos quaisquer, retirados do seu contexto cotidiano e inseridos no circuito de arte através da exibição em locais que legitimam estas obras. O valor da obra é esvaziado em sua forma e reconsiderado a partir da consciência da importância da exposição e da circulação, bem como da legitimidade do artista frente aos seus pares. Convém lembrar que essa é, também, uma das abordagens de Anne Cauquelin⁶⁷ para a arte contemporânea, aspecto que será tratado no final deste capítulo.

Para finalizar essa abordagem sobre a mudança nas práticas da arte, volto à exposição de Danto em que é abordada a colagem e a aparência na arte contemporânea, uma arte que se apropria e se utiliza do passado e do presente de uma forma que provavelmente não seria possível em outras épocas. E, em função disso, tem como uma de suas características o fato de que não há uma aparência que as obras de arte devam ter em princípio, tal como ocorre com as *Brillo Box*:

[...] É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é a época em que a arte foi realizada. O paradigma do contemporâneo é o da colagem, tal como definida por Max Ernst, mas com uma diferença. [...] A diferença é que não mais existe um plano estranho a realidades artísticas distintas, nem são essas realidades tão distantes uma da outra. Isso porque a percepção básica do espírito contemporâneo foi formada no princípio de um museu em que toda a arte tem o seu devido lugar, onde não há critério a priori sobre que aparência esta arte deve ter, e onde não há nenhuma narrativa à qual o conteúdo 'museu' tenha de se ajustar completamente. Os artistas de hoje não veem o museu como repleto de arte morta, mas com opções artísticas vivas. O museu é um campo disponível para constantes reorganizações, e na verdade existe uma forma de arte emergente que usa o museu como repositório de materiais para colagem de objetos dispostos

⁶⁷ CAUQUELIN, A. **A arte contemporânea**. Porto: Rés-Editora, 1993.

de tal modo que sugira ou apoie uma tese.[...] (DANTO, 2006, p. 7).

As práticas artísticas modernas e contemporâneas, como se pode perceber, guardam uma diferença crucial e que, no caso da fotografia, toma proporções significativas, como veremos na sua relação com a Arte Conceitual. A diferença é que enquanto Greenberg defendia a essência do meio, as possibilidades criativas através das próprias limitações do meio, a arte contemporânea cola, junta, une, reúne, copia, aglomera e dissipa. A noção de pureza do meio é questionada e é, em certos momentos, primeiro com *A fonte* de Duchamp e, décadas mais tarde, com as *Brillo Box* de Warhol, que se dá a tomada de consciência, mesmo que de forma bastante esparsa, de que algo mudava em um panorama artístico que privilegiava o meio e de que uma *mudança histórica transcendental* estava em processo (DANTO, 2006, p. 3).

Esta expressão de Danto faz parte da dimensão que ele concede à transição da arte moderna para a arte contemporânea, que o autor acompanhou e percebeu, algo que atingiu a sua consciência de forma gradativa, de acordo com os seus relatos. Enquanto o início do modernismo se manifestou, plena e enfaticamente, com um rompimento expresso com o passado e com um estado de coisas que não mais se desejava, com manifestos claros e concretos, a arte contemporânea, segundo o autor, surgiu de forma insidiosa (DANTO, 2006, p.6). Sobretudo, o conceito de modernismo emergiu de forma diferente do que os estilos artísticos anteriores, não se constituindo em um termo estilístico apenas, mas:

[...] marcado pela ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação. [...] Com efeito, o modernismo se posiciona a certa distância da história anterior. [...] (DANTO, 2006, p.10).

Uma nova consciência que certamente estava atrelada às mudanças inerentes à sociedade urbana e industrial da segunda metade do século XIX, cujos costumes e tradições sofriam alterações profundas. Não pretendo me deter a este assunto, pois já o abordei anteriormente em minha dissertação de Mestrado⁶⁸. Mas é aqui interessante lembrar que dois aspectos foram fundamentais para a transformação da percepção das imagens: primeiro, o próprio crescimento das cidades que se industrializavam e passavam a agregar populações cada vez maiores, com a conseqüente transformação do panorama urbano. A implementação de equipamentos urbanos, o surgimento de redes de circulação e informação, os projetos de remodelamento de cidades — como ocorreu em Paris onde os grandes bulevares foram abertos, implicando a destruição de parcelas consideráveis da cidade, sob o comando do barão Georges-Eugène Haussmann —, todas estas alterações transformaram a percepção do indivíduo moderno, imerso em um novo ambiente, com novas regras e novos padrões de conduta. Em segundo lugar, o desenvolvimento da ciência e da tecnologia propiciou que fossem criadas novas formas de ver, inusitadas, a partir de uma nova gama de instrumentos óticos. Em um artigo que aborda a fotografia na década de 1920, Christopher Phillips⁶⁹ questiona se a modernidade, enfim, não teria dado início a uma ‘civilização ótica’:

[...] O maquinismo da civilização, a imensa instrumentação que invade os laboratórios, as fábricas, os hospitais, os estúdios dos fotógrafos e dos eletricitistas, a mesa do engenheiro, a sala de cinema, a vitrine do oculista e mesmo o bolso do carpinteiro, permitem ao homem uma infinita variedade de ângulos de observação. A ótica, principalmente (e há algo de impressionante nisto, já que se trata de uma civilização, sobretudo, ótica?), cola em nosso pescoço suas lentes como amuletos nos pescoço do

⁶⁸ RODOLPHO, P. **A rua em imagens**: as transformações urbanas na fotografia - Um estudo de caso sobre a Rua 13 de Maio em Campinas / SP. 2004. 212 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

⁶⁹ PHILLIPS, C. “A Fotografia dos Anos Vinte: a exploração de um novo espaço urbano”. In: PEIXOTO, C. E.; MONTE-MÓR, P. (Ed.) **Cadernos de Antropologia e Imagem** – Antropologia e Fotografia, nº 2. Rio de Janeiro : UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI) : 1996.

chefe índio. E todos esses instrumentos, telefone, microscópio, lupa, câmera, objetiva, microfone, gramofone, automóvel, Kodak, avião, não são simples objetos inertes. Em certos momentos essas máquinas vêm fazer parte de nós mesmos e filtram o mundo. [...] (PHILLIPS, 1996, p.86).

Em relação à arte, o processo de industrialização atingiu a pintura de forma contundente pelo menos de duas formas: através da fotografia que, como se sabe, está presente na concepção das obras impressionistas e, também, através da industrialização e comercialização dos materiais utilizados pelos pintores, aspectos que transformaram o seu ofício. Com relação à fotografia, Rouillé argumenta que a pintura impressionista é essencialmente trabalhada pela fotografia, perpassada pelo paradigma fotográfico e não apenas como um mero instrumento utilizado pelos pintores (ROUILLÉ, 2009, p. 288-289).

Voltando ao argumento de Danto, embora se saiba que, ao mencionar a ascensão a um novo nível de consciência ele estava se referindo estritamente ao panorama da arte moderna, parece claro que está também aí implicada a percepção de uma nova ordem social estabelecida pela modernidade, a qual implicou transformações inéditas, rápidas e que contribuíram para a construção da própria identidade do indivíduo moderno. Mas, com relação à arte, como se deu a passagem do moderno para o contemporâneo? Ou, nas palavras de Danto, em que momento o contemporâneo deixou de ser moderno? Ou ainda, para dar continuidade à argumentação do autor, em que momento se deu a tomada de consciência sobre uma forma de fazer arte que não mais poderia ser abarcada pelos cânones modernos?

Relatando sua experiência de vida em Nova Iorque no final da década de 1940, em especial no Museu de Arte Moderna desta cidade, Danto argumenta que havia uma percepção geral de que a arte ali exposta, de uma forma ou de outra, passaria a ser considerada *moderna*, ou seja, haveria ainda lugar para que se formassem outros paradigmas na arte moderna. Mas, em algum momento isso não foi mais possível, já que o moderno teria adquirido um sentido tanto estilístico

quanto temporal. Os cânones da arte moderna teriam de fato se cristalizado. O trecho a seguir é elucidativo sobre este aspecto:

[...] Parecia-nos uma disposição completamente natural que algo dessa arte cedo ou tarde encontraria o seu caminho no 'Moderna', e que essa disposição continuaria indefinidamente, a arte moderna tendo vindo para ficar, sem, de forma alguma, ter formado um cânone fechado. E certamente não era fechado em 1949 [...]. Para muitos, entre os quais me incluo, está fechado hoje em dia, e significa que em algum lugar entre aquele tempo e nossos dias surgiu uma distinção entre o contemporâneo e o moderno. O contemporâneo deixou de ser moderno a não ser no sentido do 'mais recente', e o moderno passou a parecer cada vez mais um estilo que floresceu de aproximadamente 1880 até algum momento da década de 1960. [...] Pois quando o perfil estilístico da arte moderna se revelou, ele o fazia porque a própria arte contemporânea revelava um perfil muito diferente do da arte moderna. [...] (DANTO, 2006, p.13).

E, um pouco mais adiante, o autor argumenta que a distinção entre o moderno e o contemporâneo não havia se realizado de forma clara até meados das décadas de 1970 e 1980, pois: “[...] Por muito tempo a arte contemporânea continuaria a ser a arte moderna produzida pelos nossos contemporâneos. [...]” (DANTO, 2006, p.14). Acredito que aqui chego ao ponto de uma de minhas principais reflexões sobre a utilização do termo *fotografia contemporânea*, pois sempre me pareceu claro que não se trata de uma referência estritamente temporal. Ou seja, como definir artistas e obras sob esta chancela? E o que ela significa? Ainda segundo Danto: “[...] Da mesma forma que 'moderno' não é simplesmente um conceito temporal, significando, digamos, 'o mais recente', tampouco 'contemporâneo' é um termo temporal, significando tudo o que esteja acontecendo no presente momento. [...]”.(DANTO, 2006, p.12) Considero que esta afirmação é válida também para pensarmos a fotografia pois acredito que há, na produção fotográfica atual, muitas obras concebidas a partir de uma estética fotográfica moderna, produzidas por fotógrafos e/ou artistas que são contemporâneos ao nosso tempo. Em meu entendimento, a fotografia

contemporânea estabelece, de fato, novas abordagens, interesses e procedimentos, pelo menos no que se refere às imagens urbanas. Não que estas abordagens reneguem ou rompam com as produções fotográficas anteriores. Porém, não se pode negar as significativas modificações implicadas no panorama da fotografia desde 1960, em especial quando se pensa na sua forma de relação com a arte. A questão fundamental, ao longo desta discussão, será qualificar e ponderar de que maneira ocorreram ou foram percebidas estas modificações. Danto reitera, diversas vezes ao longo de seu texto, que o seu esforço reside em traçar uma distinção bastante precisa entre o moderno e o contemporâneo na arte. Seria possível fazer o mesmo com a fotografia? Talvez uma forma de refletir sobre a questão seja partir para as perguntas: houve uma tomada de consciência sobre mudanças na atividade artística e fotográfica em algum momento após a década de 1960? Como ocorreu esta mudança? E quem foram os protagonistas? Os fotógrafos ou os artistas? Ou os fotógrafos-artistas e artistas-fotógrafos, segundo as categorias estabelecidas por André Rouillé (2009)?

Procurarei responder a estas questões ao longo desta tese, mas é importante ressaltar que não se pode pensar a discussão sobre a fotografia a partir de analogias com a arte pois, como foi dito, tratam-se de dois campos de conhecimento distintos e que, desde o surgimento da fotografia, se colocaram sistematicamente em oposição. Ou, melhor dizendo, o campo da arte colocou-se constantemente em oposição à fotografia como uma forma legítima de arte. Mas, se esta situação mudou gradualmente a partir da década de 1960, ela deve-se também às mudanças no panorama da arte, uma época de difícil compreensão, tal como afirma Danto:

[...] o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido. Mas isso torna mais impositivo tentar compreender a transição histórica da arte moderna para a arte pós-histórica. E sinaliza a urgência de se tentar entender a década de 1970, um

período, à sua própria maneira, tão obscuro quanto o século X. [...] (DANTO, 2006, p.15).

A percepção da ausência de limites históricos, mencionada pelo autor, pode ser considerada também como a sensação de não pertencimento a uma narrativa histórica. É interessante observar que quando Danto falava de uma arte que seria abarcada pela arte moderna — embora parecesse não se encaixar muito bem nela —, estava também considerando este fato a partir de sua própria imersão em uma narrativa: a narrativa moderna. E, quando esta se cristalizou e não pode mais abarcar as digressões que estavam surgindo na arte a partir dos anos 1960, causou a sensação de uma ausência de rumo, ausência de pertencimento a uma situação minimamente conhecida, um período de ‘impecável liberdade estética’ em que ‘tudo é permitido’. Originaram-se, a partir daquele momento, diversos estilos, alguns dos quais estabeleceram conexões muito diretas com a fotografia, fazendo com que esta adquirisse papel fundamental na arte contemporânea, algo até então inusitado e que, até hoje, pesquisadores se dedicam a explicar. Pois, de fato, no contexto da narrativa moderna seria impensável que uma imagem mecânica consistisse, tal como pontua Rouillé, em um dos principais materiais da arte (ROUILLÉ, 2009, p. 343). Conforme Danto, que publicou *Após o fim da arte* originalmente em 1997:

[...] as pessoas começaram a sentir que os últimos 25 anos, um período de incrível produtividade experimental no campo das artes visuais, sem nenhuma direção narrativa única a partir da qual outras pudessem ser excluídas, estabilizaram-se como norma. [...] (DANTO, 2006, p. 16).

É certo que neste período de intensa ‘produtividade experimental’, em que as obras estavam isentas de uma aparência pré-estabelecida, cuja sensibilidade apontava para a ausência de uma direção narrativa predominante, a fotografia veio suprir certas necessidades da arte que haviam ficado em aberto.

Como coloquei no início desta exposição, minha intenção consistiu em analisar a pertinência do termo *contemporâneo* com relação à fotografia, buscando demonstrar que não se trata, pelo menos nesta tese, de considerá-lo como um determinante temporal que corresponde ao tempo atual. A alteração das práticas artísticas, bem como da consciência sobre estas práticas, remetem à passagens que não são abruptas mas que ocorrem de forma específica, cujas particularidades permitem uma melhor compreensão das chancelas que são atribuídas às obras de arte.

3.2 - Origens de uma nova forma de arte

Se a fotografia contemporânea não é apenas correlata à produção do tempo atual, onde se encontra o horizonte no qual ela se forma? Acredito que esta categoria que está aqui sendo tratada possui uma história própria dentro da história da fotografia — conforme apontam Rouillé (2009) e Poivert (2002) — uma história de pelo menos três ou quatro décadas. De fato, a pesquisa bibliográfica aponta para modulações diferenciadas na relação entre arte e fotografia desde 1960 e cada década revela modos diferentes de contato entre ambas.

Tal como foi dito anteriormente, a fotografia contemporânea alavanca discussões sobre diversos assuntos e, na intenção de demonstrar a sua emergência e o seu modo de constituição, considero que três eixos explicativos são fundamentais: primeiro, a sua emergência de fato como uma forma de produção de imagens que, ao mesmo tempo que mantém relações estreitas com as produções anteriores, evidencia novas concepções sobre o fazer fotográfico; segundo, estas novas concepções se inserem em um panorama de 'legitimação da fotografia no campo da arte contemporânea', um processo de legitimação que, de forma geral, sempre esteve no cerne da relação entre fotografia e arte — sobretudo através das contínuas rejeições que a arte exerceu sobre a fotografia —, pontuada por situações dispersas no tempo, como a Galeria 291 e os

movimentos das vanguardas modernas, por exemplo, mas que culminou nas últimas décadas do século XX com a proeminência da fotografia no mercado da arte contemporânea; e, por último, a emergência da fotografia como um objeto teórico consistente e que impulsionou a formação de um campo de conhecimento próprio à fotografia, campo este que foi ampliado, intensificado e aprofundado a partir do debate crítico e acadêmico.

Estes três eixos ou vieses de abordagem obviamente têm coexistido, alimentam-se uns aos outros e fazem parte do mesmo objeto, que é a *fotografia contemporânea*. Considerá-los separadamente consiste apenas em uma forma de organizar os dados a fim de melhor estruturar a sua compreensão. Para proceder a esta análise, contudo, gostaria de pontuar dois aspectos: primeiro, o fato de que, até este momento, coloquei a legitimação da fotografia de forma destacada pois, como veremos para os autores aqui pesquisados, não se trata de uma 'legitimação da fotografia pela arte contemporânea' mas, sobretudo, de um contexto particular à arte das últimas décadas do século XX que propiciou a afirmação da fotografia nos locais originalmente destinados às obras de arte, ou seja, em museus e galerias. Em segundo lugar, chamo a atenção para a forma como procuro articular a análise dos três eixos de abordagem que mencionei acima. Acredito que o histórico da emergência da fotografia contemporânea é importante na medida em que possibilita a pontuação das próprias modificações que a circunscrevem. Este tema relaciona-se, obviamente, com o contexto de afirmação da fotografia nos lugares canônicos da arte, ou seja, o percurso conflituoso entre a arte e a fotografia. O último ponto, porém, acerca da emergência da fotografia como um objeto teórico, será abordado ao longo das análises dos artistas e das obras que foram selecionadas para compor este trabalho. Ao invés de construir um tópico sobre as teorias que têm sido elaboradas para contemplar a fotografia, procurarei verificar de que maneira algumas delas têm sido utilizadas na análise de obras em estudos acadêmicos.

3.2.1 - A emergência da produção fotográfica contemporânea

Jeff Wall é um dos fotógrafos cuja obra é referencial desde as últimas décadas do século XX até a atualidade, e que associa à sua produção uma série de escritos sobre a fotografia. Seus textos ajudam a esclarecer muitos pontos do que se compreende, desde então, como *fotografia contemporânea*. Em seu livro *Fotografia e Inteligência Líquida*⁷⁰, Wall localiza no tempo uma transformação, uma ruptura entre o que ele considera como fotografia clássica, os mestres que o auxiliaram a pensar a sua própria produção fotográfica, e o que passou a ser produzido no final dos anos setenta, quando uma ‘nova fotografia artística’ começava a surgir (WALL, 2007, p. 27). O próprio dilema do autor sobre a sua produção, a contraposição à obra daqueles que teve como mestres e a análise do que produziam alguns de seus contemporâneos fizeram com que ele identificasse alguns pontos desta transformação que a fotografia estava protagonizando no campo da arte:

[...] Mi opinión era que la fotografía artística clásica había llegado a su perfección, y que cualquier cosa que hiciéramos en aquel momento, yo o cualquier otro, sería un logro menor. Probablemente éste sea un mecanismo de defensa común entre los artistas cuando se enfrentan con la obra de sus superiores. Cualquier intento por evitar el encuentro con el término ‘mejor’ en arte se convierte en una manera de evadir el problema. Ahora, con perspectiva, es obvio para mí que no había ninguna razón para no continuar justo donde lo dejó Evans, realizando pequeñas fotografías disfrazado de reportero. [...] ⁷¹ (WALL, 2007, p. 28-29).

⁷⁰ WALL, J. **Fotografía e inteligencia líquida**. Barcelona : Gustavo Gili, 2007.

⁷¹ [...] Minha opinião era a de que a fotografia artística clássica havia atingido sua perfeição, e que qualquer coisa que fizéssemos naquele momento, eu ou qualquer outro, seria uma façanha menor. Este é provavelmente um mecanismo de defesa comum entre os artistas quando confrontados com o trabalho de seus superiores. Qualquer tentativa de evitar o encontro com o termo ‘melhor’, em arte, se torna uma forma de evitar o problema. Agora, com perspectiva, é óbvio para mim que não havia nenhuma razão para não continuar exatamente onde Evans havia parado, realizando pequenas fotografias disfarçado de repórter. [...] (WALL, 2007, p. 28-29). (Tradução livre da autora).

Esta diferenciação percebida por Wall quanto às obras daqueles que julgava como seus mestres (Eugène Atget, Paul Strand, Walker Evans, Robert Frank, Weegee, entre outros citados ao longo de seu livro) e as produzidas por alguns de seus contemporâneos (Robert Smithson, Edward Ruscha, Dan Graham, Stephen Shore e Garry Winogrand), que ele traduz como a ‘fotografia artística clássica’ e a ‘nova fotografia artística’, se dá em função de alguns aspectos específicos, além do fato de que ele reconhece a dimensão da produção anterior e, de certa maneira, lhe parecia difícil naquele momento alcançar resultados que fossem tão significativos quanto os obtidos pelos fotógrafos que foram uma referência para ele.

A escrita de Wall narra o processo de insegurança de um artista quanto à sua produção, a sua forma de estudo e de pensamento, as obras da pintura, do cinema e da literatura que lhe auxiliaram e como estes outros meios de produção de imagens influenciaram o seu trabalho. Comenta, ainda, o contexto em que estava imerso, nos anos 1960, e seu desconforto com o movimento neo-vanguardista, que ele via com reservas:

[...] Tuve ciertas dificultades en la década de 1960 porque necesité adaptarme y superar una situación que asumía simplemente que el arte del pasado era ‘obsoleto’ (utilizando la terminología leninista de la época) y que la única opción sería consistía en reinventar el proyecto vanguardista basado en superar el ‘arte burgués’. Evidentemente, éste no era más que el paradigma del momento, pero fue un largo momento. Algunos creen que el predominio de esta condición neovanguardista duró de 1955 a 1978, casi un cuarto de siglo. [...] ⁷² (WALL, 2007, p. 29).

Neste sentido, talvez seja possível considerar que um dos aspectos específicos em que Wall encontra a diferenciação entre estes dois momentos da

⁷² [...] Tive algumas dificuldades na década de 1960 porque precisei me adaptar e superar uma situação que simplesmente assumiu que a arte do passado era ‘obsoleta’ (usando a terminologia leninista da época) e que a única opção séria consistia em reinventar o projeto vanguardista baseado em superar a ‘arte burguesa’. Obviamente este não era senão o paradigma do momento, mas foi um longo tempo. Alguns acreditam que a prevalência desta condição neovanguardista durou de 1955 a 1978, quase um quarto de século. [...] (WALL, 2007, p. 29) (Tradução livre da autora).

fotografia reside propriamente no contexto dos anos 1960, pois se sabe que a Arte Pop e a Arte Conceitual foram campos de expansão também para a utilização da fotografia naquela época. A citação acima, ao mesmo tempo em que contemporiza a efervescência do contexto artístico da década de 1960 e a busca por novas formas de utilização da fotografia, ilustra o desconforto de Wall, e isso parece ser algo sintomático. Ele comenta que lhe chamavam a atenção, nas fotografias de Winnogrand e Shore, a aceitação das cores reais e vulgares das coisas, a visão das ruas e dos subúrbios norte-americanos, uma vulgaridade que se relacionava à nova forma de ver da Arte Pop (WALL, 2007, p. 28). Este exemplo parece fundamental, pois expressa a abertura a novos paradigmas no campo da fotografia artística, diferentes daqueles que norteavam a fotografia clássica, e nisto reside um dos aspectos específicos necessários à compreensão da fotografia contemporânea.

É evidente que se os mestres como Strand e Evans produziam obras circunscritas aos cânones da fotografia tradicional (imagens em preto e branco ampliadas através de processos que as tornassem resistentes ao desgaste do tempo, bem como no sentido da obtenção de texturas, tons e granulações cuidadosamente estudados), a inserção de filmes, processos e cores ‘vulgares’ surgiu como uma ideia que buscou romper com esta concepção anterior. Porém, como já foi colocado, longe de descartar o trabalho de seus predecessores, o que Wall pretende é nos dizer por que a fotografia, de certa forma, estava se despreendendo de sua concepção tradicional, como exemplifica a passagem a seguir:

[...] Considerar la fotografía únicamente en su marco de referencia, dentro del contexto de los estándares establecidos por la tradición documental, parecía condenarla a un estatus restringido, dada la ‘expansión’ que se había producido en el campo artístico en las décadas de 1960 y 1970. Cualquier artista conceptual que utilizaba la fotografía pero que rechazaba ser llamado fotógrafo podía señalar los aburridos ejemplos de fotografía tradicional como muestra de la necesidad de escapar de los confines de la tradición y de las normas estéticas. Desafortunadamente, esta mezcla de la fotografía con otras formas, como la pintura, el grabado o las formas artísticas tridimensionales, llevó inmediatamente a híbridos

poco convincentes que son tan tristemente característicos del mundo artístico desde entonces. [...] ⁷³ (WALL, 2007, p. 31-32).

Wall não diz claramente quais são os ‘exemplos tristes’ aos quais faz menção. É ele mesmo um artista híbrido, como já foi dito sobre suas influências de outros meios. Para o seu trabalho, a relação com a produção de outros artistas é essencial. Escolheu aqueles fotógrafos cujos enfoques respeitassem os critérios da fotografia ou tivessem com estes uma estreita afinidade; artistas que trabalhassem com a fotografia e evitassem um enfoque multimídia, atentos aos problemas estéticos do meio; e ainda outros que, embora não trabalhassem especificamente com a fotografia, estavam conectados com as suas questões estéticas. Neste panorama, cita a influência em seu trabalho de Manet, Cézanne e Velásquez, Walker Evans e Dan Graham, Jackson Pollock e Carl Andre, Luis Buñuel e Werner Fassbinder, entre outros.

Desta forma, Wall busca contextualizar a si mesmo em um período cuja experiência visual provinha de práticas artísticas cada vez mais diversificadas, mas que continuava a dialogar com tradições expressivas sedimentadas. Há uma afirmação que ilustra o sentimento do artista com relação ao seu contexto:

[...] La fotografía, el cine y la pintura se han relacionado entre sí desde la aparición de las artes más contemporáneas, y el criterio estético de cada uno viene proporcionado por los otros dos medios hasta el punto de poder afirmar que hay un único grupo de criterios para las tres formas artísticas. [...] ⁷⁴ (WALL, 2007, p. 34).

⁷³ [...] Considerar a fotografia unicamente em seu quadro de referência, no contexto dos padrões estabelecidos pela tradição documental, parecia condená-la a um estado restrito, dada a ‘expansão’ que havia ocorrido nas artes nas décadas de 1960 e 1970. Qualquer artista conceitual que utilizava a fotografia, mas se recusava a ser chamado de fotógrafo poderia apontar os enfadonhos exemplos da fotografia tradicional como prova da necessidade de escapar dos limites da tradição e das normas estéticas. Infelizmente, esta mistura de fotografia com outras formas, como pintura, gravura ou as formas tridimensionais de arte, levou de imediato a híbridos pouco convincentes, que são tão tristemente típicos do mundo da arte desde então. [...] (WALL, 2007, p. 31-32) (Tradução livre da autora).

⁷⁴ [...] A fotografia, o cinema e a pintura têm se relacionado entre si desde o surgimento das artes mais contemporâneas, e o critério estético de cada um vem proporcionado pelos outros dois

Apesar de atento às questões estéticas inerentes à fotografia, Wall procura através dela evidenciar o olhar para estas duas outras formas de produção de imagens: a pintura e o cinema. Neste sentido, o meio não mais é visto como a essência que torna a obra possível. A obra de Jeff Wall é construída através das sucessivas referências a certos paradigmas da pintura e do cinema, que ele elege para criar esta inter-relação.

É interessante notar que o autor menciona dois momentos em seu texto: a década de 1960 — um momento de estranhamento seu com relação às concepções artísticas da época — e o final da década de 1970, no qual considera que passa a surgir a ‘nova fotografia artística’. Porém, menciona artistas como Ruscha e Graham que produziram obras referenciais na década de 1960: *Twentysix Gasoline Stations* (1963) e *Thirtyfour Parking Lots* (1967), por exemplo, são obras de Ruscha que exemplificam a relação da fotografia com a Arte Conceitual, assim como *Homes of America*, série fotográfica que Graham produziu entre 1966 e 1967 sobre as casas dos subúrbios americanos.

Além disso, não citados pelo autor, mas igualmente representativos na fotografia a partir de 1960, estão o trabalho de Bernd e Hilla Becher, cujas séries sobre construções vernaculares consistem em outro exemplo de produção fotográfica considerada por alguns artistas e críticos como vinculada à Arte Conceitual, bem como uma das mais importantes obras conceituais em que Robert Smithson utilizou a fotografia, *Monuments of Passaic*, de 1967.

Neste ponto é necessário que se atente para um questionamento sobre a natureza das obras destes artistas, no sentido de refletir sobre em que medida estas têm sido consideradas como obras conceituais ou, ainda, em que medida estabelecem algum tipo de relação com a Arte Conceitual, já que se pode diferenciar as obras de Smithson, Ruscha e Graham daquelas realizadas pelo casal Becher no que se refere às suas próprias formas de concepção. Enquanto as obras dos três primeiros artistas foram concebidas utilizando a fotografia em

meios até o ponto de se poder afirmar que há um único grupo de critérios para estas três formas artísticas. [...] (WALL, 2007, p. 34) (Tradução livre da autora).

conjunto com outros materiais, a fim de conceder-lhes outros formatos — nestes casos livros e fotorreportagens —, as séries dos Becher privilegiam a fotografia como material primordial de sua obra. Nesta diferenciação surgem as proposições conceitualistas que fundamentam o trabalho de Smithson, Ruscha e Graham, e a forte ênfase na especificidade do meio fotográfico, atribuídas por Bernd e Hilla Becher às suas obras. Esta diferenciação é significativa pois a Arte Conceitual, em sua formulação anti-modernista, prioriza as ideias em detrimento da obra, sobretudo no sentido de negar ou superar o objeto. Em uma publicação sobre o tema, Cristina Freire⁷⁵ assinala alguns dos principais artifícios da Arte Conceitual:

[...] A preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 70, são algumas de suas estratégias. [...] (FREIRE, 2006, p.10).

As obras de Ruscha, Graham e Smithson - produzidas como livros, artigos e fotorreportagens - negam a condição das obras modernistas produzidas para exibição em museus, pois seguem outro princípio conceitualista sobre uma participação diferenciada do espectador com relação às obras que podem, inclusive, ser manuseadas. O recurso à fotografia decorre de sua utilização trivial, sobretudo em Ruscha e Smithson, que utilizam equipamentos populares, sem preocupação com a qualidade técnica da imagem.

No caso de *Twentysix Gasoline Stations*, Ruscha realizou uma viagem pela Rota 66 que liga as cidades de Los Angeles e Oklahoma City e registrou 26 postos de gasolina situados ao longo da estrada. Este aspecto determinou o próprio título de um pequeno livro, muito simples e produzido pelo próprio Ruscha. Assim, o conceito proposto por Ruscha (realizar a viagem, fotografar os postos de gasolina e elaborar um livro), associado a todo o processo de sua realização que, por sua

⁷⁵ FREIRE, C. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2006.

vez, gerou o resultado final – o objeto livro – constituem a própria obra. Atualmente, este livro é extremamente raro, pois apenas três edições reduzidas foram publicadas: a primeira em 1963 (400 cópias), a segunda em 1967 (500 cópias) e a terceira em 1969 (3000 cópias). Este é um dos exemplos em que se pode perceber claramente o argumento de que a relação da Arte Conceitual com a fotografia apresenta como aspecto fundamental o fato de que a ênfase não está na fotografia como um meio específico de representação, na maestria do trabalho fotográfico propriamente dito, mas no modo como ela é concebida dentro do processo criativo de uma obra.

Outra obra importante de Ruscha é *Thirtyfour Parking Lots* (1967), em que igualmente o título se deu em conformidade ao conceito estabelecido por Ruscha. Os trinta e quatro estacionamentos foram fotografados do alto e transformados em livro e, em conjunto com *Twentysix Gasoline Stations*, conforma parte do projeto maior elaborado pelo artista. Um projeto que concedeu atenção à paisagem árida e banal que constituía a experiência da vida urbana de Los Angeles e seus arredores. Rouillé menciona as seguintes características que compõem estas e outras obras de Ruscha:

[...] a extrema modéstia do projeto gráfico e da impressão, a total neutralidade das imagens e a profunda banalidade dos temas, tudo colabora para sugerir o vazio, a onipresença da mesmice, a ditadura do nada. [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 325).

Também Robert Smithson percorreu caminhos comuns a muitos fotógrafos das últimas décadas: os subúrbios, as ruínas das construções recentes, o encontro com paisagens familiares, porém suficientemente estranhas e inusitadas para serem fotografadas. Enfim, paisagens ou elementos urbanos que podem ser encontrados em qualquer cidade. Assim, em 30 de setembro de 1967, Smithson pegou um ônibus para Passaic, Nova Jersey, subúrbio de Nova Iorque. Três meses depois publicou na revista *Artforum* um artigo intitulado *The Monuments of Passaic*, uma das suas obras mais conhecidas envolvendo fotografias, associação

de escrita e imagem. Conforme Agnaldo Farias⁷⁶, Smithson captou sete rolos de filme com uma câmera *Instamatic*, registrando diversos aspectos do subúrbio, mas apenas seis imagens fizeram parte desta versão de sua obra (figuras 14, 15, 16, 17, 18 e 19).

A narrativa textual de Smithson conduz o leitor para as suas imagens e, de certa forma, explica o que não precisaria ser explicado. Aparentemente o texto pode ser o complemento das fotografias mas, por vezes, se revela tão interessante quanto as próprias imagens. Smithson narra desde a compra da passagem, a entrada no ônibus, os anúncios que percebe no jornal. Salta do ônibus e encontra a paisagem árida, sem árvores, desoladora. Uma espécie de miséria visual que ele resolveu fotografar, percebendo a intensa luminosidade, observando as paisagens como se fossem fotogramas: para o autor a experiência consistia em fotografar uma fotografia.

Vigas, placas, uma rede estragada, casas que se sucedem monotonamente, os canos das enormes tubulações que secretam dejetos. Nas palavras de Smithson: “[...] os subúrbios existem sem um passado racional e sem os ‘grandes acontecimentos da história’ [...]” (SMITHSON apud FARIAS, 2003, p.116). As ruínas contemporâneas do artista não são as ruínas românticas, que se desfazem ao mesmo tempo em que resistem à esta destruição, mas “[...] crescem até se tornarem ruínas [...]” (SMITHSON apud FARIAS, 2003, p.116). A caixa de areia torna-se a maquete de um deserto, assim como a insipidez que reina no ambiente de Passaic. Neste sentido, é interessante recorrer novamente à análise que Rouillé desenvolve sobre as obras de Smithson, em particular *The Monuments of Passaic*:

⁷⁶ FARIAS, A. “Robert Smithson: o artista como viajante”. In: **Revista espaço e Debates**, n. 43-44. São Paulo: Neru, 2003. É necessário atentar para a divergência sobre o número de imagens captadas e/ou utilizadas por Smithson: enquanto Farias menciona 7 rolos de filme dos quais apenas 6 fotografias compuseram a fotorreportagem, Rouillé fala sobre uma série de 24 clichês. No site oficial do artista são apontadas as 6 imagens que compõem o artigo em um mapa fotostático. Encontrado em <http://www.robertsmithson.com/introduction/introduction.htm>, acesso em 30/06/2012.

[...] À estética modernista, Robert Smithson opõe uma estética da entropia, marcada por uma forte consciência do tempo e da obsolescência, por uma viva sensação do inexorável processo de desintegração das estruturas, de decomposição das formas, do deslocamento dos lugares [...]. Fora da arte, as devastações da entropia se medem nas paisagens pós-industriais de fábricas e de minas abandonadas, como aquelas reunidas em 1967, em *The Monuments of Passaic*, uma série de 24 pequenos clichês quadrados em preto e branco. Os monumentos de Passaic, nos arredores de New Jersey, na verdade são antimonumentos: guindastes, canalizações, um estacionamento, uma pedra abandonada, uma parede com grafites, terrenos baldios, as margens devastadas de um rio, etc., sem nenhum ser humano. Em Passaic, a ordem e a racionalidade da sociedade industrial fracassaram no caos e na catástrofe, as estruturas e os sistemas sucumbiram na desintegração. [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 324).



Figura 14: R. Smithson, *Monuments of Passaic*, 1967.



Fig. 15: R. Smithson, *Monuments of Passaic*, 1967.



Figura 16: R. Smithson, *Monuments of Passaic*, 1967.



Fig. 17: R. Smithson, *Monuments of Passaic*, 1967.



Figura 18: R. Smithson, *Monuments of Passaic*, 1967.



Fig 19: R. Smithson, *Monuments of Passaic*, 1967.

Se Smithson e Ruscha eram à época artistas recorrendo à fotografia para construir suas obras, o casal Becher tomou-a como material principal de suas séries tipológicas. Como foi mencionado, a questão do meio é importante nesta reflexão pois os artistas conceituais negam a utilização de materiais sofisticados, não apenas com relação à fotografia, mas em toda a obra, tal como assinalou

Rouillé acerca da modéstia da impressão e do projeto gráfico dos livros de Ruscha. Essa é uma diferença para o trabalho dos Becher que produziram suas séries a partir de equipamentos de grande formato, os quais exigem profundo conhecimento técnico e habilidade para o manuseio. As escolhas estéticas dos Becher implicam ainda maior conhecimento sobre os ambientes fotografados, sobretudo em função da padronização concebida para o conjunto das imagens.

Bernd Becher iniciou sua carreira como pintor, no final dos anos cinquenta e, em função disso, possuía uma identidade mais fortalecida com relação à sua posição de artista. Hilla Becher, por sua vez, tinha um interesse pelas questões descritivas e antropológicas dos estudos tipológicos que o casal realizou. Tais estudos, que versavam tanto sobre a arquitetura industrial quanto sobre uma grande variedade de equipamentos urbanos, encontraram na fotografia o meio ideal para a descrição e comparação das formas que os interessavam. Caixas d'água, silos, estruturas de fábricas e usinas, tanques de gás, casas e edifícios, entre tantos outros elementos, foram registrados sempre sob um mesmo padrão: fotografias em preto e branco, geralmente obtidas através do ângulo frontal, em que o objeto é centralizado no enquadramento, sob um céu acinzentado de uma luz difusa. Imagens que evitam as sombras, cujos volumes residem nas formas das construções. Há certa melancolia nas imagens em ferro e concreto, nas grandes estruturas, mas também uma intenção aparente de ressaltar a magnitude desses elementos inusitados. A padronização da luz realça as características tipológicas que o casal visava obter, uma espécie de limpeza visual na abordagem dos objetos. A pesquisadora Sarah James⁷⁷ argumenta que todas estas características revelam o compromisso dos Becher com a objetividade em um contexto pós-guerra:

[...] Their consistent, arguably impossible, aim has been to evacuate their own subjectivity from the work, to remove

⁷⁷ JAMES, S. "Subject, object, mimesis: the aesthetics world of the Bechers' photography". In: COSTELLO, D.; IVERSEN, M. (eds.). **Photography after conceptual art**. Chichester : Wiley-Blackwell / Association of Art Historians, 2010.

themselves as expressive agents as much as is humanly possible from the photographic act. This difficult and discipline form of expression is achieved in the strict adoption of a constant, straight composition, unchanged over nearly half of a century. All of their photographs are taken, when possible, from a height half of the object, with a wide-angle lens, presenting the object frontally – a perspective that causes the horizon to recede and surroundings to become more panoramic – given the impression of distancing object from its background, yet planting it firmly on the ground, and removing any sense of comparative scale. From 1961 they used a 13 X 18 cm plate camera, and after that a modern large format camera, to capture the details of their subjects with precision. The structures are shown tightly framed, photographed on spring or autumn mornings under uniformly overcast skies in order to minimize shadows.[...] ⁷⁸ (JAMES, 2010, p.51).

O projeto tipológico dos Becher indica a influência da produção de August Sander sobre os sujeitos alemães e, ao que consta, tinham profundo interesse pelos estudos descritivos de natureza do século XIX. Chevrier comenta o interesse de Bernd Becher que, nascido em Siegen, uma pequena cidade siderúrgica do interior da Alemanha, desenvolveu desde cedo o olhar para o êxodo do campo, para a transformação da vida rural em urbana, uma vida que implicava o trabalho na extração das minas. A arquitetura funcional, desta forma, parece ter tido um impacto para o casal de fotógrafos que iniciou sua produção no final dos anos cinqüenta, antes do surgimento da Arte Conceitual:

⁷⁸ [...] Seu objetivo, consistente embora sem dúvida impossível, tem sido retirar sua própria subjetividade do trabalho, no sentido de afastarem-se enquanto agentes expressivos, tanto quanto é humanamente possível, do ato fotográfico. Essa difícil e disciplinada forma de expressão é atingida pela estrita adoção de uma constante composição, centrada e direta, inalterável por mais de meio século. Todas as suas fotografias são obtidas, quando possível, a partir de um ponto-de-vista da metade do objeto para cima, com lentes grande-angulares, apresentando o objeto frontalmente – em uma perspectiva em que o horizonte recue e a parte circundante (o seu entorno) possa ser exibido de forma mais panorâmica –, dando a impressão de um distanciamento do objeto com relação ao seu fundo, plantando-o firmemente no chão e removendo todo senso de escala comparativa. A partir de 1961, eles usaram uma câmara com chapas de 13 X 18 cm e, após isso, uma câmara moderna de grande formato para capturar os detalhes dos objetos com precisão. As estruturas são rigidamente enquadradas, fotografadas nas manhãs de primavera ou outono, sob um céu uniforme, com o objetivo de minimizar as sombras.[...] (JAMES, 2010, p. 51) (Tradução livre da autora).

[...] Se inscribe fundamentalmente en el contexto de la reconstrucción histórica de Alemania después de la II Guerra Mundial. Mientras la reconstrucción, en sentido literal, del país tras la destrucción masiva producida por los bombardeos aliados se caracterizó por una urgencia sin reflexión y la enormidad de los crímenes nazis, combinada con las amnesias cómplices dictadas por los intereses de la guerra fría, produjo lo que se denomina un 'duelo imposible', los Becher emprendieron su catalogación metódica de la modernidad industrial, que tenía un valor de modelo de recuerdo. No consideran la 'modernidad' según la definición limitada de los críticos de arte (dominada por un principio de cosmopolitismo irreflexivo), sino según el desarrollo de sus formas industriales desde el siglo XIX, marcado por toda clase de supervivencias premodernas, así como por intereses ideológicos muy diversos, incluso antagónicos. Ya que era una decisión metodológica, más que una elección estética, la impersonalidad fotográfica le permitió hacer aparecer en sus imágenes todas esas determinaciones históricas en lugar de reducirlas a los encantos estéticos del 'folklore industrial' celebrado por los nuevos realistas (sus contemporáneos), en un gesto de apropiación plástica.[...] ⁷⁹ (CHEVRIER, 2007, p. 302).

Se as diferenças quanto ao uso do meio fotográfico são evidentes, os elementos urbanos de Ruscha, Smithson e do casal Becher têm similaridade no que se refere aos objetos ordinários, degradados, cenários vazios da figura humana.

O que pretendi com esta abordagem preliminar sobre estes artistas foi chamar a atenção para duas formas de contato entre a fotografia e a Arte

⁷⁹ [...] Se inscreve principalmente no contexto da reconstrução histórica da Alemanha após a II Guerra Mundial. Enquanto a reconstrução do país, em sentido literal, após a destruição massiva causada pelos bombardeios dos Aliados foi caracterizada pela urgência sem reflexão e pela enormidade dos crimes nazistas, combinada com as amnésias cúmplices ditadas pelos interesses da Guerra Fria, produziu o que se denomina como 'duelo impossível', os Bechers empreenderam sua metódica catalogação da modernidade industrial, que tinha um valor de modelo de memória. Eles não consideravam a 'modernidade' segundo a definição estrita de críticos de arte (dominada por um princípio de cosmopolitismo irrefletido), mas segundo o desenvolvimento de suas formas industriais, desde o século XIX, marcado por todos os tipos de sobrevivências pré-modernas, assim como por interesses ideológicos muito diversos e inclusive antagônicos. Já que se tratava de uma decisão metodológica, em vez de uma escolha estética, a impessoalidade fotográfica lhes permitiu fazer aparecer em suas imagens todas essas determinações históricas em vez de reduzi-las aos encantos estéticos do 'folklore industrial', celebrado pelos novos realistas (seus contemporâneos) em um gesto de apropriação plástica.[...] (CHEVRIER, 2007, p. 302) (Tradução livre da autora).

Conceitual. Sobretudo, que a Arte Conceitual é frequentemente considerada como um dos pontos de partida para compreender a fotografia contemporânea. Embora a intencionalidade do casal Becher seja muito diferente daquela desenvolvida pelos artistas conceituais, a concepção de sua obra e a sua influência sobre toda uma geração de artistas, através das aulas ministradas na Düsseldorf *Kunstakademie*, marcaram o fazer fotográfico do período pós-guerra na Alemanha e constituíram uma vertente fotográfica através dos seus alunos, a qual floresceria nas décadas seguintes, tal como pontua a curadora inglesa Charlotte Cotton⁸⁰:

[...] Uma das influências mais importantes sobre os fotógrafos artísticos contemporâneos é o trabalho do casal alemão Bernd e Hilla Becher. [...] os Becher foram fundamentais para promover a releitura da fotografia vernácula mediante o recurso a estratégias artísticas altamente refinadas, em parte como uma maneira de estabelecer vínculos visuais e mentais entre a fotografia artística, de um lado, e a história e o cotidiano, de outro. Suas fotos servem a um duplo propósito: são documentos de estruturas históricas, sem nenhum romantismo, enquanto seu registro desprezioso e sistemático da arquitetura situa-se no âmbito do uso de taxonomias que caracterizam a arte conceitual dos anos 60 e 70 [...] (COTTON, 2010, p.12).

Para finalizar esta abordagem sobre as origens da fotografia contemporânea, gostaria de citar mais dois aspectos referentes à década de 1970, que me parecem fundamentais para a compreensão deste contexto: primeiro, retomando o pensamento de Jeff Wall, o aspecto da prática da fotografia em cores no panorama da arte, imagens obtidas com câmeras e filmes populares. Cotton considera que dois fotógrafos, William Eggleston e Stephen Shore, foram ‘pioneiros da fotografia artística contemporânea’ pois privilegiaram a fotografia em cores como ‘principal veículo de expressão fotográfica’, ainda nas décadas de 1960 e 1970 (COTTON, 2010, p. 11). Segundo a autora, Eggleston exerceu um papel determinante por ter sido a primeira pessoa a realizar uma exposição

⁸⁰ COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2010.

individual, composta principalmente por fotografias coloridas, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1976, tendo adotado o filme para slides coloridos ainda em meados da década de 1960: “[...] Nessa época, o fato de Eggleston usar a paleta de cores das fotos triviais ainda era considerado fora dos limites consagrados da fotografia de arte.[...]” (COTTON, 2010, p. 12).

Já Stephen Shore começou a utilizar a fotografia em cores no início da década de 1970, e compôs uma obra fotográfica baseada em temáticas cotidianas, próximas, tais como as ruas pacatas de pequenas cidades norte-americanas, os estacionamentos, os modestos quartos dos hotéis onde se hospedava e mesmo as próprias refeições. Um momento marcante para o fotógrafo foi a compra de três fotografias suas por Edward Steichen, que então assumia a posição de curador-chefe do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Shore tinha apenas quatorze anos na época. Talvez este tenha sido um dos pequenos apoios à fotografia colorida nos anos 1970 posto que, como argumenta Cotton, este recurso só seria dominante na prática fotográfica duas décadas mais tarde:

[...] Não foi senão na década de 70 que os fotógrafos de arte que usavam cores vibrantes – até então um domínio exclusivo da fotografia comercial e vernácula – encontraram um modesto nível de apoio, e somente nos anos 90 a cor se tornou o elemento principal da atividade fotográfica.[...] (COTTON, 2010, p. 12).

O segundo aspecto que considero importante neste panorama sobre as origens da fotografia contemporânea refere-se à exposição *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, inaugurada no *International Museum of Photography* da *George Eastman House*, em Rochester, no ano de 1975. O curador William Jenkis convidou dez fotógrafos, alguns deles ainda iniciantes e praticamente desconhecidos, para registrarem as paisagens modificadas pela ação humana, algo que acabou consistindo em uma nova abordagem sobre a paisagem urbana. Entre estes fotógrafos estavam Stephen Shore e Bernd e Hilla Becher que, assim como os demais, estavam inseridos na temática da banalidade

e trivialidade dos elementos que compõem as cidades. De fato, surgia aí uma sinalização da mudança da concepção fotográfica que emergia à época, muito diferente das paisagens naturais magistralmente fotografadas por Ansel Adams, por exemplo. É interessante notar que o catálogo⁸¹ da exposição de 1975 foi relançado em 2010 com a inserção de entrevistas, textos explicativos e análises que comparam conceitualmente as imagens expostas com o trabalho do fotógrafo Walker Evans. Em 2011, foi lançada a obra intitulada *Reframing the New Topographics*⁸², uma coletânea de diversos autores que analisam a influência da exposição de 1975 no contexto da história da arte e dos estudos visuais.

Os exemplos de Jeff Wall, Ed Ruscha, Robert Smithson, Bernd e Hilla Becher e Stephen Shore que procurei apresentar não são apenas expressivos das origens da fotografia contemporânea. No contexto desta pesquisa, as suas obras são de grande importância em função de que os artistas elegem ou elegeram, cada qual à sua maneira, temáticas urbanas para conceber as suas obras. Afinal, esta tese se dá em função das imagens produzidas por estes e outros artistas que são conhecidos como expoentes da fotografia artística contemporânea.

As obras destes artistas são referências que marcaram alterações no fazer fotográfico, precisamente no período pós-guerra, um momento em que o olhar fotográfico também estava pautado pela interação com outros meios de circulação de informações, tais como as revistas ilustradas e a televisão. Uma interação crescente que Rouillé vê como a 'perda de elo com o mundo', um dos aspectos que ele identifica ao abordar a crise da fotografia-documento (ROUILLÉ, 2009, p. 137-139). As décadas de 1950 e 1960 foram de transição nos usos da fotografia: de forma predominante de informação visual nas revistas ilustradas, através das fotorreportagens, ao declínio deste tipo de narrativa:

⁸¹ SALVESEN, B. (ed.) **New Topographics**. Göttingen : Steidl, 2010.

⁸² FOSTER-RICE, G.; ROHRBACH (eds.). **Reframing the New Topographics**. Chicago : Center for American Places at the Columbia College Chicago, 2010.

[...] É a época anterior à televisão e às grandes utopias da comunicação. As revistas ilustradas, como *Paris Match*, na França, ou *Life*, nos Estados Unidos, detêm a quase exclusividade da difusão da informação visual, e os repórteres-fotográficos têm a missão de coletá-la por todo o globo. [...] Mas a queda será rápida; tão rápida quanto a extraordinária expansão da televisão. Nos Estados Unidos, a revista *Life* pára de circular em dezembro de 1972 e, com ela, desmorona-se o domínio da fotografia de imprensa do pós-guerra. Uma etapa foi transposta: a fotografia-documento vai ter de abandonar muitos de seus bastiões, dividir seu reino, e enfrentar uma dura concorrência. [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 138).

Desta forma, a fotografia, expressão moderna da imagem, cedeu lugar a formas mais eficazes de transmitir informações em escala global (ROUILLÉ, 2009, p. 137-142). Ao mesmo tempo, equipamentos fotográficos profissionais passaram a ser oferecidos no mercado a preços cada vez mais baixos, o que provocou o aumento do número de amadores portando equipamentos cada vez mais sofisticados (KRAUSS, 1998, p. 33). Isto em um momento em que a própria arte via seus paradigmas modificados, deixando de ser moderna para tornar-se contemporânea, como nos disse Arthur Danto ao referir-se a tais transformações.

Cores, equipamentos populares, formas diferenciadas de contato entre a fotografia e a arte e um período específico da história do século XX — o período posterior às duas Grandes Guerras Mundiais — provocaram a percepção, por parte de artistas e fotógrafos, de que a fotografia tomava caminhos diferentes daqueles trilhados pelos expoentes da fotografia clássica tradicional. Estas são algumas das características que podem auxiliar a compreensão sobre a produção fotográfica da segunda metade do século XX, a *fotografia contemporânea* que, como veremos a seguir, passou a consistir em umas das formas mais expressivas da arte contemporânea.

3.2.2 - A legitimação da fotografia na Arte Contemporânea

A fotografia e a arte, de forma geral, têm em comum uma história que fica mais interessante à medida que se toma conhecimento dos seus numerosos pontos de contato, geralmente conflituosos, posto que é bem conhecida a forte resistência que foi imposta à fotografia como arte desde o seu anúncio oficial, em 1839. Neste sentido, seus defensores e detratores travaram um diálogo que tem sido pesquisado e relatado por vários pesquisadores preocupados em analisar a natureza, o contexto e os meandros desta resistência que, na verdade, tomou em diversos momentos a forma de uma negação: a de qualquer possibilidade de atribuir o status de qualidade artística à fotografia.

Em função disso, o conhecimento sobre a história da fotografia serve como base indispensável para que se possa compreender como, desde meados do século XIX, se conformaram tanto a atração quanto a repulsa entre a fotografia e a arte. E, de forma específica, porque os termos *fotografia contemporânea*, *fotografia artística contemporânea* ou *arte fotográfica contemporânea* parecem ser, ao menos em princípio, utilizados para tratar de uma produção fotográfica plenamente legitimada como arte, situação esta que veio a se consolidar de forma generalizada apenas na segunda metade do século XX.

Em seu ensaio intitulado *Reinventing Photography*⁸³, Rosalind Krauss destaca a época que julga ser a da 'triumfal convergência da arte com a fotografia' (KRAUSS, 1998, p. 33), isto é, o final da década de 1960, época que Michel Frizot (1994) também considera como sendo a da derradeira legitimação da fotografia entre as artes visuais. Não se trata, de forma alguma, de desconsiderar ou passar por cima da importância que teve a Galeria 291 de Stieglitz no início do século XX, em Nova Iorque, com a concomitante edição da revista *Camera Work*. São, na verdade, momentos diferenciados de um processo de legitimação, sendo que no

⁸³ KRAUSS, R. "Reinventing "Photography" In: SABAU, L.; CRAMER, I.; KIRCHBERG, P. (orgs.). **The promise of photography**: The GB Bank Collection. Munique : Prestel-Verlag, 1998.

caso da Galeria 291 foi a primeira vez que a fotografia adentrou o circuito eminentemente artístico, ao lado de obras de outros artistas como Pablo Picasso, Auguste Rodin e Henri Matisse, entre outros. Krauss não fecha os olhos para isso, inserindo uma nota de rodapé onde alega que, em um primeiro momento, arte e fotografia convergiram por volta da década 1920 a partir das práticas da fotomontagem soviética e da integração da fotografia com os movimentos Dadaísta e Surrealista. Neste sentido, para a autora, o fenômeno dos anos 60 seria uma ‘reconvergência’, embora tenha sido a partir deste momento que a fotografia começou a afetar o mercado da ‘alta arte’ de uma maneira significativa (KRAUSS, 1998, p. 33). O que ocorreu mais para o final daquela década foi a massiva inserção da fotografia como obra de arte, passando a atingir cotações cada vez mais altas neste mercado, tal como comenta Jeff Wall⁸⁴:

[...] La peculiar situación de la fotografía artística dentro del mercado del arte a principios de los años sesenta es otra condición previa cuyas consecuencias no son únicamente sociológicas. Es casi sorprendente recordar que fotografías artísticas importantes podían comprarse por menos de cien dólares, no solo en 1950 sino también en 1960. Esto indica que a pesar de la complejidad interna de la estructura estética de la fotografía artística, su reconocimiento como arte en las sociedades capitalistas todavía no se había producido. Todas las condiciones estéticas previas para su surgimiento como forma principal de arte moderno ya eran un hecho, pero no se cumplieron socialmente hasta la aparición de las nuevas críticas y las transformaciones de los años sesenta y setenta.[...] ⁸⁵ (WALL, 2003, p. 221).

⁸⁴ WALL, J. “Señales de indiferencia”: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”. In: PICAZO, G.; RIBALTA, J. (eds.). **Indiferencia y singularidad**: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo. Barcelona : Gustavo Gili, 2003.

⁸⁵ [...] A situação peculiar da fotografia artística no mercado de arte no início dos anos sessenta é outra condição prévia, cujas conseqüências não são apenas sociológicas. É quase surpreendente lembrar que importantes fotografias artísticas poderiam ser compradas por menos de cem dólares, não apenas em 1950 mas igualmente em 1960. Isso indica que, apesar da complexidade interna da estrutura estética da fotografia artística, seu reconhecimento como arte nas sociedades capitalistas ainda não tinha ocorrido. Todas as condições estéticas prévias para o seu surgimento como forma principal de arte moderna já eram um fato, mas não se realizaram socialmente até o aparecimento das novas críticas e as transformações dos anos sessenta e setenta. [...] (WALL, 2003, p. 221) (Tradução livre da autora).

Nesta perspectiva, a noção de legitimação deve ser considerada, na opinião de pesquisadores como Rouillé (2009), Poivert (2002) e Frizot (1994), como a entrada massiva da fotografia no mercado da arte e não como uma concessão ou um reconhecimento tardio às suas potencialidades artísticas. Porém, outras análises associam essa nova relação entre a arte e a fotografia ao aspecto da estética de um meio que entrava em uma situação de obsolescência, como veremos mais adiante.

Elucidar o processo em que a arte e a fotografia passaram a coexistir de forma relativamente contínua, ou seja, compreender como a fotografia passou a ser tanto um objeto passível de interesse para museus e galerias de arte — conformando uma presença consistente em seus acervos — quanto tema de debates críticos e pesquisas acadêmicas: sem dúvida esta têm sido a intenção de um número crescente de autores e as suas filiações à História da Arte, à história da fotografia ou mesmo à filosofia da imagem conformam uma rede consistente de informações. Neste sentido, Poivert levanta algumas perguntas centrais:

[...] Les approches théoriques et critiques n'ont pas manqué depuis les années 80. Elles ont tenté bien souvent de fournir une explication à la présence devenue si manifeste de la photographie dans l'art contemporain. Quand ce processus s'est-il amorcé? Comment s'est constituée cette légitimité? Quelles pratiques l'ont fondée? Comprendre et caractériser un tel phénomène a été l'enjeu de nombre d'essais historiques. Ce discours des origines – l'explication de 'l'entrée en art' de la photographie - a consisté à reprendre l'histoire de l'art depuis le Pop Art des années 1950-1960 jusqu'à l'Art Conceptuel, avec ses dérives du côté de la performance ou du Land Art, pour remarquer que les artistes ont de plus en plus fait l'appel à l'image photographique.[...]⁸⁶ (POIVERT, 2002, p. 23-24).

⁸⁶ [...] As abordagens teóricas e críticas não cessaram desde os anos 80. Tais abordagens tentaram seguidamente fornecer uma explicação à presença da fotografia que se tornou manifesta na arte contemporânea. Quando este processo começou a se delinear? Como se constituiu esta legitimidade? Quais são as suas práticas fundadoras? Compreender e caracterizar tal fenômeno têm sido a questão de numerosos ensaios históricos. Este discurso sobre as origens – a explicação da 'entrada na arte' da fotografia – consistiu em retomar a história da arte desde a da Arte Pop dos anos 1950-60 até a Arte Conceitual, com suas derivações da parte da

Quando passou a ser delineado este processo da presença marcante da fotografia na arte contemporânea? Como se constituiu esta legitimidade? Quais foram as suas práticas fundadoras? Acredito que estas perguntas têm permeado este levantamento sobre a fotografia contemporânea que está aqui sendo proposto, principalmente em relação às práticas dos artistas conceituais que foram abordados no tópico anterior. Porém, acredito que o autor que problematiza de forma mais contundente a coexistência entre a arte e a fotografia é André Rouillé, através da sua abordagem sobre a ‘passagem’ de dois elementos - o documento e a imagem tecnológica - para a esfera da arte.

Nesse sentido, o próprio título da obra do autor é elucidativo do seu projeto, ou pelo menos de parte dele. Em *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (ROUILLÉ, 2009), o autor narra o histórico do documento e da imagem tecnológica nos procedimentos artísticos, reconhecendo suas origens no *Quattrocento* e procurando demonstrar em que medida foram, paulatinamente, tomando parte da história das imagens ocidentais. Certamente que a maior parte da sua argumentação está circunscrita à história da fotografia e às suas narrativas desde o século XIX. Mas, se estas narrativas se estabeleceram negando à fotografia a condição de arte, sobretudo pelo seu caráter eminentemente documental e tecnológico — cujo mais célebre e combativo personagem foi provavelmente Baudelaire —, Rouillé demonstra, por um lado, como a noção de documento já estava anteriormente implicada na produção artística e, por outro, como a imagem mecânica se tornou um divisor no discurso artístico estabelecido: “[...] substituir a mão por uma tecnologia significa transpor um dos mais sólidos obstáculos da tradição artística: o elo necessário entre a arte e o gesto do artista, a antinomia absoluta entre a arte e a fabricação mecânica. [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 343)

performance ou da *Land Art*, para salientar que os artistas cada vez mais recorrem à imagem fotográfica.[...] (POIVERT, 2002, p. 23-24) (Tradução livre da autora).

De início, é importante notar que Rouillé não tematiza a fotografia contemporânea mas embasa sua reflexão na *arte-fotografia*, uma outra arte que, na década de 1980, teria se formado dentro da arte. Para chegar a este conceito, Rouillé traça um caminho em que duas outras formas de fotografia precedem a *arte-fotografia*: a *fotografia-documento* e a *fotografia-expressão*. A noção de *arte-fotografia* é, provavelmente, o argumento principal do autor, um momento inédito em que finalmente se julga que estas duas instâncias podem simplesmente coexistir. Pode ser espantoso que essa união tenha demorado cerca de cento e quarenta anos para parecer inócua à arte e seus agentes. Entretanto, na visão do autor, essa possibilidade apenas se concretizou no momento em que a arte passou a conviver com a eminência da desmaterialização de seus objetos, uma crise para museus e galerias que, de certa forma, passaram a não dispor mais de uma 'moeda de troca'. A fotografia, segundo Rouillé, passou a servir de 'escudo à desmaterialização das obras de arte', uma opção plausível para a manutenção do próprio mercado de arte (ROUILLÉ, 2009, p. 351).

É preciso atentar para algumas distinções que Rouillé procura estabelecer entre a *fotografia como material da arte* e a *arte-fotografia* propriamente dita pois, para o autor, trata-se de um marco entre a fotografia utilizada pelos artistas (contexto que abarca a Arte Conceitual, por exemplo) e a fotografia como principal material da arte:

[...] A aliança entre a arte e a fotografia é, desse modo, de uma ambivalência eminente: possibilitada pelo declínio do objeto na arte, contribui para trazer a arte para o objeto. Quando, a partir dos anos 1980, se agrava a crise da representação, quando a pintura e a escultura mal dissimulam a distância que as separa do mundo, quando os materiais artísticos tradicionais sofrem de esgotamento estético, quando os artistas tendem a voltar de um outro espaço e tempo [...] então, o inconcebível acontece: a fotografia, durante muito tempo o maldito outro da arte, torna-se um dos principais materiais da arte contemporânea.[...] (ROUILLÉ, 2009, p. 349-350).

De uma forma detalhada, o procedimento analítico de Rouillé ao longo da segunda parte do livro, intitulada *Entre fotografia e arte*, propõe diversas subdivisões a fim de estabelecer a natureza dos pontos de contato entre arte e fotografia, durante a segunda metade do século XX. São formulações interessantes na medida em que estabelecem a natureza da utilização da fotografia pelos artistas até o ponto em que não se trata mais de uma utilização, mas sim da fotografia trabalhada para ser *a obra* a partir das suas especificidades inerentes, bem como daquelas características que pode assumir: os seus procedimentos (os artistas têm domínio pleno das técnicas), a sua forma (muitas vezes as imagens são exibidas em formatos imensos, o que implica uma forma de reprodução da imagem para cobrir paredes de museus e galerias), e os seus conteúdos (neste ponto, parece não haver temáticas privilegiadas, mas como a fotografia pode registrar qualquer coisa ela torna-se também intimista, próxima, trivial, bem como veículo para encenações, ficções, fantasias).

A fotografia utilizada pelos artistas, ao contrário, não assume este papel pleno na obra. Partindo da sua utilização pelos impressionistas (a fotografia-refugio da arte), relacionando-a com o *ready-made* de Duchamp (a fotografia-paradigma da arte), detendo-se sobre as relações diferenciadas que artistas como Francis Bacon e Andy Warhol estabeleceram com o meio (a fotografia-ferramenta da arte), percebendo o acesso ao campo da arte contemporânea através da Arte Conceitual, da arte corporal e da *land-art* (a fotografia-vetor da arte) e, finalmente, retomando a relação histórica da fotografia com a arte, ao pontuar que a arte contemporânea amplia a situação das vanguardas dos anos 1920, em especial com a fotomontagem e o fotograma (a fotografia-material da arte), Rouillé desemboca na arte-fotografia, um conceito em que a fotografia faz parte do processo de secularização da arte, em que esta última é exteriorizada, misturada a um universo que extrapola o universo que sempre lhe foi conhecido, dos museus e galerias, da glamourização do gênio do artista, do curador, do crítico, da arte como objeto manufaturado:

[...] A incorporação do mundo social e a adoção do material-fotografia são os principais aspectos da secularização da arte. Se, evidentemente, a secularização não se limita ao material-fotografia, este, por sua vez, na diversidade de seus usos, está amplamente associado ao processo de secularização tal qual ele se manifesta na arte a partir do final do século XX [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 390).

Pode-se perceber, enfim, como para Rouillé não se trata de um processo de legitimação da fotografia pela arte. A arte não reconheceu, finalmente, os valores artísticos da fotografia mas, ao contrário, viu seus cânones serem paulatinamente fragilizados (a obra de arte e seus aspectos de materialidade, unicidade, originalidade; a figura tradicional do artista, cultuada por seu talento e por sua individualidade; as instituições tradicionalmente encarregadas da exibição e circulação das obras, bem como o ateliê do artista, serem contrapostos às performances urbanas, corporais e à *land art*), a ponto de ter que se reinventar, em grande medida, através da fotografia:

[...] De fato, a arte-fotografia acompanha o colapso da arte moderna bem como o declínio dos movimentos minimalista e conceitual. Estes, embora se opusessem à arte modernista, compartilhavam com ela a mesma concepção de arte-santuário, afastada do mundo, e uma mesma visão, fortemente hierarquizada e elitista, de cultura. [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 373).

Talvez aqui resida uma convergência entre Rouillé e Poivert: para o primeiro, a aliança arte-fotografia consiste em ‘uma outra arte dentro da arte’. Para o segundo, de forma mais branda, a fotografia não deixa de ser ‘um outro dentro da arte’:

[...] Précisons donc encore que l’object ‘photographie contemporaine’ n’est pas une catégorie et encore moins un phénomène d’autonomisation de la photographie pour l’art, mais un moment, non achevé, où les questions esthétiques soulevées par la photographie se révèlent centrales pour l’art. Em ce sens, l’art ne doit pas être compris comme une autorité préexistante à des pratiques photographiques qui viendraient troubler ou au contraire rassurer son ordre. L’intérêt est réciproque et donne

forme à leur relation. C'est bien plus l'originalité de la photographie que sa spécificité qu'il faut pointer. Cette originalité, c'est paradoxalement ce qui continue d'intéresser l'art contemporain comme l'incarnation de ce qui résiste aux catégories instituées des beaux-arts. À une époque où, depuis Marcel Duchamp, tout peut être art, la photographie aurait ainsi rempli la mission d'être ce que précisément l'art ne peut pas être: un autre de l'art.[...]⁸⁷ (POIVERT, 2002, p. 19-20).

Neste momento, parece-me importante, em função da constante relação que se estabelece entre a fotografia contemporânea e a arte contemporânea, abrir espaço para algumas considerações sobre esta última. De forma geral, assim como procurei proceder com a fotografia contemporânea, buscarei estabelecer relações com o tema da cidade, a fim de perceber se há vinculações com o pensamento dos autores aqui trabalhados.

3.3 - Considerações sobre a Arte Contemporânea

Relacionar a fotografia ao contexto da arte contemporânea implica discutir este conceito a partir da visão de historiadores e críticos de arte, cujas abordagens sobre a arte e sobre a própria história da arte não convergem em uma visão única sobre estes temas. Penso aqui nas considerações de Argan (2005), Danto (2010; 2006; 2000) e Cauquelin (1993), cujos escritos auxiliam, embora com graus de aproximação diferentes, a compreender as teorias contemporâneas da arte, bem como do atual estado da fotografia em seu no contexto.

⁸⁷ [...] Sejam precisos então que o objeto 'fotografia contemporânea' não é uma categoria e muito menos um fenômeno de autonomização da fotografia pela arte, mas um momento, não concluído, onde as questões estéticas levantadas pela fotografia se revelam centrais para a arte. Neste sentido, a arte não deve ser compreendida como uma autoridade preexistente às práticas fotográficas que viriam tumultuar ou ao contrário restaurar a sua ordem. O interesse é recíproco e dá forma à sua relação. É muito mais a originalidade da fotografia que a sua especificidade que é necessário pontuar. Esta originalidade é aquilo que paradoxalmente continua a interessar à arte contemporânea como a encarnação daquilo que resiste às categorias instituídas das belas-artes. Em uma época em que, após Marcel Duchamp, tudo pode ser arte, a fotografia teria assim, preenchido a missão de ser aquilo que a arte não pode mais ser: um outro da arte.[...] (POIVERT, 2002, p. 19-20) (Tradução livre da autora).

Como vimos, a circunscrição de uma arte chamada contemporânea está, invariavelmente, condicionada à discussão sobre a arte moderna, no sentido de perceber as modificações ocorridas no âmbito desta última e que originaram novas maneiras de manifestação no contexto artístico geral: a concepção de obra de arte e os meios empregados para a sua realização (incluindo os seus aspectos estéticos e ideológicos), as suas formas de exibição e legitimação e, de forma essencial na época atual, a sua potencialidade de circulação midiática.

Neste sentido, a postura de Cauquelin, por exemplo, reside em considerar a arte moderna como uma arte que funcionava sob o regime do crescente consumo das massas, a partir de 1860, ao passo que a arte contemporânea não pode ser pensada à parte do regime da comunicação de massas das últimas décadas, uma época em que avanços tecnológicos disseminaram a informação em escala global e com intensidade crescente. A partir de personalidades artísticas que denominou como ‘arrancadores’ —especificamente as figuras de Marcel Duchamp, Andy Warhol e Leo Castelli —, a autora torna clara a consideração de que a legitimação das obras de arte e dos artistas passou, paulatinamente ao longo do século XX, a ser dada pelos seus locais de exibição e pela sua posição dentro da complexidade das redes de comunicação (CAUQUELIN, 1993).

A abordagem de Cauquelin converge com a de Danto no que se refere à noção de *esvaziamento* da obra de arte, aspecto que se mostra como uma das crises da arte, uma crise frutífera, contudo, em que a arte passa a ser definida principalmente a partir de balizas filosóficas e conceituais, em detrimento às características de gênio, habilidade, perfeição e inovação que permearam a figura do artista em épocas precedentes. Assim como Cauquelin, Danto também evoca fortemente a figura de Warhol, sobretudo com suas *Brillo Boxes*. A chave para a compreensão da arte a partir dos anos 1960, para o autor, está no fato de que ela se mostra mais filosófica do que visual pois, na sua concepção, arte e filosofia, como disciplinas, desenharam trajetórias ao longo do século XX rumo à descoberta de novas identidades, ao auto-reconhecimento de seu estatuto teórico-acadêmico e às suas próprias questões epistemológicas. E, neste sentido, Warhol

começa a responder às questões de Danto, preenchendo novos sentidos para a arte:

[...] No meu ponto de vista, o que identifico como mudança radical da forma de arte, da tomada de consciência da arte, percebi pela primeira vez numa mostra de Andy Warhol em 1964, em Nova York, na *Stable Gallery*, mostra na qual eram expostas, entre outros trabalhos, as *Brillo Boxes*. Tenho continuado a escrever sobre essa exposição há muito tempo; era uma mostra das caixas de detergente para lavar pratos (que também era encontrado aqui na Itália). Tocou-me porque, na realidade, a filosofia sempre se ocupara com o problema da natureza da arte, isto é, do que é a arte, mas essa questão nunca tinha sido colocada de maneira tão direta e explícita como nesse trabalho de Andy Warhol.[...]. (DANTO, 2000, p. 2).

E, ao retomar a exposição anterior sobre a questão da atribuição de uma aparência para as obras de arte, o autor nos diz que:

[...] o que muda profundamente com a mostra de Warhol, naquele momento histórico, é que a obra de arte não se submete mais a nenhuma forma particular e que a análise da obra de arte não se faz através da visão, mas da análise filosófica.[...] (DANTO, 2002, p. 2).

Essas duas passagens tornam explícita a importância das *Brillo Box* de Warhol para Danto. Uma das argumentações recorrentes do autor é a de que, a partir daquele momento, os artistas poderiam fazer a arte que desejassem, pois a tarefa de reflexão sobre a arte passava para o domínio filosófico.

Pode-se considerar tal ponto de convergência entre as análises de Danto e de Cauquelin, que procuram responder às demandas colocadas pelo fluxo da arte que se desenrolou desde Duchamp e culminou com a obra de Warhol nos anos 60, da seguinte maneira: enquanto Danto recorre às reciprocidades entre a filosofia e a arte para explicar o contexto da arte contemporânea, Cauquelin procura correspondências entre a arte e a comunicação. E não deve-se pensar que estes panoramas se auto-excluem. Provavelmente, não se pode pensar a arte

fora de um mundo intrinsecamente mediatizado, bem como este mundo não pode deixar de ser pensado filosoficamente. O valor atribuído ao objeto, à obra de arte, sofre a tendência de ceder lugar à importância do fato de ser exposto, e isto é enfatizado por Cauquelin com muita objetividade:

[...] o *avanço do signo sobre a coisa*: antes de ter sido exposta, a obra de um pintor, ou ainda melhor, o seu signo, já circula pelos circuitos da rede. O signo precede então aquilo de que é sinal. [...] Nada que provenha, neste dispositivo, de um qualquer julgamento estético da parte dos produtores de valores. É sub-entendido que a escolha do artista pela galeria reconhecida como galeria líder não é discutível. Se a galeria em questão faz parte da rede, o produto que ela vai lançar é portanto o bom.[...] (CAUQUELIN, 1993, p. 58).

É interessante notar que estes dois autores parecem desenvolver posicionamentos diferentes em relação à percepção da arte contemporânea. Enquanto a escrita de Danto possui um teor otimista, exemplificado pelo encantamento com as *Brillo Box*, uma postura que transparece a sua maior abertura e afabilidade para com a arte contemporânea, a autora francesa tece as suas considerações, muitas vezes na forma de críticas contundentes, como vimos. Por isso, é importante que nos detenhamos às suas considerações que, assim como Danto, partem da arte moderna.

Ao compreender a arte como um sistema, Cauquelin associa a arte moderna ao regime de consumo — instaurado a partir do final do século XIX —, enfatizando que se trata de um século no qual esta prática e o seu mecanismo ideológico se tornam onipresentes. Trata-se da modernidade e do sistema industrial que geram uma sociedade comprometida em consumir massivamente produtos cada vez mais diversos, alavancando o surgimento de uma classe média e a conformação de suas práticas cotidianas, tal como coloca a autora:

[...] Não esqueçamos que o fim do século XIX e toda a primeira metade do século XX são ocupados com o debate sobre as teorias econômicas que subentendem os movimentos sociais, reivindicações, do sujeito de trabalho, pelo justo salário, pelo

direito à expressão, que o valor de uso e de troca se afrontam em conflitos regulares. Enquanto que os *craques* financeiros e as especulações bolsistas caminham regularmente, uma classe média emerge lentamente e estabiliza-se nos seus gostos, nos seus comportamentos e opiniões. [...] (CAUQUELIN, 1993, p. 23).

A questão do consumo deve ser interpretada estendendo-se aos bens simbólicos usufruídos sob a forma de êxito social e de espetáculo. É assim que a arte passa a compreender cada vez mais intensamente o circuito da produção-distribuição-consumo, contando com a inédita fruição das obras por parte do público em geral, que visita as exposições — ou é de alguma maneira informado sobre as ‘novas modas’, mesmo que involuntariamente —, e que aceita as mudanças nos padrões estéticos que se apresentam como novos produtos, ou seja, há a formação de um mercado que provoca “[...] o escorregamento do estatuto da obra de arte para o de ‘produto’, e paralelamente a transformação (ou deturpação) do produto industrial em produto estético. [...]” (CAUQUELIN, 1993, p. 20).

Estas questões acerca do surgimento e da formação de uma sociedade de consumo interessada também nos bens que simbolizam o ‘bom gosto’ e os ‘aspectos culturais’ formaram o contexto para o surgimento da arte moderna e são relacionadas pela autora à ‘libertação’ da arte dos ditames acadêmicos e à formação de um sistema diferente de legitimação artística.

Assim, a autora coloca que uma das razões para que se situe o início da arte moderna por volta de 1860 deve-se em grande medida ao arrefecimento da dominação acadêmica e de seus postulados sobre o artista e o gerenciamento de sua carreira. A insatisfação dos artistas com a situação da época provinha de vários aspectos, tais como a pouca possibilidade de exposição dos trabalhos e a carência de escolas, além da centralização que a academia exercia com relação às premiações, ao passo que a demanda pela produção artística aumentava com o enriquecimento da classe burguesa. Muitos artistas da época se sentiam prejudicados, ficando marginalizados ou sendo excluídos do circuito artístico.

A consequência desta tensão foi o surgimento de um mercado paralelo ao acadêmico, que se autonomizou lentamente, embora não tenha rompido com os valores atestados e defendidos por esta instituição. A chamada 'libertação da arte moderna' residiu mais no liberalismo econômico, o qual provocou o mercado de consumo e suas novas necessidades, do que em uma rejeição efetiva aos padrões acadêmicos. Ser reconhecido, ser chancelado pelos seus pares, obter ganhos materiais, por exemplo, são aspectos que passaram a ser possibilitados não apenas através do Estado, mas também com o fortalecimento de uma figura: o crítico de arte.

Pela narrativa da autora, a situação da crítica de arte que se instaurou no novo contexto refletiu um antagonismo: em um primeiro momento, este crítico que escrevia em jornais e folhetins influenciando opiniões buscava se aproximar dos valores e critérios acadêmicos, adotando-os sem muitas restrições. Seguiu as suas classificações e hierarquizações, bem como não se desgarrava das temáticas ou motivos laboriosamente trabalhados pelos artistas, em detrimento às novas propostas nas formas de olhar e de representar o mundo. Mas a modernidade impeliu muitos artistas a novas experiências estéticas, tais como aquelas desenvolvidas pelos impressionistas, e o crítico devia então realizar uma escolha ideológica posicionando-se com relação às inovações e ao conhecimento baseado na tradição acadêmica.

Surgiram os pequenos círculos artísticos, grupos de relacionamento estreito, e a crítica consolidada por volta de 1890 projetou as inovações artísticas, concedendo-lhes cada vez mais visibilidade. Se a arte moderna deveria 'ver à frente', 'avançar', 'ir além do conservadorismo burguês', a crítica também deveria, de alguma maneira, acompanhar a busca destes ideais. Trata-se, neste ponto, dos movimentos vanguardistas projetados pela crítica de vanguarda. Além disso, como apropriadamente a autora coloca, são grupos de artistas ligados pelos mesmos anseios que são promovidos, e não os artistas individualmente:

[...] O sistema de consumo promove um grupo, não um artista isolado, pela simples razão, calculada sobre o mercado, de que

um produto único atrai menos consumidores que uma constelação de produtos que ostentam a mesma chancela. [...] (CAUQUELIN, 1993, p. 37).

Por fim, Cauquelin situa os papéis do produtor (o artista que deseja manter a sua figura distanciada do esquema mercantil da arte, resguardando o seu gênio criativo e a sua credibilidade,) bem como aquele desempenhado pelo consumidor (seja o colecionador ou o público que consome pelo olhar). Ambos participavam da legitimação das obras de arte, seja pela aquisição ou pela atenção. Mas quem, de fato, exerceu forte influência gerando a compra ou a fruição despreocupada, por parte do grande público, foi o crítico, principal ator enunciado neste sistema da arte moderna regido pelo mercado de consumo.

Também para Cauquelin, a compreensão do funcionamento da arte contemporânea não pode ser desvinculada daquela necessária à arte moderna. Para a autora, não se trata de considerar um movimento contínuo da arte ou as suas rupturas, mas de perceber que as bases para análise da arte sob o regime de consumo não são adequadas para a compreensão da arte contemporânea. A proposta consiste, então, em pensar a arte sob um novo regime: o regime da comunicação. O aumento significativo da tecnologia em comunicação e sua importância são descritos através da demanda, função e mesmo mitificação dos dispositivos de comunicação:

[...] Cada vez mais sofisticados e numerosos, eles são objeto de uma competição internacional, e inscrevem-se como uma necessidade social: eles são encarregados de assegurar o nível tecnológico que se reconhece numa sociedade desenvolvida e a unidade dos agrupamentos sociais em vias de desagregação. A tecnologia tem então a cargo dois princípios essenciais: o do progresso e o da identidade. Supostamente muito acessíveis a todos, estes dispositivos sustentam além disso a idéia de uma igualdade perante a informação que, distribuída em tempo real, atesta que há transparência total entre o acontecimento retransmitido e a realidade presente.[...] (CAUQUELIN, 1993, p. 49-50).

A partir disso, a autora tece um caminho para a compreensão do sistema da arte contemporânea, que não se baseia mais no circuito da produção-distribuição-consumo, mas através de uma potencialização deste esquema, com a inserção de vários outros 'intermediários'. Para a compreensão do regime da comunicação, a autora coloca os conceitos de rede, anelação, redundância e saturação, nominação e construção da realidade que auxiliam na leitura do panorama geral da circulação de informações, panorama este no qual transitam, obviamente, as informações do âmbito artístico.

Começando pelo conceito de rede, a autora esboça uma imagem do universo da circulação de informação que se define em função da sua extensibilidade, da reunião de micro-redes, onde múltiplos canais tecnológicos estão interconectados (telefonia, audiovisual ou informática e inteligência artificial) (CAUQUELIN, 1993, p. 51). Esta rede caracteriza-se pela sua mobilidade extrema, uma contínua estruturação, pois a noção de centro já não é primordial, mas cede à continuidade do movimento que permite entradas às conexões.

Importante nesta noção de rede é o arrefecimento da noção do sujeito enunciador, em detrimento a uma produção global de comunicação: “[...] as informações que nos fornecem os diferentes meios (imprensa ou televisão) não têm ‘autores’. Elas provém de redes interconectadas que se auto-organizam repercutindo-se umas sobre as outras. [...]” (CAUQUELIN, 1993, p. 50). Provém deste fato a crítica da autora a este processo designado como interatividade, no sentido de que esta transmissão de informações é, geralmente, vista de forma benéfica na medida em que liga dois sujeitos em um diálogo supostamente enriquecedor. Contudo, quando na mobilidade e na extensibilidade da rede perdemos o autor e sua referência, perdemos também a segurança e a autonomia nas próprias referências que construímos em nosso repertório. Para Cauquelin, o próprio conhecimento pode ser fragilizado em função desta ‘ausência de autores’.

A característica da extensibilidade da rede leva ao efeito de anelação: um universo em que só temos a possibilidade de participar, uma vez que é impossível sair da rede. Móvel, circular, a rede sustenta informações que oscilam em

importância, pois a rede repete-se a si própria. Há uma memória da rede que se constrói nessas oscilações: informações que se auto-alimentam, fortalecendo-se, e informações que sucumbem, tornando-se periféricas na estrutura da rede.

E, se a rede é anelada, repetindo-se a si própria, certamente ela implica na saturação e na redundância das informações, o que vem a consistir em um de seus limites. A redundância por certo é necessária para que as informações sejam projetadas pela rede com maior eficácia. Mas a saturação traz consigo a anulação da diferença, o caráter da 'novidade' consiste na repetição mais intensa, e o discernimento acerca dos conteúdos torna-se cada vez mais difícil. E, para que a diferenciação seja possível neste emaranhado de nós e conexões de informações, emerge com força a necessidade da nomenclatura. Nas palavras da autora:

[...] É instaurada uma sociedade nominativa, onde o nome tem lugar de identidade, classe e designa uma particularidade. Quer referente a um grupo ou a uma pessoa, a nomenclatura é, com efeito, individualizante. [...] A nomenclatura permite, por um lado, reenvios entre parte e totalidade, e, por outro, permite escapar à idéia muito desagradável de não ser mais do que um ponto sem espessura numa rede cuja totalidade escaparia a qualquer apreensão. [...] (CAUQUELIN, 1993, p. 53).

Por fim, a rede só pode ser construída e permitir o compartilhamento de informações através da linguagem. A construção da realidade, e também da realidade que opera na rede, se dá através do desenvolvimento da linguagem que permite aos seus usuários criarem e expressarem a sua visão de mundo, bem como apreender realidades exteriores e desenvolver suas percepções. A rede implica um tipo de realidade diferenciada, não uma realidade dos sentidos, mas de uma pluralidade de realidades que interagem tornando complexas as noções de 'verdade' e 'falsidade' já que "[...] o desenvolvimento de linguagens artificiais e a sua utilização, cada vez mais generalizadas, modifica a nossa visão da realidade. Constrói, pouco a pouco, um outro mundo." (CAUQUELIN, 1993, p. 55).

Conforme mencionado, estes pontos desenvolvidos por Cauquelin formam um panorama geral da dinâmica do universo de informações no regime da comunicação. Inserida neste panorama, a arte é afetada, segundo a autora, em dois pontos específicos: a circulação (ou seja, o mercado), e o registro (o conteúdo das obras). Além disso, a autora diferencia o sistema da rede do sistema de um mercado clássico, moderno, que se adensava paulatinamente.

Reside neste ponto a crítica realizada pela autora: a rede implica em outra forma de circulação de informações sobre as obras de arte, muito mais veloz, que passa a atribuir valor às obras. O questionamento de que o valor estético passa a ser um aspecto entre tantos outros que influenciam o valor da obra, o esvaziamento da noção de autor, a fluidez do poder de decisão por parte do comprador e as altas cifras alcançadas pelas produções atuais são algumas das problemáticas levantadas que compõem o cenário do mercado artístico contemporâneo. Assim sendo, a própria noção de arte, os seus valores, entram em choque. Para a autora, é propriamente o processo contemporâneo de legitimação da arte, que se encontra *fora* da obra, à parte de seu valor estético, que colide com o imaginário até então estabelecido de que a virtuosidade e o gênio do artista consistiam no valor supremo das obras.

Neste ponto, é interessante uma reflexão sobre a tradição desta atribuição de valor aos objetos, alçando-os à condição de obra de arte, que pode ser compreendida através de Argan (2005). Na abertura de seu artigo “A História da Arte”, de 1979, o autor pontua que se pode nutrir interesse pelos objetos (pelas ‘coisas’) ou pelo ‘valor das coisas’:

[...] Uma vez que as obras de arte são coisas às quais está relacionado um valor, há duas maneiras de tratá-las. Pode-se ter preocupação pelas coisas: procurá-las, identificá-las, classificá-las, exibi-las, comprá-las, vendê-las; ou, então, pode-se ter em mente o valor: pesquisar em que ele consiste, como se gera e se transmite, se reconhece e se usufrui. [...] Para quem lida com o valor, a coisa é apenas a oportunidade de produzi-lo, a prova de sua existência, o meio pelo qual se comunica. O interesse pelas coisas ocasiona um conhecimento empírico, mas extenso e

diferenciado, dos fenômenos artísticos. O interesse pelo valor transcende os fatos isolados e generaliza o conhecimento da arte em proposições teóricas, leva a uma filosofia da arte. [...] (ARGAN, 2005, p. 13).

Neste primeiro momento, Argan coloca os parâmetros da discussão que realiza ao longo do artigo em que se defronta com os problemas da pesquisa histórica em arte. A(s) crise(s) da(s) disciplina(s), a função do método, a tradição crítica e os juízos de valor, dentro de um nexos cultural que os explique, são abordados pelo autor. O princípio entre a 'ação artística' e a 'ação histórica', dentro de uma concepção de 'consciência do valor da ação humana' (ARGAN, 2005, p. 23), que estão já embutidos na citação acima podem ser correlacionados com a questão da atribuição do valor acerca das obras de Warhol. Ao conceder importância ao 'valor da coisa', seu processo de atribuição, e não à 'coisa em si', transcendendo os fatos artísticos isoladamente e levando a uma filosofia da arte, as considerações de Argan podem ser associadas àquelas que posteriormente fizeram Cauquelin e Danto. Se a obra de arte pode eventualmente estar *esvaziada*, reside a 'impossibilidade de obsolescência do valor artístico' no fato de que este valor está sempre subjugado ao crivo das mutações das culturas e da continuidade da arte e de uma história da arte: "[...] De fato, a história da arte é a única, entre todas as histórias especiais, que é feita na presença dos eventos e que, portanto, não deve evocá-los, reconstruí-los, ou narrá-los, mas somente interpretá-los.[...]" (ARGAN, 2005, p. 25). Neste sentido, o autor pontua o devir da arte, '[...] um dos grandes tipos de estrutura cultural [...]' (ARGAN, 2005, p. 29), sendo que:

[...] o procedimento que permite enquadrar os fenômenos artísticos no contexto da civilização é a história da arte. Faz-se história da arte não apenas porque se pensa que se tenha que conservar e transmitir a memória dos fatos artísticos, mas porque se julga que o único modo de objetivá-los e explicá-los seja o de 'historicizá-los'.[...] (ARGAN, 2005, p. 14).

A história da arte e as instituições museológicas caminham juntas nesta tarefa de compreensão e interpretação dos objetos artísticos, e ainda que a arte contemporânea seja revestida de uma nova compreensão sobre o conceito de obra de arte, é interessante notar a citação de Chevrier sobre este assunto: “[...] El concepto de obra, a pesar de todas las contestaciones que ha sufrido en el arte contemporáneo, sigue siendo casi necesariamente la piedra angular de la actividad museográfica [...]”⁸⁸ (CHEVRIER, 2007, p. 122). Se, em certo grau, esta afirmação segue as prerrogativas do modernismo, talvez isso decorra da própria contemporaneidade, ou seja, as múltiplas formas de análise que, por vezes de forma contraditória e por outras de forma aproximada, embasam as análises das críticas acadêmicas.

Ao longo deste capítulo, o objetivo consistiu em reunir as ideias de alguns autores que têm escrito tanto sobre o estado atual da arte — a partir da transição da arte moderna para a arte contemporânea — quanto sobre a fotografia que, igualmente, passou por um processo de transição. Porém, a questão é que esta transição circunscreveu a fotografia ao domínio da arte. Assim, até este momento, procurou-se demonstrar este panorama através de dois olhares: o olhar do campo da fotografia e o olhar do campo da arte.

⁸⁸ “[...] O conceito de obra, apesar de todas as contestações que têm sofrido no âmbito da arte contemporânea, segue sendo quase necessariamente a pedra angular da atividade museográfica. [...]” (CHEVRIER, 2007, p. 122) (Tradução livre da autora).

Capítulo 4: Por uma estética da banalidade

[...] a questão do trivial é uma das mais vivas da arte, da literatura e do pensamento do século XX. [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 362).

Um dos aspectos mais notórios encontrados na abordagem da temática urbana pela *fotografia contemporânea* — entendendo esta última no sentido que procuramos estabelecer no capítulo anterior — reside no predomínio daquilo que se pode qualificar como uma ‘estética da banalidade’. Trata-se, contudo, de uma afirmação delicada, já que tal sentença implica considerar, ao menos em princípio, a ausência desta característica nas produções fotográficas anteriores. Ou, ainda, que a questão da banalidade não se revestia, naquelas imagens, com o mesmo peso que possui atualmente.

Neste sentido, alguns dos objetivos desta pesquisa consistem em questionar se, de fato, a questão do banal se sobressai na fotografia contemporânea que aborda o universo urbano e de que forma isso ocorre, ou seja, como a estética do banal se apresenta nesta produção. É igualmente importante questionar quem são os autores e quais são as diferenças entre o banal da fotografia contemporânea e o banal das produções fotográficas anteriores, se é que se pode considerar este aspecto. Além disso, de início, dois outros pontos merecem atenção: o primeiro se refere à própria tentativa de circunscrever a temática urbana na fotografia contemporânea e, o segundo, a busca por uma definição sobre esta banalidade que se julga, ao menos em princípio, presente nas imagens aqui pesquisadas. E é através destes dois pontos que iniciarei a discussão sobre a estética da banalidade na fotografia contemporânea de cidades.

Antes, porém, é necessário ressaltar que a reflexão que será aqui desenvolvida se dará através de uma forma específica de conhecimento sobre as obras e os artistas que as produziram: trata-se de seu conhecimento como referencial teórico, pois o contato com o objeto de pesquisa se deu exclusivamente no campo bibliográfico. Desta forma, passa-se aqui para outro

campo de legitimação, que não é o dos museus e galerias, mas o dos livros de arte e das publicações acadêmicas que abordam o tema da fotografia contemporânea. Essa situação de pesquisa reflete o processo da emergência da fotografia como um objeto teórico, da constituição de um campo de conhecimento que passou a se estabelecer de forma cada vez mais expressiva, principalmente a partir dos anos 1970. Desta forma, para compreender como foi delineada esta pesquisa, no que tange à opção por um tipo característico de imagens urbanas, é necessário salientar o lugar em que estas imagens foram encontradas, reconhecidas e discutidas, isto é, o campo especificamente bibliográfico. Por isso, creio que é relevante apresentar algumas considerações acerca desta nova área do saber acadêmico, em especial sobre as questões teóricas que o tem fundamentado.

4.1 - A fotografia como objeto teórico

[...] No plano das pesquisas, das teorias e dos textos, a fotografia é um objeto novo. Tão novo quanto seu reconhecimento cultural. E, em razão disso continua amplamente inexplorada, ignorada ou abandonada por autores e teóricos, tendo seu interesse e sua complexidade geralmente subestimados. Às vezes também sendo maltratada, ou julgada apressadamente. [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 16).

Neste momento, apresentarei alguns dos focos que têm se revelado centrais nas discussões teóricas sobre a fotografia, levantados por pesquisadores da área, no intuito de contextualizá-los na abordagem que se procurará estabelecer para as imagens urbanas que serão analisadas. É bem sabido que até a década de 1960 a reflexão conceitual sobre a fotografia foi pontuada de forma muito esparsa por alguns poucos textos fundamentais, dentre os quais se

destacam “Pequena história da fotografia”⁸⁹ de Walter Benjamin (1936), “Ontologia da imagem fotográfica”⁹⁰ de André Bazin (1945), “A mensagem fotográfica” (1961) e “Retórica da imagem”⁹¹ (1964), de Roland Barthes. Posteriormente, no começo da década de 1980, Barthes publicou *A Câmara Clara*⁹², uma das obras fundamentais sobre a fotografia. E, no período compreendido entre 1970 e 1990, Gisèle Freund⁹³ (1974), Susan Sontag⁹⁴ (1977) e Philippe Dubois⁹⁵ (1990) publicaram obras que se tornariam referência para o campo conceitual fotográfico. Consequentemente, nas décadas posteriores sobrevieram as elaborações decorrentes desta primeira e longa onda de pensamentos sobre a fotografia. É importante mencionar, no plano da historiografia, a obra *The History of Photography*⁹⁶, de Beaumont Newhall, publicada originalmente em 1937 e considerada a primeira história clássica da fotografia.

Importante ressaltar que, durante muito tempo, o público brasileiro teve um difícil acesso à maior parte destas obras, já que algumas não foram, até os dias de hoje, disponibilizadas no mercado editorial nacional. Embora a obra *Sobre Fotografia* de Sontag tenha sido publicada no Brasil em 1983, durante muito tempo os textos mais conhecidos foram os de Benjamin e Barthes. A versão brasileira de *O ato fotográfico e outros ensaios*, de Philippe Dubois, foi lançada em 1993, e a obra de Freund nunca foi traduzida para o português.

⁸⁹ BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia” In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987.

⁹⁰ BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: **O cinema: ensaios**. São Paulo : Brasiliense, 1991.

⁹¹ Os dois artigos acima citados são encontrados em: BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.

⁹² BARTHES, R. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

⁹³ FREUND, G. **Photographie et société**. Saint-Germain-du-Puy : Éditions du Seuil, 1974.

⁹⁴ SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

⁹⁵ DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas : Papyrus, 2000.

⁹⁶ NEWHALL, B. **The History of Photography: from 1839 to the present**. Nova Iorque : The Museum of Modern Art, 1982, 5ª edição, 2ª impressão, 1986.

O fato é que todos estes textos, cada um à sua maneira, inauguraram formas de pensar a fotografia. Estas primeiras reflexões, por vezes, parecem ‘tatear no escuro’, devido à falta de orientação sobre o assunto e, em outros momentos, acabaram por estabelecer rígidos critérios para compreendê-la. Se Benjamin nos instruiu sobre o advento da fotografia no fluxo maior de produção e reprodução de imagens, nos impelindo a refletir sobre os conceitos de *aura*⁹⁷ e de *inconsciente ótico*⁹⁸, apresentando-nos Charles Marville e Eugène Atget, bem como os longos tempos de exposição necessários à captação da imagem – tal como exemplifica através da cena no cemitério de Edimburgo - décadas mais tarde Barthes tentaria estabelecer o *noema* da fotografia’ com o *isso-foi*, além das categorias de *punctum* e *studium*, discurso permeado pela tentativa emocional de reencontrar a imagem da mãe. Obviamente, estas abordagens pioneiras são muito diferentes em seus propósitos, mas não deixa de ser interessante notar o quanto foram frutíferas no sentido de alavancar a reflexão conceitual sobre a fotografia, bem como o fato de que continuam nutrindo o debate acadêmico sobre o tema.

Já Philippe Dubois (1993), por sua vez, cristalizou a sua noção sobre a fotografia na imagem indicial, no rastro luminoso, na marca da impressão da luz sobre uma superfície fotossensível. Tal argumentação, assim como a de Barthes em a *Câmara Clara*, foi em grande medida embasada na semiótica de Charles Sanders Peirce, a fim de qualificar em quais aspectos, afinal, a fotografia se diferenciaria de outros tipos de imagem como o desenho e a pintura, por exemplo. De forma geral, a questão é que este tipo de reflexão busca encontrar uma natureza essencial da fotografia, como se toda a produção fotográfica pudesse ser resumida a um conjunto de características específicas inerentes à sua condição de imagem-máquina, meio tecnológico através do qual o homem passou a criar

⁹⁷ Sobre a noção de aura ver: BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987.

⁹⁸ Sobre a noção de inconsciente ótico ver: BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987.

imagens de caráter inédito. Conforme argumenta Rouillé⁹⁹, muito embora a teoria do índice tenha sido produtiva para a constituição de um campo de conhecimento sobre a fotografia, provocou, ao mesmo tempo, a ilusão de que seria possível não apenas defini-la, mas também restringi-la ao seu modo operacional:

[...] além de sua fecundidade teórica, as noções de marca, de rastro ou de índice tiveram a grande desvantagem de alimentar um pensamento global, abstrato, essencialista; de propor uma abordagem totalmente idealista, ontológica, da fotografia; de relacionar as imagens à existência prévia das coisas, cujas marcas elas, passivamente, apenas registraram. Segundo tal teoria, 'a' fotografia é, antes de tudo, uma categoria da qual se devem extrair as leis gerais – não consiste nem em um conjunto de práticas variadas, variáveis segundo suas determinações particulares, nem em um corpus de obras singulares. Essa recusa das singularidades e dos contextos, essa atenção exclusiva para com a essência, traz como consequência reduzir 'a' fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo, à sua mera expressão de impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro. Assim, 'a' fotografia tem seu paradigma construído a partir do grau zero, de seu princípio técnico, muitas vezes confundido com um simples automatismo. [...] (ROUILLÉ, 2009, p.17-18).

Após um período em que foram publicadas as primeiras obras referenciais sobre a história da fotografia, bem como aquelas que pretendiam encontrar a definição de uma essência da fotografia¹⁰⁰, muitos pesquisadores têm buscado desenredar o emaranhado de especificidades inerentes à produções fotográficas muito diversas, sejam elas relacionadas ou não ao campo da arte. Dito de outra forma, desde o seu surgimento, na primeira metade do século XIX, a fotografia se revelou como uma prática plural com usos e objetivos muito variados. Um elemento até então desconhecido, mas que em uma história relativamente curta mostrou-se apto às mais diversas utilizações, intenções e abordagens. A

⁹⁹ ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo : Senac, 2009.

¹⁰⁰ Um questionamento interessante sobre a concepção essencialista da fotografia é encontrado em: FATORELLI, A. "Fotografia e modernidade". In: SAMAIN, E. **O fotográfico**. São Paulo : Hucitec, 1998.

inquietação, por parte de autores como Barthes e Dubois, por exemplo, que ao longo do século XX tentaram encontrar uma essência ‘verdadeira’ e plausível para esta nova forma de criar imagens, parece inclusive natural frente a um fenômeno historicamente recente que afetou o campo das artes e também, de forma irrevogável, as sociedades ocidentalizadas em suas práticas, valores e crenças.

Porém, estas concepções essencialistas sobre a fotografia têm sido vistas com reserva por parte da comunidade acadêmica. Não sem razão, Rouillé, ao longo de sua obra, procura constantemente reavaliar as ‘verdades absolutas’ da fotografia que foram creditadas a Barthes. Sobretudo com relação às noções de *isso-foi* e de que o ‘referente adere à imagem’, Rouillé considera que Barthes acaba por romper com o seu próprio pensamento por estar “[...] afetivamente encantado, embora teoricamente perturbado [...]” (ROUILLÉ, 2009, p.216) ao reencontrar, finalmente, ‘a imagem de sua mãe’, retratada enquanto criança, na famosa *Fotografia do jardim de inverno* que, afinal, ele não revela. Neste sentido, em sua análise, Rouillé aproveita exatamente para levar a cabo seu objetivo de desconstruir a noção de representações fotográficas indissociáveis de seus referentes, um de seus principais postulados já que, para ele, a fotografia ‘cria mundos’ em que as imagens devem ser vistas com autonomia perante seus referentes:

[...] Na realidade, tal retrato remete-se diretamente ao seu referente material? [...] O enorme interesse metodológico da *Fotografia do jardim de inverno* está exatamente em confirmar, à revelia de Barthes, a evidência de que a fotografia mais trivial não se reduz ao seu referente: nem à coisa material que adere nem ao antigo presente que foi. Seu outro interesse é o de oferecer uma descrição, de rara riqueza, da recepção de uma imagem fotográfica. [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 216-217).

A questão da referência será retomada mais adiante, a fim de relacioná-la com a abordagem sobre a fotografia urbana. Mas antes é importante destacar que, para além das concepções essencialistas e indiciais, o campo de pesquisa fotográfico, de forma geral, tem ensejado o surgimento de novos enfoques teóricos

que contemplem a diversidade dos usos destas imagens já que, desde o seu surgimento, sempre foram potencialmente híbridas e passíveis de intertextualidades e interferências. Sobre estas reflexões, um bom exemplo reside na análise que Geoffrey Batchen¹⁰¹ desenvolve a partir de um artefato popular do século XIX, espécie de homenagem *post-mortem* que familiares realizavam para seus entes na forma de quadros que, geralmente, incluíam uma fotografia da pessoa falecida, composta com outros elementos como flores, mechas de cabelos e textos escritos. A partir deste exemplo, Batchen procura demonstrar o quão herméticos têm sido os discursos que buscam circunscrever a história da fotografia ou mesmo defini-la em sua essência:

[...] Y esse tipo de discurso histórico es el que tradicionalmente ha decidido qué es fotografía y qué no, definiendo las fronteras del medio, al menos para los académicos y el mercado del arte. Hasta ahora, ni los museos de la fotografía ni las historias de la fotografía generalista se han preocupado de incluir objetos como éste dentro de sus límites. En consecuencia ¿puede entonces recibir el nombre de ‘fotografía’? [...] ¹⁰² (BATCHEN, 2007, p. 16).

Fundamentalmente, a intenção de Batchen consiste em criticar a maneira como as escritas tradicionais sobre a história da fotografia — em especial a obra referencial de Beaumont Newhall — obliteraram uma série de práticas populares que não são aí consideradas. Quer dizer, estas práticas não se encaixam na identidade que se procura atribuir à fotografia e nem mesmo às suas formas historiográficas clássicas. Ao criticar o formalismo analítico de Newhall, Batchen coloca que:

¹⁰¹ BATCHEN, G, “Aterrador fantasma de antiguo esplendor”: Qué es la fotografía”. In: GREEN, D. (ed.) **¿Qué ha sido de la fotografía?**. Barcelona : Gustavo Gili, 2007.

¹⁰² [...] E este tipo de discurso histórico é o que tradicionalmente tem decidido o que é fotografia e o que não é, definindo as fronteiras do meio, ao menos para os acadêmicos e o mercado de arte. Até agora, nem os museus de fotografia nem as histórias generalistas da fotografia têm se preocupado em incluir objetos como este dentro de seus limites. Em consequência, pode então receber o nome de fotografia? (BATCHEN, 2007, p. 27) (Tradução livre da autora).

[...] Esta predilección por el formalismo moderno, en el que la definición de ‘qué és la fotografía’ queda relegada a las cualidades presuntamente materializadas dentro de los márgenes de la fotografía, se proyectaba retrospectivamente a la historia de la fotografía. [...] se ignoran las prácticas fotográficas que comportaban la adulteración de la fotografía pura con otros materiales. Conforme a estos principios de organización, no es sorprendente que objetos como los que yo he analizado – híbridos, convencionales, genéricos, para aficionados en su mayor parte, y casi siempre realizados por mujeres – no tengan cabida en el panteón de Newhall. [...] ¹⁰³ (BATCHEN, 2003, p. 27).

Este exemplo exposto por Batchen reflete, de outra forma, o aspecto recorrente nas discussões da teoria fotográfica acerca da predominância ou não do meio fotográfico sobre o contexto específico de cada imagem. Este aspecto, tal como pontua Batchen (2007), tem dividido opiniões, respectivamente entre aqueles considerados formalistas — os defensores da herança da *straight photography* e expoentes do Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque¹⁰⁴ — e os pós-modernos, que reagiram a esta posição já cristalizada, embasando-se nos princípios conceitualistas que dinamizaram o cenário artístico, a partir de meados dos anos 1960¹⁰⁵. Segundo Batchen, este antagonismo nas abordagens teóricas sobre a fotografia ocorreu, de forma geral, da seguinte maneira:

¹⁰³ [...] Esta predileção pelo formalismo moderno, na qual a definição de ‘o que é a fotografia’ fica relegada às qualidades presumivelmente materializadas dentro das margens da fotografia, se projetava retrospectivamente à história da fotografia. [...] se ignoram as práticas fotográficas que comportavam a adulteração da fotografia pura com outros materiais. Conforme estes princípios de organização, não é surpreendente que objetos como aqueles que analisei – híbridos, convencionais, genéricos, para aficionados em sua maior parte, e quase sempre realizados por mulheres – não caibam no panteón de Newhall.[...] (BATCHEN, 2007, p. 27) (Tradução livre da autora).

¹⁰⁴ Sobre este tema ver: DOBRANSZKY, D. A. A Legitimação da Fotografia no Museu de Arte: O Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de Fotografia. Tese (doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

¹⁰⁵ Sobre esta dualidade e em especial sobre a construção do debate pós-moderno sobre a fotografia ver RIBALTA, J. (ed.). **Efecto real**: debates posmodernos sobre fotografia. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2004.

[...] dos puntos de vista opuestos sobre la indentidad histórica y ontológica de la fotografía. Numerosos críticos posmodernos (entre los que se incluyen John Tagg, Allan Sekula, Victor Burgin y Abigail Salomon-Godeau) afirman que, puesto que todo significado está determinado por el contexto, la 'fotografía como tal' carece de indentidad y la historia de la fotografía carece de unidad. Este punto de vista contrasta con el de los críticos formalistas (cuyo representante más destacado es John Szarkowski), que identifican y valoran la fotografía a partir de sus características supuestamente fundamentales como medio. La fotografía queda, así, atrapada en una lucha entre quienes la explican por la cultura y quienes le reconocen una naturaleza inherente. Ahora bien, esos dos planteamientos ¿son realmente tan distintos como parecen? [...] ¹⁰⁶ (BATCHEN, 2004, p. 7).

Assim, ao longo desta obra, Batchen problematiza a dualidade entre as concepções dos autores formalistas e pós-modernos: enquanto os primeiros creditam a identidade da fotografia à especificidade do meio, ou seja, às suas características inerentes e singulares que diferenciam tais imagens de todas as outras, bem como à sua história própria e à sua estética condicionada à época e aos equipamentos e materiais disponíveis, os pós-modernos enfatizam a compreensão do contexto, a crítica à pretensa unidade da fotografia, argumentando que esta é, por sua própria *natureza*, a própria possibilidade da diferença. O artefato eminentemente cultural e, portanto, mutável e plural não pode, segundo os pós-modernos, ter uma identidade específica, ou seja, uma essência, pois cada imagem depende do contexto em que é produzida.

Ao final, porém, para Batchen, a visão pós-moderna é tão essencialista quanto a visão dos formalistas, na medida em que atribui à própria pluralidade

¹⁰⁶ [...] duas compreensões opostas sobre a identidade histórica e ontológica da fotografia. Muitos críticos pós-modernos (em que se incluem John Tagg, Allan Sekula, Victor Burgin Abigail Solomon-Godeau) dizem que, já que todo o significado é determinado pelo contexto, 'a fotografia como tal' carece de identidade e a história da fotografia carece de unidade. Esta compreensão contrasta com a dos críticos formalistas (cujo representante mais proeminente é John Szarkowski), que reconhecem e valorizam a fotografia a partir de suas características supostamente fundamentais como um meio. A fotografia é, portanto, presa em uma luta entre aqueles que a explicam pela cultura e aqueles que reconhecem nela uma natureza inerente. No entanto, estes dois posicionamentos são realmente tão diferentes quanto parecem? [...] (BATCHEN, 2004, p.7) (Tradução livre da autora).

fotográfica a sua singularidade primordial, ou seja, a sua *natureza*. Cotejando ambas argumentações, o autor parte em busca de sua própria concepção acerca da identidade da fotografia a partir da história de suas origens, deixando claro que “[...] al menos, la repetición de esse gesto tradicional me permitirá llevar a cabo um análisis detallado, riguroso incluso, del más fundacional de los relatos fotográficos.[...]”¹⁰⁷ (BATCHEN, 2004, p. 28).

É necessário ainda pontuar mais alguns aspectos sobre a questão das leituras pós-modernas da fotografia. Longe de se caracterizar por uma unidade conceitual, as reflexões pós-modernas revelam posições diferentes e, por vezes, contrárias umas às outras. De forma geral, a posição dos pós-modernos consiste em questionar a predominância do formalismo moderno preconizado, em especial, por Szarkowski durante a sua gestão à frente do Departamento de Fotografia do MoMa, a partir de 1962. Uma das bases deste questionamento mencionava os próprios movimentos conceitualistas dos anos 1960, que repudiavam as tradições canônicas da arte moderna. Na fotografia, estes cânones estavam presentes justamente na ideia da especificidade do meio fotográfico e em suas propriedades estéticas singulares, exemplificadas pela tradição documental americana que se conformara a partir da primeira metade do século XX com os trabalhos de Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Walker Evans e Ansel Adams, entre outros. Conforme coloca Jorge Ribalta¹⁰⁸ em um artigo que aborda a emergência da chamada atividade fotográfica pós-moderna:

[...] Durante los años sesenta y setenta en particular, Szarkowski llevó este canon moderno de la fotografía a su culminación a través de exposiciones y publicaciones como *The Photographer's Eye* (1964) o *Looking at Photographs* (1973), basándolo en una concepción hiper-estetizada de la especificidad del medio fotográfico a partir de los principios del estilo y tradición

¹⁰⁷ “[...] pelo menos, a repetição desse gesto tradicional me permitirá realizar uma análise detalhada, inclusive rigorosa, do mais fundamental dos relatos fotográficos. [...]” (BATCHEN 2004, p. 28) (Tradução livre da autora).

¹⁰⁸ RIBALTA, J. (ed.). “Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna”. In: **Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2004.

documental, representado en Estados Unidos por la *straight photography*. [...] ¹⁰⁹ (RIBALTA, 2004, p. 13).

Neste artigo que faz parte de uma coletânea sobre os debates pós-modernos, organizada pelo próprio Ribalta ¹¹⁰, o autor relata como se constituiu a partir de meados dos anos 1970, sobretudo nos países anglo-saxões, uma produção fotográfica singular, imersa em um panorama no qual “[...] la práctica artística, la escritura teórica y la docência constituían una unidad politicamente articulada. [...]” ¹¹¹ (RIBALTA, 2004, p. 13). O autor resume contextos simultâneos ocorridos em países como Estados Unidos — especificamente em Nova Iorque e na Califórnia —, Canadá e Inglaterra, onde expoentes destas novas práticas articuladas passaram a adquirir notoriedade por suas críticas ao formalismo moderno. Apenas para mencionar alguns nomes citados por Ribalta, em Nova Iorque, o autor ressalta o surgimento da destacada revista *October*, fundada em 1976 por Rosalind Krauss e Annette Michelson, publicação que agregou nomes como Douglas Crimp, Hal Foster, Benjamin Buchloh, Christopher Phillips, Abigail Solomon-Godeau, entre outros; na Califórnia, um grupo que tinha como expoentes Allan Sekula e Martha Rosler; em Vancouver, surgiram nomes como Jeff Wall, Ian Wallace e, mais tarde, Roy Arden; na Inglaterra, Victor Burgin e John Tagg, entre outros, também estavam imersos em ambientes acadêmicos que instigavam tanto a produção artística como a reflexão crítica sobre a arte. Embora este amplo panorama conceitual apresente muitas diferenças entre artistas e críticos, revela

¹⁰⁹ [...] Durante os anos sessenta e setenta, em particular, Szarkowski levou esse cânone moderno da fotografia ao seu ápice, através de exposições e publicações como *The Photographer's Eye* (1964) ou *Looking at Photographs* (1973), baseando-o em uma concepção hiper-estetizada da especificidade do meio fotográfico a partir dos princípios do estilo e tradição documental, representada nos Estados Unidos pela *straight photography*. [...] (RIBALTA, 2004, p. 13) (Tradução livre da autora).

¹¹⁰ RIBALTA, J. (ed.). **Efecto real**: debates posmodernos sobre fotografia. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2004.

¹¹¹ “[...] a prática artística, a escrita teórica e o ensino constituíam uma unidade politicamente articulada.[...]” (RIBALTA, 2004, p. 13) (Tradução livre da autora).

também uma base comum ou, como coloca Ribalta, condições quem propiciaram os questionamentos pós-modernos:

[...] A pesar de sus respectivas particularidades, e incluso antagonismos, se pueden detectar rasgos o condiciones comunes en los discursos de estos artistas y críticos comprometidos con la revisión de la cultura artística y fotográfica moderna. [...] ¹¹² (RIBALTA, 2004, p. 9).

Na formação desta base comum, Ribalta identifica quatro condições fundadoras. Em primeiro lugar, estes indivíduos estavam vinculados à construção da neo-vanguarda dos anos 1960, que teve como eixo comum a revisão do formalismo moderno; em segundo lugar, a contestação à política conservadora dos governos de Margaret Thatcher e Ronald Reagan, na época da Guerra Fria, que acabou por atingir o panorama artístico em decorrência da privatização de museus e do retorno à pintura; em terceiro lugar o fato de que a pós-modernidade, enfim, está fortemente ancorada nas fontes teóricas, sobretudo na tradição do pensamento marxista mas, também, no pós-estruturalismo francês, na psicanálise e no âmbito dos estudos culturais; finalmente, a quarta e última condição, reside na crítica da arte moderna estabelecida após a II Guerra Mundial, sobretudo com relação às argumentações de Clement Greenberg e Michael Fried:

[...] Los argumentos centrales de este canon son la autonomía de las disciplinas artísticas según su propia especificidad técnica, su pureza o autenticidad respecto al material, y la originalidad y singularidad del autor. En suma, una legitimación formalista de un arte despolitizado. [...] ¹¹³ (RIBALTA, 2004, p. 9-15).

¹¹² [...] Apesar de suas respectivas particularidades, e mesmo de seus antagonismos, é possível detectar traços ou condições comuns nos discursos desses artistas e críticos comprometidos com a revisão da cultura artística e fotográfica moderna. [...] (RIBALTA, 2004, p. 9) (Tradução livre da autora).

¹¹³ [...] Os argumentos centrais deste cânone são a autonomia das disciplinas artísticas de acordo com sua própria especificidade técnica, sua pureza ou autenticidade relacionada ao material, assim como a originalidade e singularidade do autor. Em resumo, uma legitimação formalista de uma arte despolitizada. [...] (RIBALTA, 2004, p. 13) (Tradução livre da autora).

Percebe-se, assim, a estreita vinculação entre as concepções que agregam as práticas fotográficas pós-modernas com as formulações teóricas e políticas que buscavam contestar, nas décadas de 1970 e 1980, os regimes neo-conservadores.

Finalmente, este exame da emergência da fotografia como objeto teórico e a constituição de um campo de pesquisa eminentemente fotográfico, revela a ampliação e intensificação das abordagens que foram desenvolvidas, principalmente, a partir de 1970. Mas, como podemos observar através das análises de Krauss (1998) e Rouillé (2009), outras razões foram fundamentais para que a fotografia se tornasse um objeto de investigação relevante — especificamente na relação que estabelece com a arte — justamente quando passou a ser alvo de críticas em função de sua obsolescência. Para Krauss:

[...] the triumphant postwar convergence of art and photography that began in the 1960s [...] must be bracketed by the circumstance that now photography can only be viewed through the undeniable fact of its own obsolescence. [...] ¹¹⁴ (KRAUSS, 1998, p. 33).

Na opinião da autora, tal obsolescência inicia-se a partir da década de 1960, quando cidadãos comuns passaram a adquirir equipamentos fotográficos cada vez mais sofisticados e ‘profissionais’, manipulando em suas novas câmeras as possibilidades estéticas do uso da velocidade de exposição, do diafragma e da sensibilidade dos filmes — conforme mencionado no capítulo anterior, este aspecto instigou os artistas conceituais a utilizarem as câmeras simples e portáteis, como a *Instamatic* de Smithson. Em um momento posterior, na década de 1980, surgiram as primeiras câmeras de vídeo destinadas ao uso doméstico, uma nova forma de entretenimento para aqueles mesmos indivíduos que, na

¹¹⁴ [...] A convergência triunfante entre arte e fotografia que se deu no pós-guerra iniciada nos anos 1960, [...] deve ser colocada entre parênteses, devido à circunstância de que agora a fotografia pode apenas ser vista através do fato inegável de sua própria obsolescência. [...] (KRAUSS, 1998, p. 33) (Tradução livre da autora).

década de 1960, operavam câmeras como Nikon e Pentax em seus momentos de lazer (KRAUSS, 1998, p. 33-40). Neste sentido, é a própria estética derivada da substituição cada vez mais rápida dos equipamentos de registro visual que reformula as abordagens dos artistas no que tange à utilização destes meios em suas obras, tornando cada formato anterior 'fora de moda'. De acordo com Krauss, para este contexto de uma segunda convergência entre arte e fotografia - já que a primeira ocorrera com as vanguardas de 1920 - vários aspectos ocorreram simultaneamente:

[...] Several strands braid together, then. The first could be called photography's emergence as a theoretical object. The second could be identified as photography's destruction of the conditions of the aesthetic medium in a transformative operation that would affect all the arts. The third – since it is a braid – could be named the relationship between obsolescence and the redemptive possibilities enfolded within the outmoded itself. [...] ¹¹⁵ (KRAUSS, 1998, p. 33).

Esta opinião não deixa de ser semelhante à de Rouillé, para quem a fotografia foi o tipo de imagem que serviu às necessidades da sociedade industrial, mas perdeu, paulatinamente, suas funções práticas para as novas imagens eletrônicas da televisão, do vídeo e da transmissão dos dados digitais. Tal circunstância de obsolescência das práticas sociais da fotografia favoreceu, na opinião deste autor, a valorização de sua estética peculiar, transformando-a em um novo e inédito material para os artistas:

[...] No decorrer dos anos 1980, a fotografia – enquanto material de registro, material inscriível e razão maquínica, isto é, enquanto material de captura mimética e tecnológica – adquire um lugar importante na arte, por razões ligadas às profundas evoluções da fotografia, da arte e do mundo. As eras do carvão e do ferro, da

¹¹⁵ [...] Vários fios foram então entrelaçados. O primeiro pode ser chamado como o surgimento da fotografia como objeto teórico. O segundo pode ser identificado com a destruição das condições da fotografia como meio estético em uma operação que afetaria todas as artes. O terceiro – desde que se trate de um entrelaçamento – pode ser nomeado como o relacionamento entre a obsolescência e as possibilidades redentoras envolvidas dentro de um processo ultrapassado em si mesmo. [...] (KRAUSS, 1998, p. 33) (Tradução livre da autora).

mecânica e da química, que é a da fotografia, são sucedidas pela era eletrônica, isto é, um novo estado da ciência, da indústria e da informação, e de novas necessidades em imagens, que ultrapassam em muito as capacidades do procedimento fotográfico, criticam-no de obsolescência, e colocam-no às margens da produção. Essa diminuição das funções práticas do procedimento é acompanhada de uma valorização estética das imagens, favorecendo a ascensão de uma arte e de um mercado de arte fotográficos, bem como o acesso da fotografia ao patamar de material artístico.[...]. (ROUILLÉ, 2009, p. 340).

Neste ponto, aproveito para relatar uma breve história pessoal que aconteceu logo nos primeiros meses de meu curso de Mestrado, em que também desenvolvi um trabalho que versava sobre a fotografia. Naquela época, eu acabava de me mudar de Porto Alegre para Campinas e estava muito satisfeita em poder finalmente me dedicar especificamente ao estudo da fotografia. Porém, um dia, em uma reunião informal em que fui apresentada a outros estudiosos de áreas afins, fui questionada por um deles sobre qual era o meu campo de pesquisa. E eu lhe respondi que era a fotografia. Então, a resposta que recebi não deixou de ser um tanto surpreendente: “Então você está cem anos atrasada!”. Esta afirmativa não deixa de exemplificar aquilo que Rouillé afirmou quanto à fotografia ser, como campo de saber, frequentemente subestimada. Como objeto de investigação é, muitas vezes, mal-compreendida, maltratada e julgada apressadamente. Felizmente, o que se manifesta na pesquisa é a formação de um campo de conhecimento acadêmico instigante e cada vez mais fortalecido. Não se pode fazer previsões sobre o seu futuro mas, com certeza, há uma certa carência, no Brasil, de centros de estudos dedicados à fotografia, bem como de publicações nacionais que versem sobre as inúmeras possibilidades de abordagem que ela permite.

Enfim, o que se percebe no campo da pesquisa acadêmica, nas últimas décadas, é a tentativa de ampliar o horizonte das discussões sobre a fotografia, para além de sua presumível essência, identidade ou mesmo de sua história canônica. Ampliar e questionar o conhecimento sobre a fotografia significa propor

novas possibilidades de observação, inclusive a partir de objetos inusitados como os artefatos analisados por Batchen. Significa, também, implementar releituras das obras anteriores, como Rouillé se dispõe não apenas com Roland Barthes, mas também com Philippe Dubois, entre outros autores. Consiste, ainda, em debruçar-se sobre questões cada vez mais específicas: obras de autores — sejam eles fotógrafos ou artistas, anônimos ou desconhecidos —, fotografias de famílias, imagens da mídia, arquivos inexplorados ou esquecidos. Enfim, um universo de imagens muito maior do que o vislumbrado na atualidade e cujas categorias carecem de análises inéditas bem como de constantes reavaliações.

4.2 - O banal na fotografia urbana contemporânea

[...] A relação da fotografia com a cidade resulta de uma convergência latente, ela é o elo de uma mesma modernidade. Da tradição mais estrita, foto-documentária, ao movimento conceptualista atual, passando por certas tensões construtivistas-surrealistas que estruturaram as primeiras vanguardas, existe, entre a fotografia e a cidade, qualquer coisa como uma mentalidade comum, moderna e que ultrapassa as clivagens estéticas. Um tipo de reciprocidade, uma equivalência que as destina a se reencontrarem e que as impede de se evitarem.[...] (BELLAVANCE, 1997, p. 17).

A escolha da citação acima para iniciar este tópico que objetiva circunscrever a fotografia urbana contemporânea nos limites de uma percepção do banal é particularmente significativa no que concerne à pesquisa que tenho desenvolvido, há alguns anos, sobre a fotografia urbana. Este artigo de Guy Bellavance¹¹⁶, professor e pesquisador do *Institut National de la Recherche Scientifique* em Montreal, foi uma das primeiras leituras em que percebi, de forma

¹¹⁶ BELLAVANCE, G. "Mentalidade Urbana, mentalidade fotografica". In: PEIXOTO, C. E.; MONTE-MÓR, P. (eds.). **Cadernos de Antropologia e Imagem - A Cidade em Imagens** nº 4. Rio de Janeiro : UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), 1997.

muito clara, a relação entre a fotografia e a cidade, alguns anos antes de meu curso de Mestrado. Naquele momento, eu estava certamente muito mais interessada no texto propriamente dito, do que nas imagens apresentadas. Afinal, o texto de Bellavance apresentava uma abordagem sobre a existência de uma mentalidade comum entre a cidade e a fotografia a partir de textos de Walter Benjamin e George Simmel, um assunto pelo qual eu tinha interesse a ponto de continuar investigando-o nos anos subsequentes.

As fotografias apresentadas ao longo do texto, contudo, não deixavam de provocar o estranhamento que, sem dúvida, o autor desejava evidenciar ao incluir os seguintes aspectos: a parte dos fundos de uma grande construção comercial e/ou industrial (Axel Hütte); blocos de edifícios (Gabriele Basilico); materiais de canteiros de obras – madeiras, ferragens, encanamentos - distorcidos pelo uso da objetiva (Alain Paiement); a paisagem de um subúrbio (Jeff Wall); um tríptico de um edifício em ruína (Marin Kasimir); além de instalações artísticas em subúrbios ou lugares inusitados (Dennis Adams e Tadashi Kawamata), entre outros exemplos. Estas imagens reforçavam a ênfase de Bellavance na abordagem daquilo que ele buscava qualificar como o ‘exotismo próximo’ que as metrópoles constantemente nos apresentam:

[...] A fotografia está interessada em explorar este exotismo próximo e algumas vezes arrasador que constitui a grande cidade moderna para, eventualmente, lançá-la a uma nova legibilidade. Como o olhar do estrangeiro sobre o grupo, a fotografia introduz a objetividade desestabilizadora. Lá onde cada um é o intruso potencial do outro, o risco do olhar do outro força a consciência de si. [...] (BELLAVANCE, 1997, p. 19).

Convém ressaltar que não se trata de um conceito desenvolvido pelo autor, mas de um jogo interessante de palavras com sentidos antagônicos: se um dos principais significados do termo ‘exótico’ consiste em algo que não é natural ou originário do lugar em que ocorre, de alguma coisa que pertence a um outro lugar, já a noção de proximidade se refere a uma distância pequena, a uma situação de

vizinhança ou, ainda, a uma contiguidade entre dois elementos ou mesmo a uma relação de parentesco. Nas imagens escolhidas por Bellavance os elementos urbanos comuns, banais, ordinários, com os quais convivemos habitualmente mas que geralmente não nos surpreendem, por não conterem nenhum aspecto que nos pareça digno de atenção são, pelo próprio recorte fotográfico, ressaltados, trazidos à nossa consciência que, normalmente, teria dificuldade de confrontar tais elementos ou mesmo os negaria. E, além disso, esses aspectos urbanos banais e ordinários são uma escolha dos artistas para serem exibidos no circuito dos museus e das galerias, ou seja, no âmbito da arte.

Voltando à antiga leitura do texto de Bellavance, naquele momento, embora estas imagens tenham estimulado a minha curiosidade, eu estava certamente mais encantada pela estética parisiense do início do século XX de Eugène Atget, cuja obra o autor discute mas não seleciona para a sua abordagem. Ora, Atget também fotografou o banal de seu ambiente, as ruelas vazias, as fachadas de prédios, tanto aqueles pobres e degradados como os sofisticados e esplendorosos, o comércio de artigos simples como vassouras, cestos e banquetas expostos na rua, os depósitos de rodas de carroças e de bicicletas, entre muitos outros exemplos que poderiam ser aqui enunciados. Quais as semelhanças e diferenças existem, então, entre a abordagem da banalidade presente nas fotografias realizadas por Atget, na virada do século XIX para o século XX, para aquela que é recorrente nas imagens de artistas e fotógrafos das últimas décadas do século passado? Seria possível, afinal, estabelecer uma correlação — embora os contextos históricos e sociais tanto das cidades quanto dos próprios autores das imagens — sejam evidentemente diferentes? Tomando-se o exemplo de Atget, sabe-se que ele não se considerava um artista e produzia suas fotografias a fim de vendê-las a pintores que as utilizavam como modelo para as suas obras:

[...] Em 1889, juste avant la fin du siècle, il se tourne vers la photographie. Il achète à bon marché un lourd appareil à soufflet, déjà démodé à l'époque, muni en plus d'un immense pied en bois. Il part tous les matins à travers Paris à la recherche de motifs. Le

soir, il développe, dans sa cuisine, ses plaques de format 18 X 24. Au-dessus de sa porte il a cloué une enseigne 'Photographies pour artistes'. Durant quinze ans, il photographie les rues de Paris, ses monuments et ses fontaines, quelques fois les petits métiers de rue, du vendeur de parapluies au mendiant avec son orgue de barbarie. Parmi ses clients, il y a surtout des peintres. Il vent aussi des photos d'étalages aux boutiquiers.[...] ¹¹⁷ (FREUND, 1974, p. 87).

Para Atget, tudo em Paris era passível de ser fotografado, de se tornar um motivo para as suas imagens. Ele desenvolveu ao máximo a sua habilidade para a composição, como bem mostram as suas cenas de paisagens, e se valia de todos os aspectos da cidade para obter seus clichês. O seu reconhecimento tardio por parte de integrantes do movimento surrealista, como Man Ray e André Breton, levou as suas imagens a circularem na publicação *La Révolution Surrealiste*, em 1925 e, dois anos depois, após sua morte, a fotógrafa Berenice Abbott adquiriu seu acervo e divulgou a obra de Atget nos Estados Unidos. Décadas depois, em 1968, esta imensa coleção foi adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Entretanto, é certo que o histórico singular de Atget não responde às questões colocadas anteriormente. Talvez a resposta resida na diferença entre as intenções de um fotógrafo como Atget, que regularmente procurava a beleza e a monumentalidade de Paris em suas composições harmônicas, e aquelas de fotógrafos que, após os movimentos artísticos conceitualistas, sujeitos portadores de uma consciência urbana globalizada, passaram a registrar a insipidez das metrópoles contemporâneas. Na aurora do século XX, havia um fotógrafo, considerado postumamente como o 'pai da fotografia documental', imerso em uma

¹¹⁷ [...] Em 1889, pouco antes do final do século, ele se direciona para a fotografia. Ele compra, por um preço módico, uma pesada câmera de fole, já ultrapassada na época, equipada ainda com um enorme tripé em madeira. Ele parte todas as manhãs pelas ruas de Paris em busca de seus temas. À noite, ele revela em sua cozinha suas placas de tamanho 18 X 24. Acima de sua porta ele colocou uma placa que anunciava o serviço de 'Fotografias para artistas'. Por quinze anos, ele fotografou as ruas de Paris, seus monumentos e fontes, por vezes os pequenos trabalhos de rua, do vendedor de guarda-chuvas ao mendigo com seu realejo. Entre seus clientes, há sobretudo pintores. Ele vende também, aos lojistas, fotos de seus estabelecimentos. [...] (FREUND, 1974 : 87) (Tradução livre da autora).

cidade milenar. No final deste mesmo século, são vários os artistas que, através da fotografia, parecem convergir em uma mesma narrativa sobre a questão urbana. As cidades fotografadas parecem ser sempre a mesma cidade, os elementos urbanos não são vistos em sua singularidade, mas sim em sua similaridade e em sua repetição: estacionamentos, postos de gasolina, metrô, subúrbios, construções industriais e comerciais, ruínas recentes... Elementos que podem ser encontrados em qualquer cidade, em todos os cantos do planeta, mais ou menos sob o mesmo formato.

Até este momento, procurei delinear, sobretudo a partir das imagens que compõem o artigo de Bellavance, uma primeira abordagem sobre a presença de aspectos banais do cotidiano urbano na fotografia contemporânea, utilizando como contraponto estético e temporal a obra de Atget. Porém, antes de avançar neste assunto, considero importante retomar outra bibliografia fundamental para o início do processo de escolha dos fotógrafos que abordo nesta tese, uma leitura em que de fato percebi que a questão da banalidade se sobressaía não apenas enquanto uma escolha estética por parte de artistas e fotógrafos, mas também como uma forma de discurso sobre a cidade.

Trata-se da publicação de uma coletânea de fotografias pertencentes ao acervo do DG Bank (*Deutsche Genossenschaftsbank*), intitulada *The Promise of Photography*¹¹⁸. Tal coleção tem como uma de suas diretrizes adquirir imagens de artistas e fotógrafos 'do nosso tempo', inclusive aquelas que tenham alguma interação com outras formas de arte contemporânea, como instalações, pinturas e esculturas (SABAU; CRAMER; KIRCHBERG, 1998). Esta coletânea apresenta 135 artistas e, para cada um deles, é exibida uma imagem acompanhada de um texto assinado por pesquisadores e críticos de arte. Precedem a exibição das fotografias três artigos de autoria de Paul Virilio, Boris Groys e Rosalind Krauss.

Procurando por algumas das abordagens urbanas possíveis, me deparei tanto com nomes conhecidos quanto desconhecidos: Bernd e Hilla Becher,

¹¹⁸ SABAU, L.; CRAMER, I.; KIRCHBERG, P. (orgs.). **The promise of photography**: the GB Bank Collection. Munique : Prestel-Verlag, 1998.

Thomas Ruff, Roy Arden, Lewis Baltz, Dan Graham, Stephen Shore, Jean-Marc Bustamante, Gabriele Basilico, Philip-Lorca di Corcia, entre outros. Os textos sobre os artistas apontavam, de certa maneira, para o grau de interesse que cada um deles mantinha pela cidade. Pois, de fato, não se trata da mesma situação que ocorreu com um fotógrafo como Atget, que registrou de forma preponderante a cidade de Paris. Com exceção da obra de Bernd e Hilla Becher — exclusivamente centrada nas tipologias das construções industriais — todos os outros pareciam apresentar não apenas graus diferenciados de interesse sobre o tema urbano, mas também enfoques sobre elementos diferentes da cidade: imagens noturnas de edifícios sob diferentes condições de iluminação (Thomas Ruff e Lewis Baltz); grandes estruturas utilizadas em construções (Roy Arden e Gabriele Basilico); cenas de rua (Stephen Shore e Philip-Lorca di Corcia); fachadas de casas residenciais (Dan Graham) e ambientes que podem ser qualificados como os ‘não-lugares’ de Marc Augé¹¹⁹ como, por exemplo, o interior de uma garagem coletiva (Jean-Marc Bustamante). Cabe ressaltar que esta coletânea também inclui nomes como Andreas Gursky e Thomas Struth, cujas imagens tratam, contudo, de outros temas que não a cidade.

Esta primeira tentativa de circunscrever os fotógrafos contemporâneos e seu interesse pelas imagens urbanas foi frutífera na medida em que estes nomes passaram a ser recorrentes nas análises encontradas no referencial teórico. A continuidade da pesquisa evidenciou a importância de outros nomes como Edward Ruscha, Robert Smithson, Jeff Wall, Stephane Couturier, Victor Burgin, Frank Thiel, Michael Wesely, Abelardo Morell, Alexander Apostol, bem como os brasileiros Cristiano Mascaro, Cássio Vasconcellos e Cláudio Edinger, entre muitos outros nomes. Ou seja, o panorama começava a se tornar muito difuso, especialmente porque a obra de alguns destes fotógrafos ou artistas não parecia estar conectada com os parâmetros estéticos e conceituais que me pareciam

¹¹⁹AUGÉ, M. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 2005.

relevantes na produção conceitual da fotografia contemporânea, como considero ser o caso de Cristiano Mascaro e Abelardo Morell, cujas obras acredito estarem vinculadas ao contexto formal da fotografia moderna. Além disso, as diversas nacionalidades precisavam ser minimamente consideradas, para que se pudesse perceber a partir de qual contexto social e cultural estes autores formularam os seus discursos. Embora este aspecto não seja necessariamente determinante, é importante salientar que o mundo globalizado, tal como o conhecemos hoje — com tanta velocidade de transmissão de dados e acesso a informações —, só passou a se constituir, de fato, na década de 1990.

Pude evidenciar ainda, ao longo da pesquisa, que certas escolas e filiações foram sendo formadas. Certamente, dentre as mais conhecidas pode-se destacar a Escola de Fotografia de Düsseldorf, cujos mentores Bernd e Hilla Becher tiveram como alunos Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth, Axel Hütte e Candida Höffer. É também conhecida a Escola de Vancouver, com Jeff Wall e Roy Arden. Nos Estados Unidos, após os pioneiros do movimento conceitualista, como Smithson, Ruscha e Graham, na década de 1970, surgiram os nomes de Stephen Shore e Lewis Baltz, que ganharam relevância ao participar da exposição *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975).

Considerando estes nomes, é interessante notar que Charlotte Cotton¹²⁰ chama a atenção para o reconhecimento tardio de artistas que são, atualmente, vistos como as ‘pedras ângulares’ da fotografia contemporânea, como ocorre com o casal Becher e com Stephen Shore. De acordo com a autora, apenas a partir de 1980 a obra destes fotógrafos passou a adquirir relevância em função do interesse de museus e galerias mas, também, do setor acadêmico e do mercado editorial:

[...] O que os Becher, Shore e Eggleston também têm em comum é que todos foram relativamente pouco admirados na época em que seus primeiros trabalhos experimentais foram originalmente levados a público. E, embora ao longo dos anos tenham mantido

¹²⁰ COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2010.

forte influência sobre os profissionais mais jovens, por meio de exposições e publicações, é importante salientar que seu legado só se tornou manifesto nos últimos vinte anos devido ao aparecimento de um mercado comercial para fotos impressas, ao lado do interesse de setores da academia, do mundo editorial, de museus e galerias. Muitos desses fotógrafos que são hoje considerados pedras angulares da fotografia do final do século XX só começaram a ser reconhecidos como tais em época relativamente recente, como resultado da atual reavaliação da fotografia pelo mundo da arte.[...] (COTTON, 2010, p. 16-17).

A citação acima nos aproxima dos artistas e das vertentes que serão analisados no próximo capítulo: Bernd e Hilla Becher e os alunos da Escola de Fotografia de Düsseldorf no contexto alemão e Stephen Shore e Lewis Baltz representando a abordagem da exposição norte-americana *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. A escolha destes nomes é o resultado do processo que procurei narrar ao longo deste capítulo, processo este que privilegiou a pesquisa bibliográfica como a principal fonte de informações que constituem esta tese.

Resta abordar de forma mais pontual a ‘estética da banalidade’ que igualmente inspirou esta tese, um assunto também identificado tanto na pesquisa fotográfica quanto na bibliografia que versa sobre a fotografia contemporânea. Para esta abordagem, recorro às já citadas obras de Charlotte Cotton (2010) e André Rouillé (2009), mas também à Dominique Baqué¹²¹, autores que de forma mais ou menos contundente evidenciam o tema em suas análises. Segundo esta última autora: “[...] Les années quatre-vingt-dix ont, plus que les précédentes, consacré le déploiement d’une photographie délibérément anti-héroïque, jouant systématiquement sur le registre de la banalité et de la dérision.[...]”¹²² (BAQUÉ, 2004, p. 25). A afirmação da autora sobre esta tendência ter se revelado

¹²¹ BAQUÉ, D. **Photographie plasticienne, l’extrême contemporain**. Paris : Éditions du Regard, 2004.

¹²² “[...] Os anos noventa consagraram, mais que os precedentes, o desdobramento de uma fotografia deliberadamente anti-heróica, agindo sistematicamente sobre o registro da banalidade e do escárnio.[...]”. (BAQUÉ, 2004, p. 25). (Tradução livre da autora).

proeminente na década de 1990 coincide com a percepção, mencionada no início deste capítulo, sobre o fato de que a questão do banal se sobressai na produção fotográfica contemporânea. Porém, é igualmente importante qualificar este banal, ou seja, dizer como ele é apresentado nas imagens. Para Cotton:

[...] Ultimamente, tem-se registrado a tendência de incluir objetos e espaços que normalmente ignoramos ou desconsideramos. [...] a qualidade material daquilo que descrevem, como o lixo nas ruas, quartos abandonados, roupa suja, qualidade essa que, porém, é conceitualmente alterada devido ao impacto visual que essas coisas adquirem pelo fato de serem fotografadas e apresentadas como arte. A esse respeito, os artistas contemporâneos decidiram que, graças a um ponto de vista sensibilizado e subjetivo, tudo que há no mundo real é um tema potencial. [...] a duradoura capacidade da fotografia em transformar até o menor dos temas num gatilho de maior importância para o imaginário. [...]. (COTTON, 2010, p. 9).

Estas duas autoras atribuem a preponderância do banal na fotografia contemporânea, em grande parte, à obra do casal Becher e, sobretudo, ao trabalho de seus primeiros alunos na *Düsseldorf Kunstakademie*, especialmente Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Candida Höffer e Axel Hütte.

Neste sentido, acredito que um bom exemplo para tal atribuição está nos apartamentos abandonados que são emblemáticos na obra de Thomas Ruff, tais como *Interior, 7E (Düsseldorf), 1983*, *Interior, 8C (Düsseldorf), 1981* e *Interior, 3A (Zell Am Harmersbach), 1979*. Igualmente emblemática é *Gasherd* (1980) de Andreas Gursky, fotografia de um fogão muito popular, objeto comumente presente nos lares a partir de meados do século XX. Dois pontos são interessantes nestas imagens: primeiro, Ruff e Gursky captaram estas imagens no início de suas carreiras, por volta de 1980, um momento em que seus trabalhos ainda não estavam consolidados como expressões artísticas. Segundo, o fato de que estas imagens exigem maestria no manejo técnico dos equipamentos em função da riqueza de detalhes captados em objetos claros. Especialmente *3A (Zell Am Harmersbach), 1979*, impressiona ao apresentar, no reflexo de um espelho, as

roupas de cama brancas sobre os leitos, seguidas de uma leve cortina igualmente branca que deixa transpassar a claridade do exterior e que, por sua vez, nos deixa entrever a esquadria de madeira branca da janela. Tais exemplos nos fazem perceber que, se muitas vezes os objetos retratados remetem à banalidade do cotidiano, o preparo técnico para a captação das fotografias exige um grau de refinamento exemplar.

Se há indicações bibliográficas que reportam à emergência de uma estética do banal na fotografia contemporânea, as quais também buscam exemplificar os objetos e assuntos que o expressam nas imagens, falta ainda responder às razões que impulsionaram este fenômeno. Para André Rouillé (2009), uma explicação reside na passagem dos grandes relatos modernistas aos pequenos relatos presentes na arte contemporânea. Embora este autor não se dedique especificamente à temática do banal, em vários momentos de seu livro aborda a questão pelo viés da própria transformação dos paradigmas da arte, uma transformação que, como foi tratado em capítulos anteriores, implicou a consolidação da fotografia no campo da arte, uma consolidação que:

[...] foi acompanhada de um recolher-se, das obras, em preocupações locais, íntimas e cotidianas. Na virada dos anos 1980, os grandes relatos cedem lugar, na arte, à proliferação de pequenos relatos e ao emprego crescente da fotografia para lhes dar corpo e forma. [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 356).

Rouillé relaciona diretamente a emergência daquilo que, em dado momento, ele denomina como 'o advento das estéticas do ordinário' (ROUILLÉ, 2009, p. 357) ao fracasso dos grandes relatos modernistas, em especial quando coloca que a intenção dos artistas consistia em 'arruinar o que era universal na arte' (ROUILLÉ, 2009 p. 355). O relato modernista baseado no postulado de Greenberg sobre o fato de que o domínio da arte baseava-se na especificidade do meio é o grande relato que os pós-modernos procuraram ultrapassar. Além disso, na pintura os grandes temas da paisagem, do retrato e da natureza-morta são os

principais gêneros narrativos que os modernistas procuraram desconstruir. A fotografia, neste sentido, foi um grande instrumento de modificação dado que é apta a exibir qualquer coisa que seja vista através das lentes das câmeras, possibilitando novos horizontes para a arte:

[...] Uma grande parte da arte ocidental [...] orienta-se em peso para as partes baixas do real: o banal, o familiar, e mesmo o trivial. Passa da abstração modernista para a mais tosca figuração. Após a complexidade estética da arte modernista e a sofisticação teórica da arte conceitual, ocorre uma espécie de recuo. Um grande movimento de dessublimação e de dessacralização, encorajado pelas obras em material fotográfico, afeta a arte. [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 357).

É interessante refletir sobre o aspecto de que o termo 'banal' está associado de forma relativamente equivalente a outros adjetivos tais como 'trivial', 'ordinário', 'regular', 'familiar'. Há, ainda, outras palavras que assumem significados negativos, como ocorre com 'irrelevante', 'desinteressante' ou 'mediocre', por exemplo, que também podem ser relacionadas à banalidade. Tais qualidades, em princípio, rompem com as noções de beleza, originalidade, ineditismo e, sobretudo, com o caráter de magnitude que as obras de arte habitualmente deveriam assumir. Mas são estas características que, de forma geral, inspiraram novas orientações temáticas na produção fotográfica contemporânea. Com estas ideias em mente, é possível abordar, daqui em diante, a representação da cidade na fotografia contemporânea a fim de considerar em que medida pode ou não ser atribuído o caráter de uma estética da banalidade a estas imagens.

Capítulo 5: A fotografia contemporânea e a herança das imagens de cidade

[...] o conhecimento de a quais outras obras a obra dada se conforma, o conhecimento de quais outras obras tornam uma determinada obra possível. [...]" (DANTO, 2006 , p. 183).

O título desta tese evoca a palavra herança a fim de reforçar o diálogo inerente ao mundo das imagens de cidade. Não apenas o diálogo entre as imagens fotográficas mas, de forma geral, o diálogo que naturalmente se estabelece, nas obras dos artistas aqui apresentados, com a pintura e o desenho, com as imagens dos meios de comunicação de massa, bem como com os recursos disponibilizados pela tecnologia digital. As escolhas destes artistas evidenciam estas influências de várias formas: através da abstração das imagens, da mudança nos paradigmas na representação da paisagem, das formas de composição dos quadros ou mesmo da influência exercida por movimentos artísticos anteriores. Pois, como nos diz Danto, uma obra só se realiza através do conhecimento de outras obras.

De forma mais específica, observa-se aqui a existência ou não de aspectos que remetem ao banal na representação da cidade pela fotografia contemporânea. De minha parte, acredito que o banal está presente de diversas formas, mesmo quando, em certos momentos, ele é convertido para uma percepção do sublime, do belo, do prazer que a experiência estética das imagens nos propicia.

5.1 - Bernd e Hilla Becher e a Escola de Fotografia de Düsseldorf

[...] Of course, nothing really comes out of nowhere. There is neither time nor space for us to give a detailed account of Düsseldorf's art history between the Second World War and the mid-1970s, though the fact is that thanks to the central importance of the Kunstakademie and the artistic world around it, in many

domains Düsseldorf was identified with West German art in general. [...] (GRONERT, 2010, p. 15)¹²³.

A atividade fotográfica do casal alemão Bernd e Hilla Becher tornou-se internacionalmente conhecida através de suas duas áreas de atuação: a produção fotográfica, propriamente dita, e a docência na *Düsseldorf Kunstakademie*, de onde originou-se a chamada Escola de Fotografia de Düsseldorf, formadora de alguns dos mais expressivos nomes da fotografia artística contemporânea. Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höffer, Axel Hütte e Andreas Gursky são, provavelmente, os mais conhecidos e fizeram parte das primeiras turmas assumidas pelos Becher. Porém, artistas referenciais da arte contemporânea, cujas obras em muito diferenciam-se da estética tipológica geralmente atribuída aos Becher e conhecidos pelo hibridismo de seus trabalhos também tiveram ligações com a *Kunstakademie*, como é o caso de Joseph Beuys, Jan Dibbets, Gerhard Richter e Sigmar Polke.

É uma história interessante, sem dúvida, esta de um casal que desde o final dos anos 50 começou a fotografar a arquitetura industrial e vernacular das cidades alemãs e, posteriormente, dedicou-se também a uma forma inédita de ensinar fotografia, justamente durante uma época crucial em que a arte assumia novos materiais e novas formas expressivas em suas práticas. É este contexto, sem dúvida, que fez com que Bernd e Hilla Becher tenham desempenhado um papel tão fundamental na arte contemporânea, muito além do significado costumeiramente atribuído às suas séries tipológicas que, aparentemente, se inspiraram nos retratos comparativos de indivíduos pertencentes à diferentes

¹²³ GRONERT, S. **The Düsseldorf School of Photography**. Nova Iorque : Aperture Foundation, 2010. [...] É claro que coisa alguma surge do nada. Não temos aqui tempo nem espaço para dar um detalhamento da história da arte em Düsseldorf entre a Segunda Guerra Mundial e a metade da década de 1970, embora o fato seja que graças à importância central da *Kunstakademie* e do mundo artístico em seu entorno que, em muitos domínios, Düsseldorf se identificava com a arte da Alemanha Ocidental em geral. [...] (GRONERT, 2010, p. 15) (Tradução livre da autora).

grupos sociais, os quais foram realizados por August Sander no início do século XX.

Neste sentido, é importante separar estas duas atividades a fim de delinear seus diferentes tipos de resultado: primeiro, a própria obra dos Becher que foi uma das primeiras obras fotográficas a ser reconhecida como expressão da arte contemporânea. Segundo, a formação de gerações de fotógrafos e artistas que desempenharam um papel definitivo para a consolidação da fotografia como um dos principais materiais da arte contemporânea. É certo que tal separação é necessária apenas com a finalidade de compreensão do trabalho dos Becher, dado que o casal não parou de fotografar em função de suas atividades acadêmicas. Por isso, é desta maneira que procederei a tal análise que contempla tanto a sua produção fotográfica quanto a sua atividade docente na *Düsseldorf Kunstakademie*, ambas fundamentais para que se possa compreender porque Bernd e Hilla Becher se tornaram referências da arte contemporânea.

5.1.2 - A obra de Bernd e Hilla Becher



Figura 20: Bernd e Hilla Becher, *Industrial Landscape*, Alemanha, 1963.

No âmbito da discussão desta tese, certamente que a primeira consideração sobre as fotografias de Bernd e Hilla Becher consiste nos temas que escolheram para compor as suas séries tipológicas. Retomando o foco de discussão aqui proposto, apesar de ser possível argumentar que as construções escolhidas remetem à banalidade das indústrias, dos tanques de armazenamento, bem como de prédios históricos e também de algumas edificações cujo desenho arquitetônico é relativamente recente, deve-se considerar que o resultado final das imagens conduz a uma leitura do aspecto sublime destes artefatos. Ou seja, através da escolha de elementos aparentemente banais, a estética fotográfica

adotada pelos Becher tende a magnificá-los, a enaltecê-los. Inicialmente, é importante também observar que muitas das construções registradas são remanescentes do processo da tardia modernização industrial da Alemanha que, tendo permanecido após os bombardeios das guerras, ainda possuíam um forte caráter histórico passível de preservação.

Esta é a leitura de Jean-François Chevrier¹²⁴ sobre a obra deste casal, a qual ele contrapõe às possibilidades de análises conceitualistas: “[...] Hace referencia a la historia de la cultura europea.



Figura 21: Bernd e Hilla Becher, *Blast Furnace*, USA, 1981.

Se inscribe fundamentalmente en el contexto de la reconstrucción histórica de Alemania después de la II Guerra Mundial.[...]”¹²⁵ (CHEVRIER, 2007, p. 302). Sobre este aspecto, Stefan Gronert afirma que ambos nunca se identificaram com o criticismo ou com a abordagem performativa presentes nas práticas artísticas da década de 1960, mas que simpatizavam com movimentos como o minimalismo e o conceitualismo (GRONERT, 2010, p. 17). Este autor também destaca que os Becher enfatizavam o crescente interesse artístico pelas coisas do cotidiano, tal como ocorria com a Arte Pop mas, também, com a sua própria relação com a estética da Nova Objetividade do início do século XX. Neste sentido, a postura

¹²⁴ CHEVRIER, J. F. **La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona : Gustavo Gili, 2007.

¹²⁵ “[...] Refere-se à história da cultura européia. Se inscreve fundamentalmente no contexto da reconstrução histórica da Alemanha após a Segunda Guerra Mundial. [...]” (CHEVRIER, 2007, p. 302) (Tradução livre da autora).

estética e ideológica dos Becher parece opor-se àquelas desenvolvidas por Otto Steinert, logo após o final da II Guerra Mundial, com a Fotografia Subjetiva:

[...] Steinert's pictorial language was very much in keeping with the times, at least during the 1950s and 1960s. However, his emphasis on subjectivity during this post-war era, as a parallel to informal, abstract painting, may have been a reason why his varied approach did not achieve recognition as a genuinely fruitful alternative in the artistic discourse of the time, or at least why it failed to make a permanent impression. The discovery of photography as art still lay ahead. [...] ¹²⁶ (GRONERT, 2010, p. 16).

Gronert salienta que, para ressaltar a oposição a Steinert, a intenção original de Bernd e Hilla consistia em nomear como *'Objective Photography'* a exposição que foi intitulada *'Anonymous Sculptures: Comparative Forms of Industrial Buildings'* (GRONERT, 2010, p. 18). Sobre este termo, que foi também o título do primeiro livro dos Becher e, de certa forma, suscitou o interesse por parte dos artistas conceituais justamente em função da condição de anonimato das 'esculturas', Chevrier ratifica a sua própria leitura argumentando que o método dos Becher está:

[...] claramente arraigado em la tradición de la descripción documental y comparativa que es, claro está, mucho más antigua que los procedimientos conceptuales de finales de los años sesenta. La referencia a la escultura [...] debe ser considerada con prudencia. [...] ¹²⁷ (CHEVRIER, 2007, p. 301).

¹²⁶ [...] a linguagem pictórica de Steinert estava muito de acordo com aquela época, pelo menos durante os anos 1950 e 1960. Entretanto, sua ênfase na subjetividade durante o período pós-guerra, como um paralelo à pintura abstrata e informal, pode ter sido um motivo para que suas variadas abordagens não tenham alcançado reconhecimento como uma alternativa genuinamente frutífera no discurso artístico da época ou, pelo menos, do porque falhou em realizar uma impressão permanente. O descobrimento da fotografia como arte ainda estava por acontecer. [...] (GRONERT, 2010, p. 16) (Tradução livre da autora).

¹²⁷ [...] claramente arraigado na tradição da descrição documental e comparativa que é, obviamente, muito mais antiga que os procedimentos conceituais de finais dos anos sessenta. A referência à escultura [...] deve ser considerada com prudência. [...] (CHEVRIER, 2007, p. 301) (Tradução livre da autora).



Figura 22: Bernd e Hilla Becher, *House*, Alemanha, 1972.

Pelos textos de Chevrier (2007) e Gronert (2010), pode-se perceber que alguns termos são utilizados para caracterizar a obra do casal Becher: a objetividade, o anonimato e a descrição documental e comparativa. No capítulo anterior, mencionei que há um forte rigor no procedimento formal de captação das suas imagens. Aos aspectos citados por Sarah James¹²⁸, Gronert adiciona a opção pela ausência de figuras humanas e carros, sempre que possível, a fim de direcionar a atenção do espectador para o objeto. Além disso, a composição dos quadros em que são elaboradas grades com várias

fotografias tem o objetivo de estimular o espectador a observar um mesmo tipo de objeto a partir de um olhar comparativo e diferenciador, sendo que a composição de tais grades reúne de seis a vinte e quatro fotografias por quadro. (GRONERT, 2010, p. 18-19).

Assim, uma primeira análise que é recorrente no extenso referencial teórico produzido sobre a obra de Bernd e Hilla Becher aponta, de forma primordial, para a intencionalidade de documentação e preservação da arquitetura industrial e vernacular dos países ocidentalizados do hemisfério norte, posto que, além da

¹²⁸ JAMES, S. "Subject, object, mimesis: the aesthetics world of the Bechers' photography". In: COSTELLO, D.; IVERSEN, M. (eds.). **Photography after conceptual art**. Chichester : Wiley-Blackwell / Association of Art Historians, 2010, p. 51-52.

Alemanha, o casal se dedicou a inventariar estes artefatos em outros países europeus, tais como Inglaterra e França, bem como nos Estados Unidos. O rigor técnico e o padrão formal estabelecido para o registro das imagens é praticamente imutável por mais de quatro décadas de trabalho, período em que foram produzidas mais de vinte mil imagens.

Neste formato operacional, dois aspectos devem ser ressaltados: a opção pela série fotográfica e a constituição de arquivos fotográficos sobre os diferentes tipos de construções registrados. Detenho-me aqui no aspecto referente ao arquivo, já que a noção de série é também constitutiva da obra de outros artistas que serão analisados posteriormente. Ao desenvolver as noções de álbum e arquivo, Rouillé¹²⁹ observa que estes artifícios são formas de ordenar simbolicamente os fragmentos que a fotografia subtrai do mundo real. A importância da constituição dos primeiros álbuns, no século XIX, reside no fato de que este tipo de conjunto foi “[...] a primeira máquina moderna a documentar o mundo e amearhar suas imagens [...]”, posto que “[...] todos esses procedimentos de inventário, de arquivamento e, finalmente, de submissão simbólica obedecem a uma verdadeira compulsão de exaustividade. [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 98-99). Para o autor, essa ‘compulsão de exaustividade’ busca suprir a necessidade de restaurar uma totalidade que a fotografia sucessivamente fragmenta. Ou seja, enquanto “[...] o fotógrafo trabalha por subtração, desmantela a continuidade do visível de onde extrai as suas imagens [...], o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos, ordenando-os simbolicamente e concedendo-lhes sentido e coerência.” (ROUILLÉ, 2009, p. 101). Neste sentido, as noções de álbum e de arquivo consistem em aspectos importantes no que tange a uma das propostas de Rouillé — a de que ‘a fotografia cria mundos’ — pois, para o autor, é a partir destes procedimentos que “[...] O mundo começa a transformar-se em imagens. [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 101).

¹²⁹ ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo : Senac, 2009.

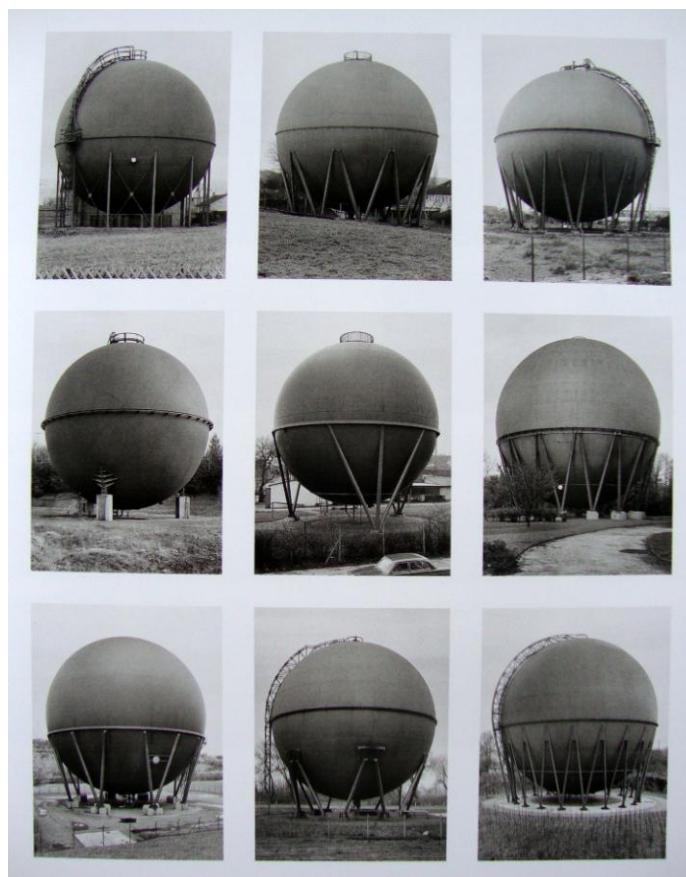


Figura 23: Bernd e Hilla Becher, *Gasometers*, Alemanha, 1963-92.

Esta análise de Rouillé é importante na medida em que se pode considerar o quão relativos são os conceitos de objetividade e subjetividade, inclusive na obra de Bernd e Hilla Becher. De maneira geral, o arquivamento deve ser realizado de acordo com parâmetros objetivos, a partir da maior quantidade possível de dados específicos que possam preencher as lacunas das informações que não estão presentes no próprio artefato a ser arquivado. Porém, tomando o exemplo específico da fotografia, a partir do momento em que ela é inserida nesta nova ordenação simbólica que é o arquivo, certamente que se prestará a outros tipos de abordagens, tanto em função da leitura particular de cada receptor, mas também pela própria forma de leitura que a estrutura do arquivo estabelece. O sujeito, ao arquivar, não deixa de estabelecer uma relação de poder para com as

informações com as quais trabalha, e é neste aspecto que a subjetividade dificilmente pode ser deixada de lado.

Ora, em certo momento Gronert nos aponta que os Becher não excluem 'completamente' a subjetividade (GRONERT, 2010, p. 19) e, vale ressaltar que neste momento, o autor está se referindo à poética implícita na objetividade estética que o casal elege para apresentar as suas imagens. Porém, essa obstinação por uma objetividade que parece querer se despojar de qualquer intenção ideológica, precisamente no contexto do período pós-guerra na Alemanha, consiste em um ponto crucial para a análise da obra de Bernd e Hilla Becher. Qual o motivo desta obstinação sistemática durante quase meio século? Preservar o patrimônio edificado através da fotografia? Sim, mas qual a intenção deste formato que está sempre em um eterno retorno, tal como um aviso permanente que deve estar sempre posicionado em frente aos nossos olhos? A este respeito, Blake Stimson¹³⁰ pondera que:

[...] Aún hoy la obra de los Becher (y su legado en el arte de sus famosos alumnos) hace referencia a este fantasma del pasado de preguerra. Al contrario que sus predecesores artistas-como-ingenieros-como-trabajadores, la sensibilidad de los Becher tiene más que ver con la melancolía que con la innovación visionaria o con la lealtad a la clase revolucionaria para lograr sus objetivos. Ligada a la pérdida de un pasado idealizado, su obra adquiere poder emocional, su fuerza expresiva como arte, desde el momento en que se transmite ese sentimiento de pérdida al espectador. Sus fotografías nos presentan una imagen transformada de las ambiciones de la vanguardia de los años veinte y treinta. En su visión, las grandes estructuras industriales que sirvieron como monumentos a los 'gigantescos planes' de la vida colectiva, como monumentos a la modernización tecnológica, social y política, han envejecido y están ahora vacías de cualquier cosa excepto de la memoria de la ambición que una vez albergaron. Asimismo, su refrito posbélico de la 'nueva visión' ha sido despojado de cualquier sentido que no sea la memoria de la emoción heroica que acompañaba a la idea de que los artistas tenían una contribución 'indispensable' que hacer. [...] ¹³¹ (STIMSON, 2009, p. 222).

¹³⁰ STIMSON, B. **El eje del mundo**: fotografía y nación. Barcelona : Gustavo Gilli, 2009.

¹³¹ [...] Ainda hoje a obra dos Becher (e seu legado na arte de seus famosos alunos) faz referência à esse fantasma do passado de pré-guerra. Ao contrário de seus antecessores artistas-como-engenheiros-como-trabalhadores, a sensibilidade dos Becher tem mais a ver com a melancolia do que com a inovação visionária ou lealdade para com a classe revolucionária no sentido de que esta alcançasse seus objetivos. Ligada à perda de um passado idealizado, sua obra



Figura 24: Bernd e Hilla Becher, *Framework House*, Alemanha, 1961.

adquire poder emocional, sua força expressiva como arte, a partir do momento que esse sentimento de perda é transmitido para o espectador. Suas fotografias nos dão uma imagem transformada das ambições da vanguarda dos anos vinte e trinta. Em sua visão, as grandes estruturas industriais que serviram como monumentos para os 'gigantescos planos' da vida coletiva, como monumentos à modernização tecnológica, social e política, envelheceram e agora estão vazios de qualquer coisa, exceto de uma memória da ambição que já abrigaram. Além disso, sua adaptação pós-guerra da 'nova visão' foi despojada de qualquer sentido que não fosse a memória da emoção heróica que acompanhava a ideia de que os artistas tinham uma contribuição 'indispensável' a desempenhar.[...] (STIMSON, 2009, p. 222) (Tradução livre da autora).

Assim, para Stimson, as imagens que estão sendo colocadas repetidamente em frente aos olhos do espectador remetem ao contexto anterior à II Guerra Mundial, em que a crença nos valores de desenvolvimento e de progresso, de uma sociedade nova e tecnologicamente capacitada que é colocada à disposição de um indivíduo melhor, deve ser sempre vista como a brecha fatal de onde emergem os sistemas totalitários: “[...] El compromiso de los Becher se asienta firmemente entre una fascinación apasionada y casi extática por las grandes ambiciones de progreso democrático de la modernidad y un rechazo igual de ferviente.[...]”¹³² (STIMSON, 2009, p. 223). Desta forma, Stimson qualifica a ética do casal Becher como uma forma de negação sistemática a qualquer tipo de ideologia. (STIMSON, 2009, p. 223).

Em uma abordagem diferente, Sarah James (2010) aponta para o fato de que uma das mais impactantes características do período pós-guerra foi a despolitização da sociedade e cultura alemãs. A década de 1950, especificamente, fora dominada por um clima de desilusão e desconfiança, resignação e desinteresse político, em um contexto de reabilitação conservadora caracterizada por uma sobriedade política e pela rejeição das ideologias. (JAMES, 2010, p. 60). Neste sentido, a autora nota que essa postura de recusa geral de qualquer ideologia, que traduzia o espírito do pós-guerra da sociedade alemã ocidental tratava-se, na verdade, de uma ‘ideologia da anti-ideologia’ ou, ao evocar o pensamento de Fredric Jameson, um momento utópico no centro de todas as ideologias (JAMES, 2010, p. 61). Ainda que nas décadas de 1950 e 1960 a fotografia não fosse considerada uma forma de arte e que os Becher, durante muito tempo, tivessem renegado esta qualificação às suas imagens, dadas as apropriações do cinema e da fotografia durante a II Guerra Mundial, a estética de suas obras não pode ser desprovida dos significados inerentes ao próprio contexto de sua produção:

¹³² “[...] O compromisso dos Becher se assenta firmemente entre uma fascinação passional e quase extática pelas grandes ambições de progresso democrático da modernidade e uma rejeição igualmente fervorosa. [...]” (STIMSON, 2009, p. 223) (Tradução livre da autora).

[...] On first inspection, then, the Bechers' refusal of ideology appears to reflect the same sentiments as popular and intellectual currents in post-war West Germany, 'an ideology of anti-ideology'. However, their work, in which they sought obsessively to banish the political, is not coloured by a simplistic apolitical existentialism, or by any skeptical assertions about the end of politics. Instead they recognize, as Adorno argued, that in a culture resurrected after catastrophe, 'art has taken on an ideological aspect by its mere existence'. [...] In their epic project the Bechers pursue a commitment that could no longer be located in the individual or the masses, but that was nevertheless crucial to maintain if art were to justify its continued existence in a world for ever changed by Hitler's Fascism and the Holocaust.[...] ¹³³ (JAMES, 2010, p. 61).

Através da abordagem destes autores, parece claro que as formulações tipológicas das obras de Bernd e Hilla Becher devem ser consideradas de forma muito mais cuidadosa do que a simples atribuição de características como uma inspiração a partir de August Sander ou um inventário histórico de construções em processo de desaparecimento. É certo que tais aspectos estão implícitos, mas considerando-se que Bernd e Hilla vivenciaram um cenário devastado por duas Guerras Mundiais e palco de uma das maiores atrocidades da contemporaneidade, é evidente que generalizações devem ser evitadas. Assim como ocorre com as imagens que retornam sucessivamente, é provável que sejam repetidas também sempre as mesmas perguntas, as mesmas inquietações e os mesmos pavores dos seres humanos, sempre sujeitos e à mercê da possibilidade, mesmo que distante, da desgraça de uma guerra.

¹³³ [...] Em uma primeira inspeção, então, a recusa da ideologia pelos Bechers parece refletir os mesmos sentimentos das correntes popular e intelectual da Alemanha Ocidental do pós- guerra, 'uma ideologia da contra-ideologia'. Entretanto, seu trabalho, no qual eles buscavam obsessivamente banir o político, não é colorido por um existencialismo apolítico simplista, ou por outra qualquer asserção cética sobre o fim da política. Em vez disso, eles reconhecem, como Adorno colocava, que em uma cultura ressurgida depois da catástrofe, a 'arte assume um aspecto ideológico pela sua mera existência'. [...] Em seu projeto épico, os Bechers perseguem um comprometimento que não mais poderia ser localizado no individual ou nas massas, mas que era, apesar de tudo, crucial manter caso a arte tivesse que justificar a sua existência em um mundo mudado para sempre pelo fascismo de Hitler e pelo Holocausto. [...] (JAMES, 2010, p. 61) (Tradução livre da autora).

5.1.3 - A Escola de Fotografia de Düsseldorf e sua influência na fotografia contemporânea

Ao longo do curso de Doutorado, especificamente durante o processo de pesquisa sobre o referencial teórico, me deparei, em diversos momentos, com expressões como *Escola de Fotografia de Düsseldorf*, *Escola de Düsseldorf*, *Escola de Bernd e Hilla Becher*, entre outras possíveis denominações que levavam a crer que algo realmente significativo sobre a fotografia tinha ocorrido em Düsseldorf e que esse algo tinha sido criado por Bernd e Hilla Becher.

Por isso, é importante assinalar que a designada Escola de Fotografia de Düsseldorf refere-se à tradição fotográfica estabelecida pelo casal Becher e ao êxito que eles e seus alunos granjearam no mundo da arte, a partir da década de 1970. E não seria exagero dizer que a rede de ensinamentos estabelecida em Düsseldorf consistiu em um dos pilares do que atualmente se reconhece como Arte Contemporânea.

Na verdade, é um fato impressionante que a Escola de Fotografia de Düsseldorf tenha tido sua origem na contratação de um professor para uma disciplina inédita no currículo das universidades alemãs. Em 1976, Bernd Becher foi contratado pela *Düsseldorf Kunstakademie* como professor de *Arte fotográfica* e, nesta tarefa, dividiu a cena com sua esposa Hilla que atuou em conjunto com o marido nas atividades didáticas:

[...] It took the sculptor Norbert Kricke [...] some time to convince one half of this married couple (which for administrative and legal reasons had to be treated separately) of the importance of the appointment, but in due course Bernd Becher took up his post as the first professor of photography art at any German academy. It was scarcely the best equipped of offices, and the first intake consisted of eight students. [...] ¹³⁴ (GRONERT, 2010, p. 21).

¹³⁴ [...] O escultor Norbert Kricke [...] levou algum tempo para convencer um dos pares deste casal (que por razões administrativas e legais tinha que ser tratado separadamente) da importância da nomeação, mas no seu devido momento Bernd Becher tomou o posto de primeiro professor de fotografia artística em uma academia alemã. Não foi o gabinete mais bem equipado, e a

Gronert, autor do livro *The Düsseldorf School of Photography* (2010), enfatiza que o êxito da atividade acadêmica desenvolvida pelos Becher deriva, em grande medida, da importância do contexto artístico desta cidade e de seus arredores. Neste sentido, deve-se considerar o papel fundamental da *Kunstakademie*, criada em 1762 como uma escola de desenho e cujas funções foram posteriormente ampliadas, em 1773, estabelecendo-a como lugar de ensino de pintura, escultura e arquitetura. No período do pós-guerra, tanto a *Kunstakademie* quanto o ambiente propício de Düsseldorf foram decisivos para o ressurgimento notável das artes e, em especial, para a emergência de um novo campo de atuação, o campo da arte fotográfica:

[...] In formal terms, this is rooted in the high-quality training given at the Kunstakademie, the outstanding printing technology available in Düsseldorf since 1968, especially through the legendary Grieger laboratories, and the fact that the city itself and its surroundings (the Rhineland and the Ruhr) offer what may well be an internationally unsurpassed quantity of museums, exhibition halls and galleries, which amount to a potentially massive forum of art. [...] ¹³⁵ (GRONERT, 2010, p. 14-15).

Todos estes componentes contribuíram para que o casal de professores e seus alunos associassem o domínio exemplar da técnica fotográfica ao profundo conhecimento da arte e às suas potencialidades criativas. A atividade docente parece ter sido vivenciada de forma intensa pelos Becher, que fizeram também da sua casa um ponto de encontro para os alunos, onde estes tomavam conhecimento da obra de diversos fotógrafos através da biblioteca do casal, discutiam os assuntos de seu interesse e fortaleciam o contato entre eles próprios.

primeira turma consistiu de oito estudantes. [...] (GRONERT, 2010, p. 21) (Tradução livre da autora).

¹³⁵ [...] Em termos formais, isso tem suas raízes no treinamento altamente qualificado oferecido pela Kunstakademie, na excelente tecnologia de impressão disponível em Düsseldorf desde 1968, especialmente no legendário laboratório Grieger, e no fato de que a cidade e seus arredores (o Rhineland e o Ruhr) oferecem, em termos internacionais, uma insuperável quantidade de museus, salas de exibição e galerias, o que, somado, resulta em um potencial e massivo fórum de arte. [...] (GRONERT, 2010, p. 14-15) (Tradução livre da autora).

O estímulo ao desenvolvimento intelectual dos alunos, a partir de seus interesses pessoais, bem como a compreensão da fotografia como um material artístico passível de ser elaborado como qualquer outro parecem ter constituído parte da didática desta dupla de professores. A esse respeito, os dois trechos a seguir são elucidativos:

[...] Looking back on their days at the Akademie, the students also singled out the seminars given by Benjamin Buchloh and the work of Kasper König as particular sources of inspiration. [...] an essential part of the teaching programme was that the students should benefit not just from what was on offer to them in Düsseldorf, but also from ideas outside the official syllabus.[...] ¹³⁶ (GRONERT, 2010, p. 22).

[...] It was the express view of Bernd Becher that these students, each with their very different life stories, needed to be clear from the start that they would no longer have to fight for recognitions as artists: 'It was important for them to be made aware that they were doing something which was totally equal in merit to painting. I always explained to them that it must not be of practical use. That was the crucial criterion. They were not to create things, as they would at an arts and crafts college, that could be used to earn a living.' The students were expected to and did fill a space which the Bechers, together with other artists, had created for them. [...] ¹³⁷ (GRONERT, 2010, p. 21).

Segundo Gronert, os alunos do casal Becher que se destacaram no âmbito da arte levaram, em média, dez anos de estudo até que começassem a obter

¹³⁶ [...] Olhando retrospectivamente para os seus dias na Academia, os alunos também tinham os seminários dados por Benjamin Buchloh e os trabalhos de Kasper König como fontes particulares de inspiração. [...] uma parte essencial do programa de ensino era que os alunos podiam se beneficiar não apenas do que era oferecido a eles em Düsseldorf, mas também de ideias de fora do programa oficial. [...] (GRONERT, 2010, p. 22) (Tradução livre da autora).

¹³⁷ [...] Era uma concepção expressa de Bernd Becher que esses alunos, cada qual com suas diferentes histórias de vida, deveriam ter claro desde o início que eles não tinham mais que lutar por reconhecimento como artistas: 'Era importante para eles terem consciência de que o que estavam fazendo era algo equivalente à pintura. Eu sempre deixei claro que isso não tinha que ter uma aplicação prática. Esse era o critério essencial. Eles não tinham que criar coisas, como teriam em uma escola de artes e ofícios, que poderiam ser usadas para ganhar a vida.' Se esperava dos alunos que preenchessem o espaço que os Bechers e outros artistas tinham aberto para eles. [...] (GRONERT, 2010, p. 21) (Tradução livre da autora).

algum tipo de reconhecimento, o que se deu, sobretudo, através das primeiras exposições coletivas. Dentre estas, três merecem ser mencionadas: *Work by Young Photographers from Germany* (Nova Iorque, 1982), *Bernhard's Becher School* (Colônia, 1988) e *Aus der Distanz* (Düsseldorf, 1991). A primeira exposição — embora tenha sido uma mostra internacional — não chegou a ter um impacto expressivo para o reconhecimento dos jovens alemães; a segunda teve uma importância singular, pois foi naquele momento e sob a chancela de Bernd Becher que se passou a falar em uma *Escola de Düsseldorf*; e a terceira, enfim, consistiu em um evento que pela primeira vez apresentou em conjunto a obra dos Becher e de seis de seus alunos, os quais fizeram parte de suas primeiras turmas na *Kunstakademie*: Candida Höffer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth, Petra Wunderlich e Andreas Gursky.

Para finalizar esta abordagem sobre a Escola de Fotografia de Düsseldorf, é importante salientar a maneira como ocorreu o reconhecimento artístico da obra do casal Becher, um processo relativamente concomitante ao início de suas atividades docentes. Gronert destaca como principal motivo deste processo o avanço crescente da emancipação artística da fotografia, particularmente no contexto europeu e, principalmente, a partir de eventos como a Documenta 5 (1972) e a Documenta 6 (1977) (GRONERT, 2010, p. 20). O autor aborda não apenas as primeiras participações de Bernd e Hilla Becher nestas duas edições mas, de forma geral, as diferentes formas de inserção da fotografia em 1972 e em 1977, diferença esta que consiste em um exemplo para que se compreenda o que Gronert designa como 'emancipação artística da fotografia'.

O autor nos conta que, embora na edição de 1972 a fotografia tenha estado presente nas três principais seções do evento intituladas *Parallel Picture Words*, *Individual Mythologies* e *Conceptual Art* (esta última também denominada como

Idea), foi justamente nesta última seção, organizada por Klaus Honnef e Konrad Fischer, que sua inserção foi mais marcante¹³⁸:

[...] Honnef, the theoretical mind behind this section, saw photography – along with maps, drawing and text – completely in terms of Conceptual Art, that is, as a means of documenting an idea. And in this regard he mentioned Dibbets, but not the Bechers, in his catalogue introduction. John Baldessari, Hamish Fulton, Douglas Huebler, Allen Ruppersberg, and Edward Ruscha were shown along with the Bechers. [...] ¹³⁹ (GRONERT, 2003, p. 89).

Segundo Gronert, na Europa, a Documenta 5 impulsionou tanto a exibição de fotografias em diversas instituições dedicadas às artes visuais como a abertura de um número expressivo de galerias destinadas exclusivamente à sua comercialização, fatos que demonstram a importância que a fotografia passava a desempenhar no cenário artístico daquele continente. Porém, seria apenas a partir de 1977 que a fotografia seria efetivamente incorporada ao contexto da arte europeia pois, pela primeira vez, havia sido destinado um setor exclusivo onde imagens de Daguerre e Talbot partilhavam as mesmas paredes que as fotografias dos Becher e de Stephen Shore, por exemplo. Mais uma vez, a curadoria esteve a cargo de Klaus Honnef, em conjunto com a historiadora da arte Evelyn Weiss:

[...] In her introduction to the catalogue, Weiss not only stressed the differences in the historical development of photography in Europe and the United States but also dissociated photography from the context of Conceptual Art, with which it had been linked at Documenta 5. In the detailed essay by Honnef [...] the term Conceptual Art crops up only once, in a footnote. This was only one of several indications that photography had been liberated

¹³⁸ GRONERT, S. "Alternative pictures: conceptual art and the artistic emancipation of photography in Europe". In: FOGLE, D. **The last picture show**: artists using photography (1960-1982). Minneapolis : Walker Art Center, 2003.

¹³⁹ [...] Honnef, a mente teórica por trás desta seção, via a fotografia – juntamente com mapas, desenhos e textos – totalmente em termos de Arte Conceitual, ou seja, como meio de documentação de uma ideia. E a esse respeito ele mencionou Dibbets, mas não os Bechers, na introdução do seu catálogo. John Baldessari, Hamish Fulton, Douglas Huebler, Allen Ruppersberg e Edward Ruscha foram mostrados juntamente com os Bechers. [...] (GRONERT, 2003, p. 89) (Tradução livre da autora).

from what was initially the legitimate framework of Conceptual Art and that the process of its establishment in Europe as an autonomous form of visual arts was more or less concluded. [...] ¹⁴⁰ (GRONERT, 2003, p. 90).

Desta forma, enquanto a Documenta 5 concebeu a exibição de fotografias primordialmente sob a égide da Arte Conceitual, a Documenta 6 extrapolou os domínios que subjugavam a fotografia à qualquer outra forma de arte, emancipando-a a partir de sua própria história e de suas próprias abordagens. O casal Becher serve, assim, como uma referência para que se compreenda a emancipação artística da fotografia na Europa, tal como Gronert procura demonstrar. O autor alerta, também, para a diferença com relação ao contexto norte-americano, onde os Becher foram vistos especificamente dentro do contexto da Arte Conceitual:

[...] They were thus included in the anthologies on Conceptual Art by Ursula Meyer and Lucy Lippard and also took part in the exhibition Information. The Bechers, not least of all through contact with the artists at Galerie Konrad Fischer, became acquainted with Sol LeWitt, Douglas Huebler, and Carl Andre.[...] ¹⁴¹ (GRONERT, 2003, p. 90).

Assim, ao longo da década de 1970 e em sintonia com as atividades docentes, os Becher se tornaram figuras proeminentes no cenário artístico europeu e norte-americano, mesmo que neste processo seu trabalho tenha sido passível de diferentes interpretações. E isto, sem dúvida, beneficiou seus

¹⁴⁰ [...] Em sua introdução ao catálogo, Weiss não apenas salientou as diferenças entre o desenvolvimento histórico da fotografia na Europa e nos Estados Unidos, mas também dissociou a fotografia do contexto da Arte Conceitual, com a qual ela tinha sido ligada na Documenta 5. No ensaio detalhado de Honnef [...] a expressão Arte Conceitual aparece uma única vez, em uma nota de rodapé. Essa foi apenas uma de muitas indicações de que a fotografia tinha se libertado do que era inicialmente o arcabouço legítimo da Arte Conceitual e que o seu processo de estabelecimento na Europa como uma forma autônoma de arte visual estava mais ou menos concluído. [...] (GRONERT, 2003, p. 90) (Tradução livre da autora).

¹⁴¹ [...] Eles foram portanto incluídos nas antologias de Arte Conceitual de Ursula Meyer e Lucy Lippard e também tomaram parte na exibição Information. Os Bechers, não apenas através de todo o contato com artistas na Galeria Konrad Fischer, se tornaram conhecidos de Sol LeWitt, Douglas Huebler e Carl Andre. [...] (GRONERT, 2003, p. 90) (Tradução livre da autora).

primeiros alunos que iniciavam seus estudos sobre a arte fotográfica pois justamente dali a poucos anos museus e galerias abririam, definitivamente, as portas para as obras que estes jovens alunos viriam a produzir.

5.1.4 - *Struffskys*: Thomas Struth, Thomas Ruff e Andreas Gursky

Ao iniciar a pesquisa sobre as imagens da cidade na fotografia contemporânea, percebi que poderia ser interessante investigar a obra de dois fotógrafos alemães, cujos nomes surpreendem pela semelhança: Thomas Ruff e Thomas Struth. Ao dar continuidade à pesquisa, não demorou para que ficasse evidente que estes dois alunos de Bernd e Hilla Becher tinham sido colegas, já na primeira turma de arte fotográfica da *Kustakademie* de Düsseldorf. O referencial teórico, contudo, evidenciava o nome de Andreas Gursky, cuja obra eu inicialmente acreditava estar mais distanciada da temática urbana. Ou, pelo menos, da temática urbana que eu tinha em mente. Portanto, é a partir das imagens destes três artistas que procurarei estabelecer uma aproximação com a produção da fotografia urbana contemporânea.

O termo *Struffskys* evidencia a importância destes três nomes no contexto da Escola de Fotografia de Düsseldorf. Entretanto, seria uma negligência não citar os nomes de Axel Hütte e Petra Wunderlich que, em suas imagens, também enfocam aspectos urbanos. Em especial, Petra Wunderlich possui duas belíssimas séries que versam, respectivamente, sobre recortes arquitetônicos — fachadas e paredes laterais — cujas edificações são revestidas de tijolos à vista, bem como sobre cenários em ruínas, sendo que alguns são revelados por escavações históricas e outros condizentes com construções recentes. Já Axel Hütte exhibe recortes da fria geometrização funcional de grandes prédios contemporâneos, cujas imagens em cor ressaltam a monotonia visual amarronzada dos materiais de construção. Uma imagem singular de Hütte, contudo, é *Crucifix Lane II London* (1996), em que um escuro e sinuoso

cruzamento de ruas estreitas sob túneis de tijolos à vista pode nos remeter a um cenário de *Jack, o estripador* ou algo do gênero. Creio que é pertinente fazer uma referência às românticas paisagens europeias, de Elger Esse, cuja leveza de luzes e cores remetem às telas de William Turner e Gustave Courbet, por exemplo.

Neste momento, cabe uma observação: genericamente, o trabalho dos alunos de Bernd e Hilla Becher tende a ser visto como uma forma estanque de continuação da obra de seus mestres. Mesmo nas análises encontradas no referencial teórico, seguidas vezes são vistas expressões, tais como: ‘os alunos’, ‘os seguidores’, ‘os pupilos’, ‘os herdeiros da tradição’ dos Bechers. Contudo, à medida que se toma contato com as obras destes artistas separadamente, torna-se evidente que cada um deles desenvolveu uma obra própria, autoral, de acordo com os seus interesses particulares e a partir de escolhas técnicas diferentes. Obviamente, a exigência da alta qualidade dos materiais e equipamentos implicados na produção da imagem, bem como a excelência no domínio das técnicas fotográficas foram ensinamentos introjetados pelos alunos dos Bechers, mesmo nas intervenções digitais que passaram a ser correntes na obra de alguns deles, tal como ocorre com Thomas Ruff e Andreas Gursky, por exemplo. Mas, além disso, o grande mérito de Bernd e Hilla Becher parece residir também no fato de terem instigado os alunos a se tornarem os verdadeiros autores de suas obras, os verdadeiros mestres de suas próprias escolhas.

Como consequência, há muitas diferenças na obra destes artistas, tanto no que se refere às temáticas escolhidas, às técnicas e aos formatos de captação fotográfica e ao caráter experimental eventualmente desenvolvido. Mesmo com relação às imensas impressões, que geralmente são vistas como um dos principais elementos que caracterizam as obras dos alunos de Düsseldorf, não se pode dizer que seja uma opção constante. O próprio Stefan Gronert parece cometer uma pequena contradição ao se referir a tal assunto em dois momentos diferentes de seu texto:

[...] Large-format prints have become the trademark of the group [...]. Photography's new challenge to painting, with large formats, subtle colour processing, and the deliberate transformation of the traditional print into an object d'art – with the Diasec Face process and Plexiglas supplanting oils and canvases – had its parallel in the 19th century.[...] ¹⁴² (GRONERT, 2010, p. 7).

[...] Undoubtedly large-scale photography became famous through the pictures produced by the school, but conversely the format was by no means the school's invention. Nor should its triumph blind us to the fact that this was not really a 'trademark' of the Düsseldorf School at all, since the format was not used continually or by all the photographers we are discussing here: this applies to the Bechers, to Petra Wunderlich, and also to Candida Höffer, who for many years made nothing but small prints. [...] Even those who are well known for their large photographs – Thomas Struth (especially his streets and flowers) and Thomas Ruff (Newspaper Photos) – have returned to smaller formats with some their series. Nevertheless, it would be true to say that by presenting their works in large format, the graduates of the Düsseldorf School brought the artistic emancipation of photography most impressively to a wide public in Europe. The use of enlargement was preceded by the importing of colour photography from the United States, and these developments reinforced the new artistic-self confidence of the photographers. Although the history of large-format photography in Europe certainly goes back much further in time [...] it was not until the late 1980s that the photographic tableau, together with colour, really began to make an impact. [...] ¹⁴³ (GRONERT, 2010, p. 42).

¹⁴² [...] Impressões em grande formato se tornaram a marca registrada do grupo [...]. O novo desafio da fotografia em relação à pintura, com grandes formatos, processos de coloração sutis e a deliberada transformação da impressão tradicional em um objeto de arte – com o processo Diasec Face e Plexiglas superando óleos e telas – teve seu paralelo no século XIX. [...] (GRONERT, 2020, p. 7) (Tradução livre da autora).

¹⁴³ [...] Sem nenhuma dúvida a fotografia em grandes dimensões se tornou famosa através das fotografias produzidas pela Escola, mas o formato não era de maneira nenhuma uma invenção dela. Nem deve seu triunfo nos cegar para o fato de que essa não foi realmente uma 'marca registrada' da Escola de Düsseldorf, visto que este formato não era usado por todos os fotógrafos que estamos discutindo aqui: isso se aplica aos Bechers, a Petra Wunderlich, e também a Cândida Höffer, que por muitos anos fizeram apenas tiragens em pequenas dimensões. [...] Mesmo aqueles conhecidos pelas suas fotografias em grandes dimensões – Thomas Struth (especialmente suas ruas e flores) e Thomas Ruff (Newspaper Photos) – retornaram aos formatos menores em algumas de suas séries. Apesar disso, é verdade que apresentando seus trabalhos em tamanhos monumentais, os graduados da Escola de Düsseldorf trouxeram a emancipação artística da fotografia para um público mais amplo na Europa. O emprego das grandes dimensões foi precedido pela importação da fotografia colorida dos Estados Unidos, e esses desenvolvimentos reforçaram a confiança artística dos fotógrafos. Embora a história da fotografia em grandes dimensões na Europa vá muito mais longe no tempo [...] não foi até o fim dos anos 1980 que o *tableau* fotográfico (a fotografia-quadro) junto

O trecho acima citado torna evidente porque foi apenas na década de 1980 que as grandes impressões fotográficas em cor foram possíveis, causando a admiração nos espectadores, reforçando a auto-confiança artística daqueles fotógrafos e propiciando a emancipação da fotografia no contexto de museus e galerias, tornando-se de fato ‘objetos de arte’:

[...] it is important not to restrict the subject of photography presentation to its dimensions alone. The framing must also to be taken in consideration. These two elements together with colour [...] marks the basic differences between the photography as an artwork and its reproduction in publications.[...] ¹⁴⁴ (GRONERT, 2010, p. 42).

Neste sentido, as obras de Struth, Ruff e Gursky apresentam, em um ou outro momento, a união de uma primorosa composição de imagens em cores exibidas em quadros de grandes dimensões. Entretanto, com relação às abordagens urbanas nem sempre isso ocorre. A própria opção pelo enfoque da cidade não é assim tão clara, como veremos a seguir, à exceção da obra de Struth que produziu séries mais específicas sobre este assunto. Pode-se dizer, inclusive, que estes artistas foram reconhecidos por outros trabalhos que não aqueles relacionados à cidade. De fato, suas séries apresentam não apenas temas variados mas, em certos momentos, é a própria técnica empregada que se torna o assunto principal.

O trabalho que provavelmente melhor estabelece uma série definida sobre a cidade é *Streets* (figuras 25 e 26), de Thomas Struth, iniciado em 1976, exatamente o ano em que ele iniciou seus estudos junto aos Becher. Pode-se considerar que esta série é, dentre as obras dos artistas abordados neste capítulo,

com a cor, começaram realmente a causar impacto. [...] (GRONERT, 2010, p. 42) (Tradução livre da autora).

¹⁴⁴ [...] é importante não restringir o aspecto da apresentação fotográfica apenas às suas dimensões. O enquadramento também deve ser levado em consideração. Esses dois elementos juntamente com a cor [...] marcam as diferenças básicas entre a fotografia como um trabalho artístico e sua reprodução em publicações. [...] (GRONERT, 2010, p. 42) (Tradução livre da autora).

a que mais apresenta uma proximidade com a estética da fotografia clássica em preto e branco. Conforme Gronert, a paisagem urbana já era um dos principais interesses de Struth em suas aulas de pintura com Gerhard Richter: “[...] Originally, he had trained as a painter, and under Richter, his main interest lay on cityscapes; these also impressed Bernd Becher, who took him on as one of his first group of students.[...]”¹⁴⁵ (GRONERT, 2010, p. 35).



Figura 25: Thomas Struth, *Düsselstrasse in Düsseldorf*, 1979.

Muitas das imagens desta série, em especial aquelas captadas ainda na década de 1970, exibem a mesma regularidade formal característica das obras dos Becher: ruas muitas vezes estreitas, cuja perspectiva é centralizada no quadro e reforçada pela verticalidade ou horizontalidade dos prédios. A qualidade técnica impecável destas imagens em preto e branco revela os detalhes dos calçamentos

¹⁴⁵ “[...] Originalmente ele foi treinado como pintor, e sob a orientação de Richter seu principal interesse residia nas paisagens urbanas; isso também impressionou Bernd Becher, que o aceitou em seu primeiro grupo de alunos.[...]” (GRONERT, 2010, p. 35). (Tradução livre da autora).

sujos ou remendados, os materiais de típicas construções nova-iorquinas e alemãs, sejam estas antigas ou modernas, localizadas em subúrbios ou em centros comerciais. Os prédios de tijolos à vista, de concreto ou ainda aqueles mais recentes, compostos por vidros espelhados associados aos carros estacionados, inertes, evidenciam a imagem da cidade esvaziada de seres humanos, onde nada se movimenta, criando uma atmosfera de cidade-fantasma. Pode-se aí fazer uma alusão à obra de Eugène Atget e ao célebre trecho em que Walter Benjamin¹⁴⁶ comenta as fotografias das ruas vazias de Paris:



Figura 26: Thomas Struth, *New York (Soho)*, 1978.

¹⁴⁶ BENJAMIN, W. "Pequena história da fotografia" In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987.

[...] Mas curiosamente quase todas essas imagens são vazias. Vazia a Porte D'Arcueil nas fortificações, vazias as escadas faustosas, vazios os pátios, vazios os terraços dos cafés, vazia, como convém, a Place du Tertre. Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores. Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu meio ambiente. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores.[...] (BENJAMIN, 1987, p. 102).

Não deixa de ser interessante questionar a continuidade desse tipo de fotografia urbana nas cidades pós-modernas, já que Struth não foi o único a retomar este modelo nas últimas décadas do século XX. Também o italiano Gabriele Basilico produziu uma conhecida série intitulada *Interrupted City*, nesse mesmo espírito de 'uma cidade sem ninguém' — apenas para parafrasear um programa televisivo que aborda a degradação da herança material dos seres humanos após o seu desaparecimento, cujo locutor da versão brasileira adota um tom eminentemente catastrófico. Em uma percepção mais otimista, contudo, acredito que de forma geral os fotógrafos que abordam o tema da cidade têm a intenção de conceder-lhe uma visibilidade que não é possível, ou não é realizada por seus habitantes no cotidiano. Dito de outra forma, pode se tratar de um sentimento, talvez mesmo afetuoso ou responsável para com essa 'natureza' que o homem constrói para si próprio e da qual, muitas vezes, ele não consegue desfrutar. Algo mais parecido com o que Jameson (1997) e Harvey (1992) comentam sobre o esmaecimento dos afetos e a alteração na estrutura dos sentimentos, tal como vimos no primeiro capítulo. O fato é que as cidades, em maior ou menor grau, mobilizam os habitantes que vivenciam sentimentos de prazer, temor, nostalgia, esperança, entre outros.

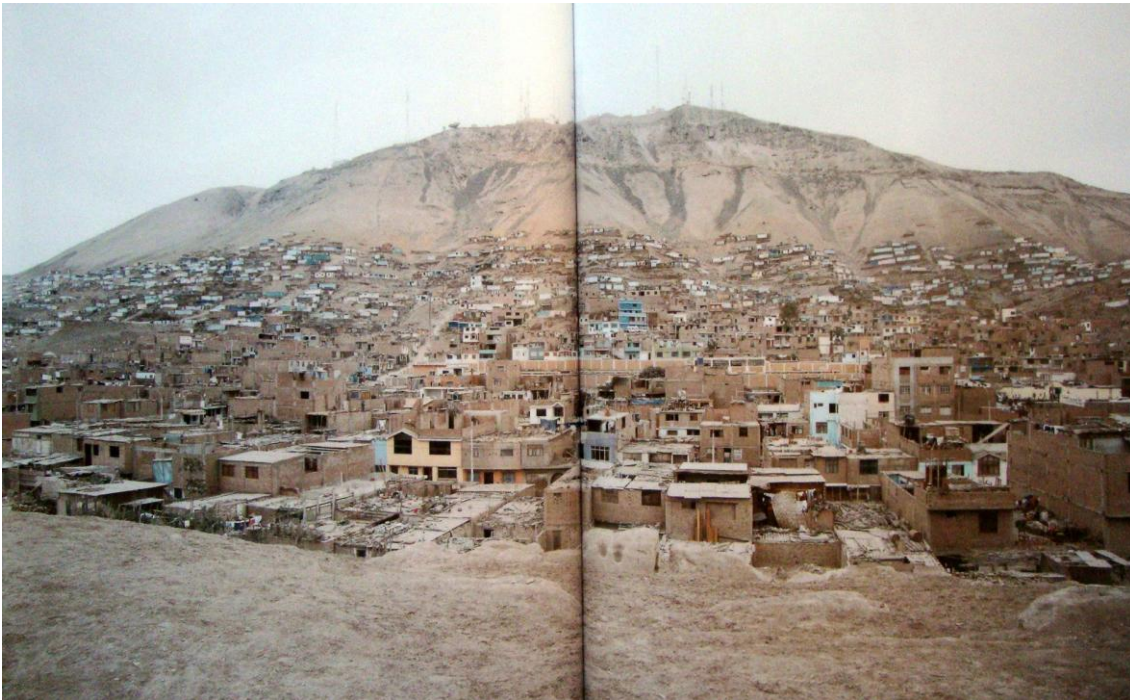


Figura 27: Thomas Struth, *Cerro Morro Solar, Lima, Peru, 2003*.

Após a série *Streets*, Struth continuou a fotografar o ambiente urbano ao longo das décadas posteriores. Porém, paulatinamente o autor foi se desprendendo da rigidez da perspectiva centralizada e passou a fotografar as paisagens de uma maneira mais fluida, inclusive porque os cenários começaram a se diversificar em função das viagens que Struth fez pela Ásia e pela América do Sul. Neste sentido, a adoção da cor na fotografia se tornou uma opção constante do artista e este aspecto é fundamental na medida em que elementos geográficos e culturais podem ser evidenciados através desta ferramenta. É o que ocorre com as fotografias de cidades e povoados peruanos, por exemplo. Na imagem *Cerro Morro Solar, Lima, Peru (2003)* (figura 27) em que uma região periférica da capital peruana é retratada através de uma larga faixa de construções inacabadas, que recorta uma colina desértica, a cor é o instrumento que permite evidenciar a monotonia visual das precárias construções amarronzadas. Esse tom

predominante é salpicado por alguns pontos azuis, vermelhos, laranjas, que se destacam na pintura das casas.



Figura 28: Thomas Struth, *Times Square, New York*, 2000.

A cor também é essencial em *Times Square, New York (2000)* (figura 28), um dos centros mundiais da parafernália midiática da publicidade. O contraste das calçadas bastante escurecidas com as luzes coloridas dos painéis publicitários provoca uma reflexão sobre o lugar do indivíduo nesta cidade destinada ao consumo, uma base invisibilizada que assume como sua própria identidade as

imagens de desejos mercadológicos. Neste sentido, Dominique Baqué¹⁴⁷ ressalta o comprometimento crítico e político das abordagens urbanas de Struth:

[...] Thomas Struth, l'un des élèves plus notoires des Bechers, insiste particulièrement sur la notion d'«information», possibilité qui serait offerte par la photographie bien plus que par la peinture ou la sculpture. Se démarquant de tout rapport subjectif au monde, il juge infiniment plus intéressant d'«essayer de découvrir quelque chose dans le réel». Ce quelque chose, c'est notamment l'architecture urbaine, don't Struth estime que son rôle comme «signifiant des valeurs et des structures d'une société» est largement sous-estimé.[...] ¹⁴⁸ (BAQUÉ, 2006, p. 19).

[...] Lorsqu'on interroge Struth sur le contenu de son œuvre, il répond qu'il s'agit d'un «travail politique et social, d'une analyse et d'une synthèse de notre mode de vie dans cette société [la société urbaine]». [...] ¹⁴⁹ (BAQUÉ, 2006, p. 23).

A partir da postura de Struth, finalizo esta abordagem com uma imagem que considero emblemática da fotografia contemporânea. *Chemin des Coudriers, Genf (1989)* (figura 29) demonstra a monotonia arquitetônica de um prédio qualquer contendo em seu entorno um simples gramado. Em princípio, é difícil determinar a função deste prédio — se é um prédio residencial ou de escritórios —, bem como a que público ele se destina. Apenas quando observamos as janelas

¹⁴⁷ BAQUÉ, D. **Identifications d'une ville**. Paris : Éditions du Regard, 2006.

¹⁴⁸ [...] Thomas Struth, um dos alunos mais destacados dos Bechers, insiste particularmente sobre a noção de «informação», possibilidade que seria oferecida pela fotografia muito mais do que pela pintura ou pela escultura. Se diferenciando de todas as relações subjetivas ao mundo, ele acredita que é infinitamente mais interessante «tentar descobrir alguma coisa qualquer no real». Esta coisa qualquer é notadamente a arquitetura urbana, sobre a qual Struth estima que o papel como «significante dos valores e das estruturas de uma sociedade» é amplamente subestimado. [...] (BAQUÉ, 2006, p. 19) (Tradução livre da autora).

¹⁴⁹ [...] Logo que interrogamos Struth sobre o conteúdo de sua obra, ele responde que se trata de um «trabalho político e social, de uma análise e de uma síntese de nosso modo de vida nesta sociedade (a sociedade urbana)» [...] (BAQUÉ, 2006, p. 23) (Tradução livre da autora).

encortinadas e os toldos das varandas é que podemos perceber que, provavelmente, se trata de um condomínio de alto padrão.

Esta última fotografia de Struth nos permite uma passagem inusitada para a obra de seu colega Thomas Ruff que, três anos depois, captou uma imagem semelhante intitulada *Haus Nr 9 II* (1991) (figura 30). É interessante notar que a escolha do objeto, da composição e do ângulo é praticamente a mesma: um prédio qualquer, cuja função é difícil determinar, precedido por um gramado. A composição, assim como em Struth, privilegia um ângulo oblíquo que reforça a horizontalidade das linhas que conformam o desenho arquitetônico da construção.

Porém, o que chama a atenção em cada uma destas duas imagens — bem como no diálogo em que elas se autorreforçam — é que não há aí a presença de intencionalidades típicas que as fotografias de cidade tendiam a exprimir desde o século XIX: não revelam a beleza e a magnitude das edificações e tampouco



Figura 30: Thomas Ruff, *Haus Nr 9 II*, 1991.



Figura 29: Thomas Struth, *Chemins de Coudriers, Genf*, 1989.

denunciam a pobreza ou a degradação; não são imagens que remetem aos lugares turísticos ou exóticos comuns em fotografias de viagens pois, ao contrário, revelam um dos tipos de arquitetura mais comuns produzidas pelo mundo ocidental; por fim, não exibem alguma novidade arquitetônica e nem uma ruína do passado. Em minha

opinião, reside aí o tipo de banalidade característica da fotografia contemporânea, pois não há qualquer apelo nem para o belo ou para o sublime e tampouco para aquilo que se costuma perceber como feio ou desagradável. É simplesmente um aspecto comum, corriqueiro, aparentemente sem importância.

Charlotte Cotton¹⁵⁰ dedica uma seção de seu livro à estética ‘inexpressiva’ – esse é propriamente o título do capítulo — associando-a à ‘estética germânica’, iniciada com a Nova Objetividade e posteriormente assumida pelos Becher e, em certos momentos, por alguns de seus alunos (COTTON, 2010, p. 82). Acredito que a qualificação de ‘inexpressiva’ remeta, de fato, à noção de banalidade à qual me refiro. Porém, neste ponto, acredito que a autora incorre em uma generalização inadequada, estendendo esta característica para uma produção que é muito diversa, tal como podemos observar através dos exemplos aqui elencados.

Retomando a figura de Thomas Ruff, Stefan Gronert salienta que, dentre os artistas da Escola de Düsseldorf, este artista é o que possui a obra mais heterogênea, tanto em função dos assuntos que aborda quanto pela variedade das técnicas que emprega (GRONERT, 2010, p. 45). Com relação a este aspecto, nas duas séries em que Ruff dedica-se de alguma forma à temática urbana, isso se dá de uma forma completamente diferente de todos os outros artistas cujas obras foram aqui pesquisadas.

Na série *Häuser*, produzida entre 1987 e 1991 e da qual faz parte *Haus Nr 9 II (1991)* (figura 30), Ruff produziu uma extensa série de fotografias de prédios, nas quais a composição é sempre bastante similar. Edificações relativamente baixas, no centro do quadro, mas captadas em um ângulo diagonal. Neste tipo de composição, os prédios acabam por ficar emoldurados pelo céu e pelo chão, ressaltando a horizontalidade da imagem.

¹⁵⁰ COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2010.

A característica principal desta série, contudo, é que Ruff se utiliza de várias técnicas de captação de imagem e também de tratamentos digitais. Desta forma, se a primeira imagem que vimos se encaixa em uma descrição objetiva, paulatinamente Ruff passa a alterar tais imagens, transformando-as por vezes em desenhos digitais e por outras desfocando a imagem até praticamente torná-las abstrações. Em certos momentos, Ruff faz uso da mesma imagem para chegar a dois resultados diferentes, tal como ocorre em *w.h.s.02 (2000)* e *w.h.s.05 (2001)* (figuras 31 e 32). Em uma abordagem similar, na qual também trabalhou digitalmente as imagens, Ruff desenvolveu, em 1999, outra série sobre a arquitetura de Mies van der Rohe, intitulada *I.m.v.d.r.* (título que apresenta as iniciais do arquiteto). Nestas obras, fica evidente a dissociação com a estética realista e documental da Escola de Düsseldorf.

De fato, no conjunto da primorosa obra de Ruff percebe-se a forte inclinação para as possibilidades da experimentação fotográfica e o desenvolvimento de uma obra singular no conjunto daquelas desenvolvidas pelos alunos dos Becher. Neste sentido, é interessante evocar um pensamento de Rouillé (2009) em que, embora este autor esteja desenvolvendo um argumento sobre a fotografia neo-pictorialista, pode-se também considerar aspectos da obra de Ruff:

[...] A matéria, contra a finura intrínseca das provas; a opacidade e a sombra, contra a transparência e a neutralidade das formas; a expressão, contra a ausência e o recuo dos fotógrafos; a ficção e a construção contra o realismo banal e a realidade trivial das coisas do mundo: tudo visa distinguir-se o máximo possível das práticas documentais. Principal figura deste programa estético, o desfocado [...] rompe a equivalência, durante muito tempo aceita, entre a nitidez e o procedimento, e manifesta a predominância do artista sobre a tecnologia. Rompendo com a (falsa) exatidão da representação, o desfocado define uma posição ostensivamente fora do domínio prático: a de uma arte fotográfica definida como o avesso do documento, como uma resistência ao fluxo para o qual a fotografia-documento é levada. [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 284).



Figura 31: Thomas Ruff, *w.h.s .02*, 2000.



Figura 32: Thomas Ruff, *w.h.s 05*, 2001.

Em outra série intitulada *Nacht* e produzida entre 1992 e 1996 (figuras 33, 34, 35, 36), Ruff realizou um trabalho inusitado ao captar imagens noturnas de pontes, quintais, estacionamentos, casas e prédios, a partir de enquadramentos análogos aos que são geralmente produzidos pelas câmeras de segurança. Esta série é relacionada às primeiras imagens bélicas que foram retransmitidas em tempo real durante a Guerra do Golfo, e o resultado que Ruff alcança evidencia o estado de constante vigilância que vigora nas sociedades informatizadas. Gronert descreve esta série da seguinte forma:

[...] In the group entitled Night, Ruff once more takes up his own camera, but he leaves no trace of subjectivity, other than that of sheer willfulness. As regards content, the concise nocturnal views of bridges and backyards – taken with a 35 mm camera – are anything but spectacular. However, due to the artificial greenish tinge created by the light amplifier, viewers get the impression that some kind of ominous police or even military surveillance is going on. In fact, Ruff's images can be viewed against the background of the US's military intervention in Iraq in 1991, in which the latest technologies were put into use, and there were live TV broadcasts from the war front.[...] ¹⁵¹ (GRONERT, 2010, p. 47-49).

A partir destes exemplos, deve-se também ponderar que o tema principal de Ruff nestas séries não se refere especificamente à cidade, embora este artista tenha abordado a arquitetura já desde o início de seus estudos na *Kunstakademie*. Como foi mencionado, para além dos temas específicos, o principal objetivo de Ruff reside na própria estética derivada dos procedimentos técnicos adotados em suas séries.

¹⁵¹ [...] No grupo intitulado *Night*, Ruff mais uma vez toma sua própria câmera, mas ele não deixa nenhum traço de subjetividade além da absoluta intencionalidade. Quanto ao conteúdo, as visões noturnas de pontes e pátios de residências – obtidas com uma câmera de 35 mm – são espetaculares. Entretanto, devido ao efeito de um matiz esverdeado e artificial criado pelos amplificadores de luz, o observador tem a impressão de que algum tipo ameaçador de vigilância policial ou mesmo militar esteja ocorrendo. De fato, as imagens de Ruff podem ser vistas no contexto da intervenção militar dos Estados Unidos no Iraque em 1991, na qual as últimas tecnologias foram colocadas em uso, e que tiveram divulgação pelas redes de televisão a partir da frente de guerra.[...] (GRONERT, 2010, p. 47-49) (Tradução livre da autora).



Figura 33: Thomas Ruff, *Nacht, 15 I*, 1994.



Figura 34: Thomas Ruff, *Nacht 2 I*, 1992.

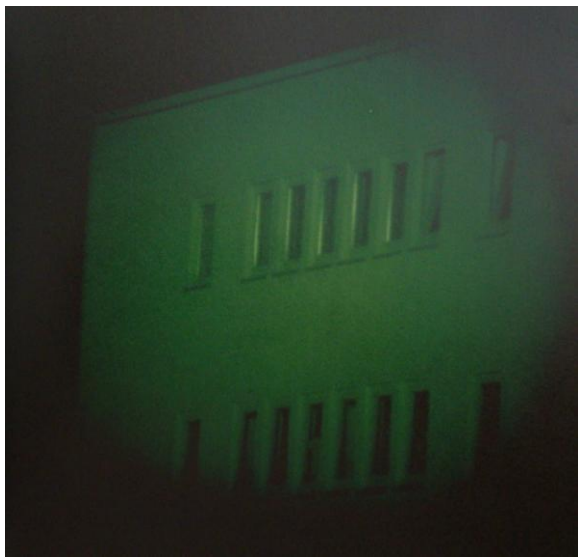


Figura 35: Thomas Ruff, *Nacht 4 II*, 1992.



Figura 36: Thomas Ruff, *Nacht 9 II*, 1994.



Figura 37: Andreas Gursky, *Copan*, 2002.

Para finalizar esta abordagem sobre a fotografia contemporânea alemã, não se pode deixar de mencionar o trabalho de Andreas Gursky, um dos mais bem-sucedidos artistas que passaram pela Escola de Fotografia de Düsseldorf. O interesse de Gursky pela cidade se traduz tanto nas imensas fachadas de prédios residenciais e corporativos quanto por certos ambientes urbanos que atualmente são melhor compreendidos sob a definição de *não-lugares*, de Marc Augé¹⁵². Tais espaços, essenciais à vida urbana, se caracterizam pela sua finalidade (comércio, transporte público, trânsito, diversão, entre outros) e, sobretudo, pelo anonimato dos indivíduos que aí circulam e pela solidão à qual estão constantemente expostos. Tais condições implicam a impossibilidade de relacionamento entre os

¹⁵² AUGÉ, M. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 2005.

sujeitos, cuja comunicação é mediada por estratégias institucionais como placas e sinalizações que regem a comunicação nestes ambientes. As imagens de Gursky os retrata de forma primorosa e surpreendente, através de exemplos como estações de metrô, shopping-centers, supermercados e aeroportos.

A meticulosidade com que Gursky apreende estas imensas construções e a ampliação das imagens em grandes dimensões é uma das características constantes de seu trabalho. A irrepreensível qualidade técnica - determinante para a sua obra como ocorre com todos os artistas da Escola de Düsseldorf – deve ser vista também como decorrência de sua história familiar. Gursky provém de uma família de fotógrafos profissionais e tanto seu avô como seu pai, Willy Gursky, desempenharam com maestria a profissão. É igualmente importante

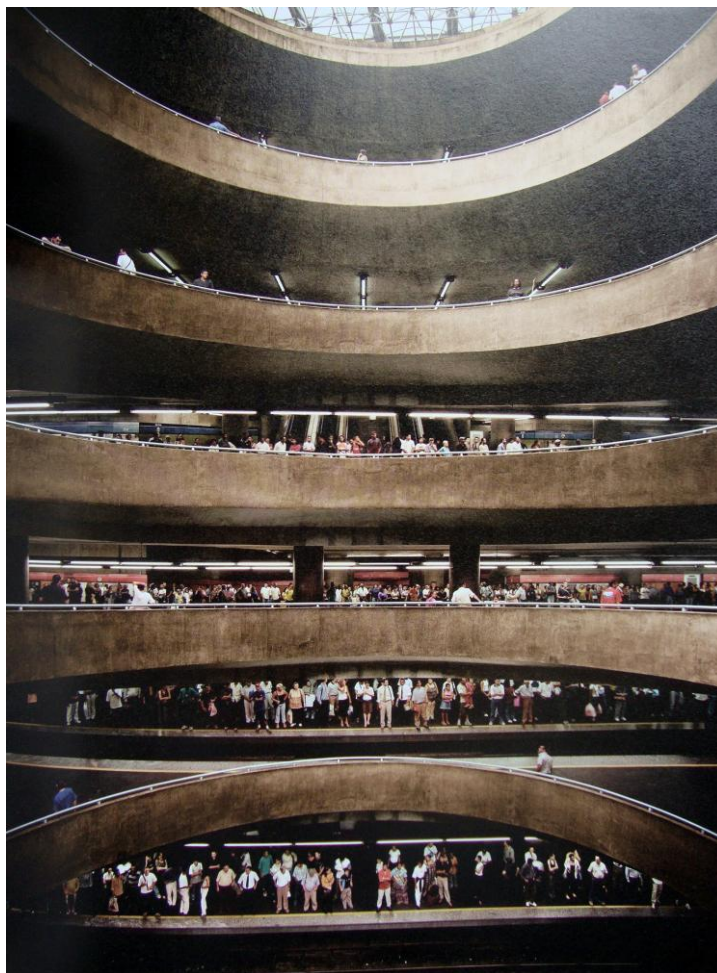


Figura 38: Andreas Gursky, *São Paulo, Sé*, 2002.

mencionar que, antes de ser aluno do casal Becher, Gursky estudou com Otto Steinert, precursor da vertente da Fotografia Subjetiva (*Subjektive Fotografie*).

Uma forma interessante de iniciar este olhar pela obra de Gursky é direcionando nossa atenção para três imagens realizadas em São Paulo. *Copan* (2002) (Figura 37), *Praça da Sé* (2002) (Figura 38) e *Avenue of the Americas* (2001) (Figura 39) são imagens que exemplificam estes dois eixos de abordagem

que o autor desenvolve para tratar do tema geral da arquitetura: as fachadas de prédios e os não-lugares. Neste sentido, aparentemente durante os últimos dez anos, Gursky tem direcionado suas lentes para as capitais de países em desenvolvimento e estas imagens paulistanas aparentemente fazem parte deste projeto, como assinala Emiliano Gandolfi¹⁵³ em uma análise sobre a fotografia do prédio Copan:

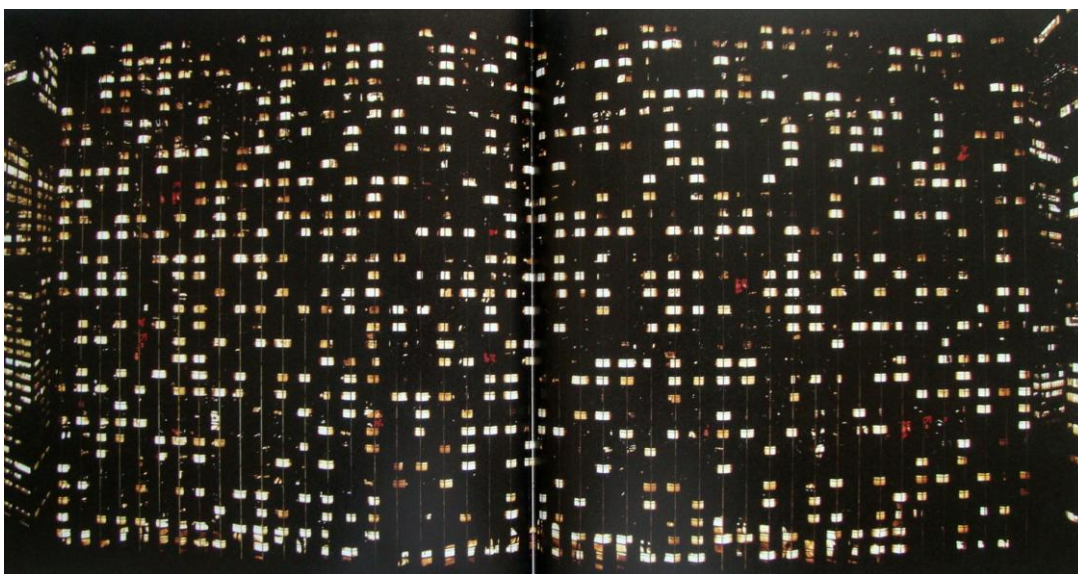


Figura 39: Andreas Gursky, *Avenue of Americas*, 2001.

[...] Since 2001, Gursky has trained his lens on the capitals of the developing world (...). In Copan, the photograph fuses, in a single shot, the exterior and inner façade of an icon of Brazilian modernism, a building designed by Oscar Niemeyer in São Paulo. At first sight, the attention seems to be focused on the intensely scenic quality of the work, but then the visual introspection in apartments with coloured curtains reveals the paradox of the difficult relationship between the spectacular quality of the external structure and the lives of its inhabitants.[...] ¹⁵⁴ (GANDOLFI, 2006, p. 98).

¹⁵³ GANDOLFI, E. (ed.) **Spectacular City**: photographing the future. Rotterdam : Netherlands Architecture Institute, 2006.

¹⁵⁴ [...] Desde 2001, Gursky tem direcionado suas lentes para as capitais dos países em desenvolvimento [...]. Em Copan, a fotografia funde, em uma mesma tomada, o exterior e a fachada interna de um ícone do modernismo brasileiro, um prédio desenhado por Oscar



Figura 40: Andreas Gursky, *Bundestag, Bonn*, 1998.

De fato, nas imagens de Gursky a arquitetura é vista em conjunto com os indivíduos, seja através de sinais da sua presença, como assinala a citação acima sobre as ‘cortinas coloridas’ que demarcam a diferenciação entre o espaço público

Niemeyer, localizado na cidade de São Paulo. À primeira vista, a atenção parece estar intensamente focada na qualidade cênica da obra mas, então, o visual introspectivo dos apartamentos com cortinas coloridas revela o paradoxo da difícil relação entre a espetacular qualidade da estrutura externa e da vida de seus habitantes. [...] (GANDOLFI, 2006, p. 98) (Tradução livre da autora).

e o espaço privado mas, também, pela própria presença da figura humana nas fotografias. Neste sentido, os indivíduos são geralmente inseridos na imagem na forma de uma multidão em movimento e prédios e estações de metrô se parecem aí com verdadeiros formigueiros urbanos.

Em *Praça da Sé*, Gursky associa o elemento urbano aos sujeitos que utilizam a estação de metrô em uma composição impressionante. Há nesta obra, assim como em *Bundestag, Bonn (1998)* (figura 40) e *Hong Kong, Shanghai Bank (1994)* (figura 41), uma espécie de voyeurismo sobre as práticas coletivas, uma curiosidade que se coloca sempre à distância, tanto em função das enormes dimensões que as próprias composições de seus objetos implicam mas, também e de um modo muito mais subjetivo, uma distância voyeurista que pode ser vista como a tradução do sentimento alemão para com as consequências da Segunda Guerra Mundial.

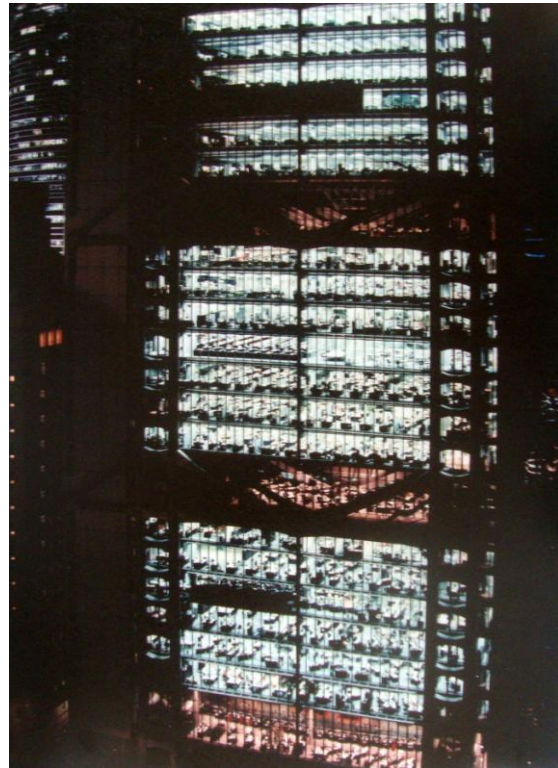


Figura 41: Andreas Gursky, *Hong Kong, Shanghai Bank*, 1994.

Sobre este ponto é importante mencionar que Gursky, embora tenha sido criado desde pequeno em Düsseldorf, nasceu em Leipzig, cidade que com a construção do Muro de Berlim ficou localizada no lado oriental da Alemanha. Aparentemente, a família Gursky mudou-se primeiro para Essen e depois se estabeleceu em Düsseldorf, por volta de 1957, quando Andreas tinha apenas dois anos de idade. Poucos anos antes, portanto, da construção do Muro de Berlim em 1961. Embora não tenham sido encontradas informações sobre as circunstâncias dessa mudança familiar, pode-se supor que, assim como há uma cicatriz deixada por esta divisão imputada ao povo alemão, também o indivíduo Andreas Gursky a

tenha internalizado de alguma forma. Frequentemente as fachadas envidraçadas dos prédios fotografados por este autor deixam entrever as pessoas, a vida, as práticas sociais, profissionais e institucionais que se desenrolam 'do outro lado', em um lugar inacessível, em que não se pode chegar e cuja realidade só pode ser imaginada.

Como contraponto, fachadas de concreto muitas vezes evocam obstáculos intransponíveis, cujas pequenas janelas conformam mosaicos visuais. Em outros momentos, ainda, fachadas de prédios avarandados despertam curiosidade sobre a vida familiar, fechada e enclausurada em ambientes igualmente inacessíveis. Contudo, em diversos momentos estas fachadas assumem uma outra característica, constante na obra de Gursky: a abstração das formas através da repetição de elementos, notadamente os elementos geométricos. Para André Rouillé, o objetivo de Gursky ao explorar a abstração das formas da realidade concreta revela o seu desejo de converter as aparências em obras de arte', para além de qualquer característica documental que possa estar presente em suas imagens:

[...] Sob a aparência de objetividade e de transparência documentais, as grandes provas em cores do artista alemão Andreas Gursky não têm muita coisa a ver com qualquer realismo ou procedimento documental. (...) Gursky fotografa imóveis, locais, interiores de fábricas, espaços de produção, pistas de corrida, aeroportos ou, ainda, espaços de exposição e vitrines não por serem o que são. Ele não busca restituir o visível, mas tornar visível que o mundo pode ser visto como uma série de obras de arte, que a arte moderna instruiu o nosso olhar. Ao contrário da postura realista ou documental, que apenas poder oferecer um acesso direto ao real, Gursky entrecruza a realidade material com a da arte moderna. Suas obras são menos a reprodução das aparências do que a conversão das aparências em obras de arte.[...] (ROUILLÉ, 2009, p. 372).

É o que ocorre, por exemplo, em *Avenue of the Americas*, citada anteriormente. Esta fotografia noturna da imensa lateral de um prédio se assemelha a uma tela de computador durante um jogo de videogame. Do fundo, completamente enegrecido, sobressaem-se apenas as luzes das janelas. De cada

lado desta fachada, outros dois prédios de onde se vê também apenas as luzes acesas, finalizam a composição da imagem. A partir desta fotografia é importante considerar que, no início da década de 1990, Gursky passou a utilizar recursos digitais em suas fotografias a fim de retocá-las e remover detalhes. Contudo, a partir da segunda metade desta mesma década, o uso das ferramentas digitais tomou uma dimensão maior no trabalho de Gursky e permitiu-lhe avançar cada vez mais na elaboração de composições abstratas e mesmo no emprego de qualidades ficcionais às suas obras.

5.2 - Edward Ruscha, Robert Smithson e Dan Graham: a Arte Conceitual e a fotografia urbana

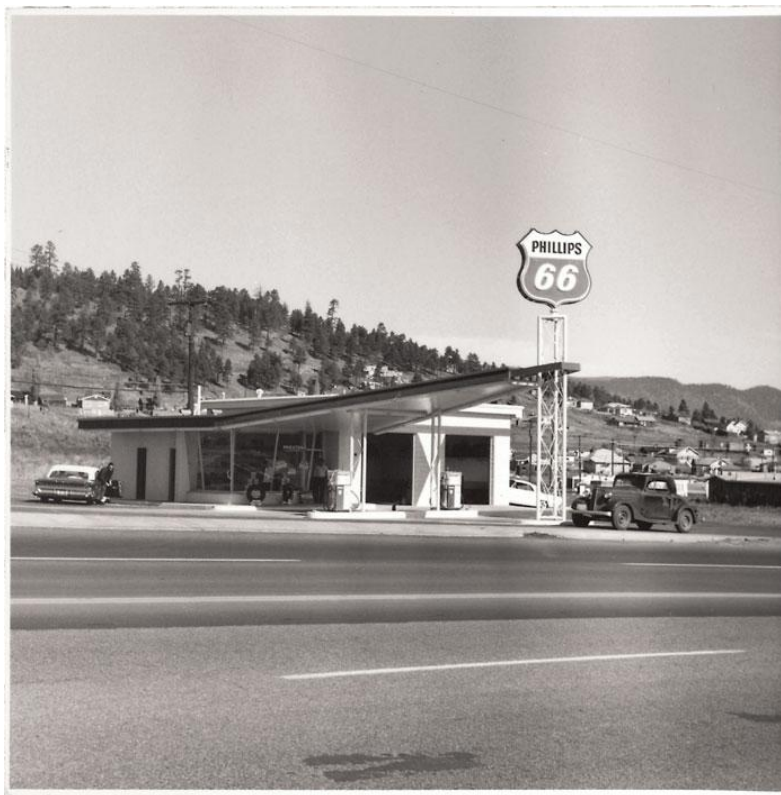


Figura 42: Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963.

Parece óbvio que se deva começar a falar sobre a fotografia contemporânea no contexto americano a partir de artistas como Edward Ruscha, Robert Smithson e Dan Graham. De fato, estes protagonistas da Arte Conceitual utilizaram a fotografia como um instrumento central em suas obras e isso se deve ao fato de que a fotografia, até os anos 1960, era considerada principalmente por suas finalidades utilitárias, notadamente para usos documentais, jornalísticos e publicitários.

Contudo, com o distanciamento de cerca de cinqüenta anos para aquele momento em que estes artistas inauguravam uma nova abordagem para a fotografia no campo da arte, misturando-a entre os vários materiais que se mostravam pertinentes à suas obras, fica evidente que este foi um fenômeno circunstanciado, datado historicamente e, sobretudo, frutífero para os desdobramentos seguintes do papel da fotografia no âmbito da arte contemporânea, um momento em que, segundo Gronert (2010, 2003), ela então pôde se emancipar de todos os movimentos artísticos que a adotaram a partir dos anos 1960.

É importante ressaltar a diferença entre o contexto europeu e o norte-americano no que concerne à inserção da fotografia no campo da Arte Conceitual durante o período pós-guerra, como bem pontua Gronert (2003). Não é à toa que há toda uma discussão sobre a condição conceitualista das fotografias de Bernd e Hilla Becher. Ou, melhor dizendo, há razões para que artistas e críticos de arte atuantes nos Estados Unidos considerassem afinidades entre as fotografias do casal alemão com este movimento, enquanto na Europa eles sequer cogitavam que suas imagens pudessem adentrar nos padrões institucionais estabelecidos pelo mundo artístico da época: “[...] any history of photoconceptualism in Europe must take into account, however, that the development of photography as a pictorial medium followed a completely different course in Europe than it did in the United States.[...]”¹⁵⁵ (GRONERT, 2003, p. 86).

¹⁵⁵ “[...] qualquer história sobre o foto-conceitualismo na Europa deve levar em conta, no entanto, que o desenvolvimento da fotografia como um meio pictórico seguiu um curso completamente

Para Gronert (2003), um dos principais fatores que influenciaram para que o foto-conceitualismo tenha se desenvolvido de forma diferente nos Estados Unidos e na Europa foi a continuidade do engajamento entre a fotografia e a arte naquele país, propiciada desde o início do século XX por figuras como Alfred Stieglitz, Edward Steichen e Paul Strand, e a ruptura drástica desta relação no continente europeu a partir dos anos 1930, com a ascensão do Nacional Socialismo na Alemanha. Após a destruição do panorama artístico e intelectual europeu durante a II Guerra Mundial, o início do restabelecimento da fotografia como uma forma de arte só foi efetivamente possível a partir da década de 1970, tal como vimos anteriormente.

Nos Estados Unidos, contudo, em meados dos anos 1950 artistas como Robert Rauschenberg e Jasper Johns procuravam romper com o expressionismo abstrato, que então dominava a pintura, inserindo materiais ordinários e elementos do cotidiano nas colagens que compõem as suas obras. No início da década de 1960, Andy Warhol radicalizou tais procedimentos com a utilização de símbolos da publicidade e do jornalismo associados à litografia a fim de construir suas obras. No trabalho de Warhol, uma das formas de utilização da fotografia consistia na apropriação e serialização das imagens dos meios de comunicação de massa ao traduzir o mercado de consumo em concepção artística.

Na mesma época, porém através de uma abordagem diferente, artistas conceituais como Ruscha, Smithson e Graham, que envolveram a fotografia em seus procedimentos, enfocaram o ambiente urbano a fim de questionar aspectos que tomavam relevo na sociedade americana. Para John Rohrbach¹⁵⁶, tais aspectos envolviam tanto questões econômicas e políticas internacionais quanto a própria modificação da vida cotidiana americana. Este autor cita a Guerra do Vietnã, a Guerra Fria, o movimento feminista, a luta pelos direitos humanos, as

diferente na Europa do que aquele que se seguiu nos Estados Unidos. [...]” (GRONERT, 2003, p. 86) (Tradução livre da autora).

¹⁵⁶ ROHRBACH, J. “Introduction”. In: FOSTER-RICE, G.; ROHRBACH, J. (eds.). **Reframing the New Topographics**. Chicago : Center for American Places at the Columbia College Chicago, 2010.

crises econômicas externas, em especial a crise da gasolina, bem como o *impeachment* do presidente Richard Nixon, como aspectos que aguçaram a crítica dos artistas durante a década de 1960 e o início da década de 1970. No âmbito interno, modificavam-se a vida e a mentalidade cotidianas, em grande medida uma decorrência da reorientação econômica para a prestação de serviços em larga escala, uma mudança que se traduziu visualmente através da padronização e homogeneização das construções:

[...] This new America was marked by repetition and isolation, a place increasingly dominated by quickly constructed buildings and a culture defined more by corporate commerce than community, where people lived in a modicum of comfort but in an atmosphere of vacant alienation.[...] ¹⁵⁷ (ROHRBACH, 2010, p. 14).



Figura 43: Dan Graham, *Homes of America*, 1966-67.

¹⁵⁷ [...] Esta nova América estava marcada pela repetição e isolamento, um lugar cada vez mais dominado pela rápida construção de prédios e uma cultura definida mais pelo comércio corporativo do que pela comunidade, onde as pessoas viviam com um conforto relativo, porém em uma atmosfera de vaga alienação [...] (ROHRBACH, 2010, p. 14) (Tradução livre da autora).

Segundo Rohrbach (2010), o interesse dos artistas conceituais por uma nova paisagem urbana que se desenhava rapidamente nos Estados Unidos deriva deste contexto que se caracterizava, por um lado, pela turbulência política em que o país se encontrava à época e as intimidações inerentes à este contexto e, por outro, pela massificação e padronização da vida cotidiana. Trata-se, na visão do autor, da preocupação com a relação do indivíduo com o seu meio ambiente, por um lado ameaçado pela eminência de guerras nucleares e, por outro, pelo rápido crescimento das regiões urbanas, em especial os subúrbios.

Nesta linha de abordagem, é possível fazer uma leitura das paisagens degradadas e dos canos de dejetos de Robert Smithson em *Monuments of Passaic*, de 1966, que refletem o descarte constante da sociedade de consumo e a sua eminente ruína; as séries captadas entre 1963 e 1978 por Edward Ruscha evidenciam em sua repetição uma paisagem urbana contínua e visualmente invariável; e o projeto *Homes of America* de Dan Graham, cujas imagens foram captadas entre 1966 e 1967, centradas nas formas repetitivas das casas suburbanas, demonstra a inalterabilidade de uma vida confortável, porém restrita à sua recorrência alienante.

Tal como apresentado no terceiro capítulo desta tese, a ênfase dos artistas conceituais reside no próprio processo de concepção e realização das obras, em detrimento da produção de um objeto de arte. Também o emprego de materiais comuns e diversificados é evidenciado na produção de artigos para revistas e livros de baixo custo, respectivamente como ocorre com Smithson e Ruscha. Sobre *Homes of America*, Graham idealizou-a para ser apresentada como um *slide show*, embora a obra também tenha se tornado mais conhecida através de um artigo que circulou na publicação *Arts Magazine*. Uma questão fundamental, contudo, é que nestas três obras, assim como de resto acontece com a produção conceitual que utiliza a fotografia, a imagem é circunscrita à condição de ilustração, tal como aponta Rohrbach: “[...] These conceptual artists used

photographs as illustrations to explore broader ideas about the nature of art making and to highlight sociological tensions.[...]"¹⁵⁸ (ROHRBACH, 2010, p. 23).

Estas tensões sociais latentes percebidas pelos artistas conceituais são enfatizadas, em grande medida, pelo recurso ao formato serializado das fotografias em que a repetição dos temas é levada ao extremo. Esta característica, embora presente nos exemplos de Smithson e Graham, é ainda mais evidente em Ruscha pela quantidade de obras que o autor produziu desta forma: ao todo foram dezesseis foto-books, entre os quais *Twentysix Gasoline Stations* (1963), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building in Sunset Strip* (1966), *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967) e *Real Estate Opportunities* (1970). Tais séries, cujas imagens são deliberadamente similares em suas composições e tonalidades, evidenciam a impressionante sensação de uniformidade, quase como se todas as fotografias pudessem ser resumidas a uma mesma imagem. Trata-se de uma forma muito específica de recorrer à série, principalmente se formos comparar a abordagem de Ruscha àquela desenvolvida pelas séries do casal Becher, em que a primazia pela técnica da produção fotográfica em preto e branco define muito bem os motivos enfocados pelo casal em cada imagem. É ainda importante destacar que o recurso à série, na contemporaneidade, consiste em uma forma de abordar um tema ou um tratamento estético singular, à diferença das séries produzidas no século XIX e início do século XX, cuja intenção consistia em aproveitar a possibilidade oferecida pela fotografia de inventariar o mundo, tal como aponta André Rouillé:

[...] Ao mesmo tempo produto e produtora de uma maneira de ver o mundo, a série, cujo desenvolvimento se apoia no caráter de imagem-máquina da fotografia, atravessou toda a modernidade até chegar aos grandes *corpus* do entreguerras: o de August Sander, na Alemanha, ou o da Farm Security Administration, nos Estados Unidos. A partir dos anos 1970, artistas como Edward Ruscha, ou Bernd e Hilla Becher, reativaram a série, mas dentro de outro plano, no momento em que a utopia de realizar um inventário do

¹⁵⁸ “[...] Estes artistas conceituais utilizaram fotografias como ilustrações a fim de explorar ideias mais amplas sobre a natureza do processo artístico, bem como para realçar tensões sociológicas.[...]” (ROHRBACH, 2010, p. 23) (Tradução livre da autora).

mundo acabou por fracassar diante da evidência de sua infinita multiplicidade, em que ser tudo *dejà-vu* parece óbvio, e isso liquida a noção de inventário.[...] (ROUILLE, 2009, p. 39).

A utilização da fotografia pela Arte Conceitual ressaltou em grande medida o interesse pelas questões urbanas em um momento em que os Estados Unidos passavam por uma significativa transformação em suas cidades, transformação esta que se evidenciava no próprio desenho urbano. Por isso, é importante agora que nos detenhamos em um evento que desempenhou um papel determinante na fotografia artística contemporânea, notadamente no que se refere à abordagem das imagens urbanas.

5.2.1 - *New Topographics*: uma referência na fotografia contemporânea norte- americana



Figura 44: Lewis Baltz, *Foundation Construction, Many Warehouses, 2891 Kelvin, Irvine, 1974.*

Um dos marcos da emergência de uma arte fotográfica contemporânea nos Estados Unidos reside em um evento que, embora guarde reciprocidades com a Arte Conceitual, ocorreu fora do âmbito de sua produção. Trata-se da exposição *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscapes*, exibida em outubro 1975 no *International Museum of Photography da George Eastman House* em Rochester, Nova Iorque. A análise desta exposição no contexto desta tese é fundamental pelo motivo evidente de seu assunto: uma nova topografia originada pela ação do homem na paisagem. Mas, também, pela influência que tal exposição exerceu no âmbito da fotografia artística contemporânea.

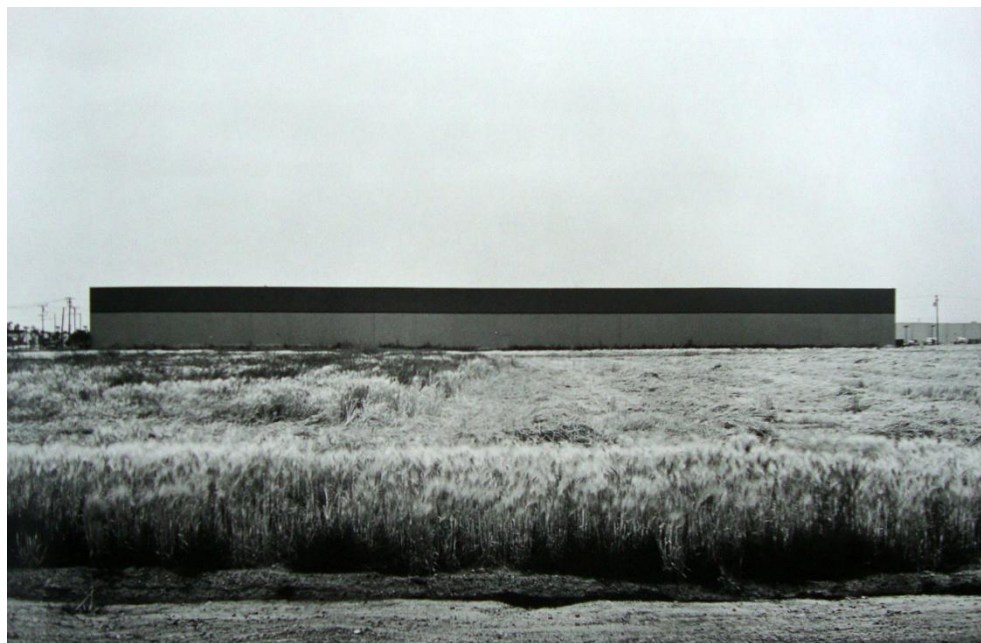


Figura 45: Lewis Baltz, *East Wall, Western Carpet Mills, 1231 Warner, Tustin, 1974.*

O contraponto interessante, contudo, é que à sua época *New Topographics* não teve uma grande repercussão. Ao contrário, sofreu reações negativas por parte da crítica e do público. Concebida por William Jenkins, que então ocupava a função de curador assistente no *George Eastman House International Museum of*

Photography and Film, esta exposição tinha ambições modestas. Segundo Rohrbach (2010), o objetivo da exibição consistia em apresentar em museus dos Estados Unidos séries fotográficas que resumissem algumas tendências da fotografia contemporânea. Mesmo o catálogo da exibição era modesto, composto por quarenta e oito páginas divididas entre nove artistas que foram apresentados de forma breve e a partir de apenas três imagens para cada autor. O autor comenta que nem mesmo a capa do catálogo era ilustrada e que, apesar de ter sido concebida como uma exposição itinerante, *New Topographics* só foi exibida em outros dois locais: no *Princeton University Art Museum* e no *Otis Art Institute*, em Los Angeles. Nestas duas ocasiões, a resposta da imprensa foi limitada.



Figura 46: Stephen Shore, *Fort Lauderdale, Florida, March 15, 1978*.

Segundo nos conta Rohrbach, inicialmente Jenkins pretendia realizar uma exposição que cobrisse uma cronologia mais extensa, ainda que conceitualmente mais limitada, ao contrário do que efetivamente ocorreu:

[...] Recognizing a blossoming of artists-photographer interest in the contemporary built environment, Jenkins had planned to assemble a grand historical survey of architectural photography spanning the medium's earliest days to project's such as Lewis Baltz recent documentation of California tract houses.[...] ¹⁵⁹ (ROHRBACH, 2010, p. 14).



Figura 47: Stephen Shore, *Proton Avenue, Gull Lake, Saskatchewan, August 18, 1974.*

¹⁵⁹ [...] Reconhecendo o florescimento do interesse de artistas-fotógrafos pelo seu ambiente construído contemporâneo, Jenkins planejou reunir uma grande pesquisa histórica da fotografia arquitetônica abrangendo desde as primeiras imagens produzidas pelo meio até projetos tais como a recente documentação de Lewis Baltz sobre as *tract houses* da Califórnia. [...] (ROHRBACH, 2010, p. 14) (Tradução livre da autora).

Entretanto, em certo momento Jenkins descobrira que teria pouco tempo para montar a exposição e rapidamente teve que mudar o foco de sua abordagem. Optou por apresentar partes de trabalhos de artistas contemporâneos que ele conheceu tanto em suas visitas a locais de formação dos profissionais da George Eastman (na Universidade do Novo México, onde atuava Beaumont Newhall, e em Nova Iorque com Harold Jones), quanto por artistas que haviam ido até Rochester apresentar seus portfólios.

Através deste procedimento, a montagem final da exposição apresentou obras de Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd e Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore e Henry Wessel Jr. Cada um destes fotógrafos, conforme Rohrbach ressalta (2010, p. 16), já tinham obtido algum reconhecimento anterior no campo da arte, tenha sido através de prêmios em concursos, de exposições em grandes museus ou mesmo por serem representados por influentes galerias de Nova Iorque. Porém, a maioria deles era bastante jovem, em certos casos acabando de finalizar os estudos na área de artes ou fotografia, como nos casos de Joe Deal e Nicholas Nixon. De forma mais representativa, o nome dos Becher já era conhecido da *George Eastman House* que, anteriormente, publicara uma versão resumida de seu livro *Anonyme Skulpturen*, em conjunto com imagens da série *Tract Houses*, de Lewis Baltz. Tal publicação recebeu o já sugestivo título de *Two Books of Ultra-Topography*. Stephen Shore, por sua vez, havia realizado uma exposição individual no *Metropolitan Museum of Art*, em 1971.

De qualquer forma, houve um considerável componente aleatório na junção destes fotógrafos para esta exibição, algo que segundo Rohrbach o próprio Jenkins reconheceu (ROHRBACH, 2010, p. 19). É importante também notar que os participantes da exposição não pertenciam a escolas ou movimentos artísticos e nem expressavam qualquer intenção de sê-lo. Entretanto, talvez mesmo por este aspecto, a reunião das obras destes artistas produziu um resultado muito mais duradouro e mesmo imprevisível do que Jenkins imaginava na época.

Em 2009, as 184 imagens que compuseram a exposição de 1975 foram remontadas em um novo e bem elaborado catálogo editado por Britt Salvesen¹⁶⁰, reimpresso no ano seguinte. Nesta obra, Salvesen considera que o conjunto da exposição apresentado em 1975 tomou, nos anos subsequentes, as proporções de um estilo, em função de que a estética apresentada significou uma verdadeira mudança na concepção da representação paisagística:

[...] Their appearance together in *New Topographics* [...] associated these artists with a significant shift in attitude toward the landscape as photographic subject and cultural preoccupation. Today *New Topographics*, considered as a style, seems more durable than the tract houses depicted in the images.[...] ¹⁶¹ (SALVESEN, 2010a, p.11).

Este é o ponto principal que faz com que a exposição *New Topographics* seja considerada um marco na história da fotografia. A abordagem de cada fotógrafo revela um rompimento com a tradição da fotografia de paisagem americana, cujo principal expoente é sem dúvida Ansel Adams. Lembrando que a curadoria reuniu trabalhos que aparentemente não mantinham um diálogo conceitual entre si, a convergência de uma nova forma de perceber tanto a paisagem quanto o ambiente urbano acabou por se revelar mais consistente do que se poderia imaginar. Como ressalta Rohrbach:

[...] By drawing attention to the contemporary landscape, the *New Topographics* exhibition broke substantially from the outlook of Ansel Adams and Elliot Porter that had dominated landscape practice over recent decades. Where Adams and Porter defined landscape as separate from humanity, to these young

¹⁶⁰ SALVESEN, B. (ed.) **New Topographics**. Göttingen : Center for Creative Photography, University of Arizona / George Eastman House International Museum of Photography and Film / Steidl, 2010a.

¹⁶¹ [...] A sua participação conjunta em *New Topographics* [...] associou estes artistas a uma significativa mudança de atitude com relação à paisagem como objeto fotográfico e preocupação cultural. Atualmente a *New Topographics*, considerada como um estilo, parece mais durável do que as tract houses retratadas nas imagens. [...] (SALVESEN, 2010a, p. 11) (Tradução livre da autora).

photographers nature and humanity were interwoven.[...] Many of the New Topographics photographers recognized that broad economic shifts were changing the face of the land, and they were interested in drawing visual attention to the bland, repetitive appearance of the results.[...] ¹⁶² (ROHRBACH, 2010, p. 17).



Figura 48: Stephen Shore, *Second Street East and South Main Street, Kalispell, Montana, August 22, 1974.*

Relacionar tais imagens com as majestosas paisagens de Ansel Adams, Minor White e Eliot Porter pareceu a vários fotógrafos, sobretudo àqueles dedicados à paisagem, algo como um sacrilégio. O trabalho minucioso e detalhista daqueles fotógrafos sempre objetivou evidenciar o caráter sublime da natureza

¹⁶² [...] Direcionando a atenção à paisagem contemporânea, a exibição New Topographics rompeu substancialmente com a perspectiva de Ansel Adams e Elliot Porter que dominou a prática de paisagem ao longo das décadas anteriores. Onde Adams e Porter definiram a paisagem como separada da humanidade, para estes jovens fotógrafos natureza e humanidade estavam entrelaçadas.[...] Muitos dos fotógrafos da New Topographics reconheceram que aquela ampla mudança econômica estava alterando a face da terra, e eles estavam interessados em conceder atenção visual à insossa e repetitiva aparência de seus resultados.[...] (ROHRBACH, 2010, p. 17) (Tradução livre da autora).

através de imagens de desertos, florestas, lagos e montanhas. A notória preferência de Adams por locais como o *Yosemite Park* é um exemplo desta visão idealizada da paisagem que sempre deveria ser representada pela sua beleza e imponência, algo mais próximo a uma experiência transcendental.

Ora, as paisagens apresentadas em *New Topographics* são exatamente o oposto disso. As imagens focalizam o aqui e o agora das regiões suburbanas, das auto-estradas, das construções arquitetonicamente repetitivas. As formas mais corriqueiras e banais do cotidiano da grande maioria dos cidadãos americanos, as suas práticas diárias tais como frequentar lanchonetes, ir à lavanderia, deixar o carro no estacionamento, ou seja, uma situação de estar em contato constante com ambientes desoladores em uma vida repetitiva são aspectos que foram colocados à frente do espectador de *New Topographics*. Rohrbach (2010, p. 19-20) comenta que, entre os visitantes da exposição, as opiniões tendiam a se dividir entre um grupo simpático ao florescimento das questões ambientais e aqueles que não consideravam esta uma questão de especial importância. A crítica especializada também não foi receptiva, direcionando suas considerações para a falta de unidade estilística, para o apelo das imagens aos objetos em detrimento a qualquer aspecto emocional e para a falta de originalidade dos temas e abordagens envolvidos nas fotografias. Neste sentido, Salvesen atenta para o fato de que esta é uma resistência ainda presente na atualidade:

[...] opened new directions for photography in relation to contemporary art and society. As the exhibition's title implies but does not explain, these photographs survey the here and now. There are telephones wires, mobile homes, main streets, office parks, parking lots, bungalows, motels, and motorways; plainly prosaic views of New England, Los Angeles, and numerous points in between. Recognizing and identifying the subjects was not difficult; reading and interpreting them was. Even today, the works offer cool resistance.[...] ¹⁶³ (SALVESEN, 2010a, p. 11).

¹⁶³ [...] abriu novas direções para a fotografia em relação à arte contemporânea e à sociedade. Como o título da exibição implica embora não explique, estas fotografias examinam o aqui e o agora. Há fios de telefone, casas móveis, ruas principais, áreas de escritórios, estacionamentos, bangalôs, motéis e auto-estradas; vistas simplesmente prosaicas de New England, Los Angeles e numerosos pontos deste trajeto. Reconhecer e identificar estes assuntos não era difícil; lê-los

Através dos exemplos acima, pode-se perceber que há uma forte recorrência entre os elementos abordados pelos integrantes da *New Topographics* com aqueles enfocados por Ruscha em seus foto-books. Salvesen¹⁶⁴ nos conta que atualmente Jenkins considera que deveria ter convidado Ruscha para fazer parte da exposição, mas que na época simplesmente não considerava o trabalho do artista como uma obra fotográfica. (SALVESEN, 2010b, p.77).

A abordagem sobre as paisagens alteradas pelo homem, realçadas pela exposição *New Topographics*, bem como a banalidade dos temas enfocados, são recorrentes no trabalho de dois artistas cujas obras acredito serem significativas para as análises aqui propostas. Stephen Shore e Lewis Baltz são, assim como os artistas alemães anteriormente apresentados, seguidamente citados pelo referencial teórico que embasa esta pesquisa em função da sua importância na fotografia artística contemporânea. Por isso, é através de sua obra que darei continuidade a esta exposição da fotografia urbana contemporânea no contexto norte-americano.

5.2.2 - Stephen Shore e Lewis Baltz: precursores da fotografia contemporânea nos Estados Unidos

Stephen Shore é, sem dúvida, uma referência para a fotografia contemporânea, especialmente pelo seu pioneirismo no emprego da fotografia colorida já no início da década de 1970. O interesse de Shore pela fotografia começou ainda na infância e, conforme foi comentado, aos quatorze anos vendeu três fotografias a Edward Steichen, então curador-chefe do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Aos dezessete anos, trabalhou com Andy Warhol na

e interpretá-los sim. Mesmo hoje em dia, estes trabalhos provocam uma fria resistência. [...] (SALVESEN, 2010a, p. 11) (Tradução livre da autora).

¹⁶⁴ “‘Real estate opportunities’: commercial photography as conceptual source in New Topographics”. In: FOSTER-RICE, G.; ROHRBACH, J. (eds.). **Reframing the New Topographics**. Chicago : Center for American Places at the Columbia College Chicago, 2010b.

Factory, fotografando os eventos que ali ocorriam, bem como o cotidiano no estúdio do artista.

Em uma entrevista à escritora Lynne Tillman¹⁶⁵, Shore comenta que Warhol teve grande influência sobre o seu trabalho, sobretudo no que se refere à consciência das decisões tomadas por qualquer artista, bem como pelo fato de que Warhol trabalhava em séries, o que o estimulou a produzir imagens desta forma. Durante o tempo em que trabalhou na *Factory*, Shore ainda se dedicava à fotografia em preto e branco.

Outra influência creditada a Warhol no trabalho de Shore reside no fato de que o jovem artista não apenas adotou o uso da cor em suas fotografias, mas também foi hábil em manejá-la a partir de cenas do cotidiano das cidades norte-americanas. O colorido, associado à arquitetura vernacular, aos automóveis, às



Figura 49: Stephen Shore, *Church Street and Second Street, Easton, Pennsylvania, June 20, 1974.*

¹⁶⁵ TILLMAN, L. "Stephen Shore in a conversation with Lynne Tillman" In: SHORE, S.; SCHMIDT-WUFFEN, S; TILLMAN, L. **Uncommon Places**: the complete work. Nova Iorque : Aperture Foundation, 2004.

lanchonetes e motéis, às estradas e às paisagens das cidades pacatas é visto como uma característica da Arte Pop em sua obra, tal como pontua Henz Liesbrock¹⁶⁶.

Este autor nos conta que até os vinte e três anos Shore nunca tinha saído de Nova Iorque, sua cidade natal, quando então fez uma viagem com um amigo até a cidade de Amarillo, no distante estado do Texas. Esta viagem foi determinante para Shore que produziu cartões postais de suas fotografias a fim de deixá-los em estabelecimentos como postos de gasolina e lanchonetes durante as suas viagens.

A temática urbana nas imagens de Stephen Shore exprime de forma contundente o aspecto da banalidade. As ruas e os ambientes são livres da figura humana, que tem pouco interesse para este artista. As cidades de Shore são dominadas por estradas, carros, construções e placas de estabelecimentos comerciais. O céu, freqüentemente muito azul, contrasta com as cores dos artefatos que compõem os ambientes fotografados tornando, de certa forma, mais positiva a visão deste fotógrafo sobre a insistente repetição de formas e elementos. Stephen Shore foi o único fotógrafo participante da exposição *New Topographics* a expôr fotografias coloridas.

De forma diferente, o trabalho de Lewis Baltz possui um reconhecido componente político em suas abordagens. Se nas imagens coloridas de Stephen Shore é possível reconhecer um certo aspecto pitoresco, que revela a calma das cidades, em Baltz prevalece a consciência da “[...] perda de humanidade no mundo contemporâneo. [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 404).

¹⁶⁶ LIESBROCK, H. “Stephen Shore” In: SABAU, L.; CRAMER, I.; KIRCHBERG, P. (orgs.). **The promise of photography: the GB Bank Collection**. Munique : Prestel-Verlag, 1998.



Figura 50: Lewis Baltz, *Alton Road at Murphy Road, looking toward Newport Center, 1974.*

Lewis Baltz possui importantes séries de imagens geralmente destinadas a esta visão do ambiente degradado das cidades. Segundo Jeff Ryan¹⁶⁷, Baltz começou a fotografar em 1967 buscando, desde o início, estabelecer os temas que o interessavam. Data desta época a série *Prototype Works*, primeira abordagem fotográfica e conceitual de Baltz. Entre 1969 e 1971, Baltz realizou sua primeira série, *Tract Houses*, que originou as imagens levadas pelo fotógrafo à *George Eastman House*, posteriormente selecionadas por Jenkins para participar da exposição *New Topographics*. O próximo passo de Baltz foi viajar de carro fotografando cidades e lugares que intitularam suas próximas séries: *The New Industrial Parks near Irvine, California* (1974), *Maryland* (1976), *Nevada* (1977), *Park City* (1978-1981). As duas séries seguintes, *San Quentin Point* (1981-1983) e *Candlestick Point* (1984-1988) são constituídas por imagens captadas em lugares

¹⁶⁷ RYAN, J. **Lewis Baltz**. Paris : Phaidon, 2001.

próximos à *San Francisco*, onde Baltz residia na época. Em 1988, Baltz produziu uma obra retrospectiva com o título sugestivo de *Rule Without Exception* que é, na verdade, um catálogo de uma exposição itinerante exibida em oito grandes cidades da Europa e dos Estados Unidos.

Pode-se perceber que Baltz produziu uma grande quantidade de material ao longo de vinte anos fotografando sempre os mesmos aspectos da arquitetura, dos depósitos, das regiões industriais, tal como salientam Ryan e Baqué:

[...] la photographie de l'architecture a ses propres critères de représentation et restitue rarement les constructions telles qu'elles sont *in situ*. Baltz photographia ce qu'il appelal «la sub-architecture»: zones industrielles, zones pavillonnaires, aménagements inachevés, Ces photographies représentaient le squelette de l'architecture des classes moyennes: elles n'avaient rien à voir avec les photos traditionnelles d'archictecture.[...] ¹⁶⁸ (RYAN, 2001).

[...] Mais plus exemplaire encore, peut-être, de ce affrontement avec le contemporaine est l'ouvre de Baltz, laquelle, d'abord doublement héritière du minimalisme e du Pop Art, s'est progressivement, et avec um radicalisme qu'il convient de souligner, constituée comme une autopsie de l'archictecture des annés 80 ou, plus exactement, de ses pourtours, lambeaux, scories et déchets. [...] ¹⁶⁹ (BAQUÉ, 2006, p. 27).

¹⁶⁸ [...] a fotografia de arquitetura tem seus próprios critérios de representação e restitui raramente as construções tais como elas são *in situ*. Baltz fotografava aquilo que ele considerava como «sub-arquitetura»: zonas industriais, zonas residenciais, construções inacabadas. Estas fotografias representavam o esqueleto da arquitetura das classes médias: ela não tinham nada a ver com as fotos tradicionais de arquitetura. [...] (RYAN, 2001, s/p) (Tradução livre da autora).

¹⁶⁹ [...] Mas talvez, mais exemplar ainda deste afrontamento com o contemporâneo seja a obra de Lewis Baltz, a qual, inicialmente herdeira do minimalismo e da Pop Arte é, progressivamente e com um radicalismo que convém ressaltar, constituída como uma autópsia da arquitetura dos anos 80 ou, mais exatamente, de seus cinturões, farrapos, escórias e desejos [...] (BAQUÉ, 2006, p. 27) (Tradução livre da autora).



Figura 51: Lewis Baltz, *Road Construction, Airport Loop Drive, Costa Mesa, 1974*.

O confronto com o contemporâneo, nesta concepção de Baqué (2006, p. 27), é revelador de uma experiência de desolação com relação à cidade e às suas possibilidades de vivência. Tal concepção sobre a obra de Baltz é também compartilhada por André Rouillé que desenvolve uma análise sobre a opção do fotógrafo em 'tornar visível' a “[...] porção rechaçada da realidade urbana das sociedades industriais do final do século. Vazias de habitantes e de construções, as zonas intermediárias fotografadas por Lewis Baltz são como uma imagem negativa, espelho das sujeiras e imundícies das cidades próximas. [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 402-404).

Ainda para Rouillé, esse vazio de habitantes revela a exclusão do sujeito, cidades em que se observam apenas rastros de indivíduos e da vida urbana, “[...] a pesada solidão da vida ordinária das cidades-dormitório.[...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 403) A banalidade em Baltz é tradutora da opressão da sociedade industrial e mercantilista, pelo viés daqueles que vivem em áreas urbanas que estão à margem de qualquer possibilidade de fruição e contemplação.

Sobre a inserção artística de Baltz, é importante mencionar dois aspectos: o primeiro se refere ao fato de que em 1971 Leo Castelli, o proprietário de galeria mais importante da época, adquiriu um *portfólio* da série *Tract Houses*, expôdo-a em dezembro do mesmo ano. Segundo, que Baltz integrou a Missão Fotográfica da Datar, importante evento que no início dos anos 1980 reuniu 28 artistas com o objetivo de conceber uma nova abordagem para a realização de paisagens francesas:

[...] o objetivo não é mais descrever nem mesmo registrar, mas sim descobrir novos pontos de referência no espaço contemporâneo. Trata-se, para a Datar, de responder a uma situação nova: a paisagem unitária de ontem deu lugar ao território detonado, desarticulado, fragmentado. Hoje em dia, tudo está aí, mas às soltas, em desordem. A missão é um apelo lançado à fotografia para que desse caos ela extraia uma unidade – unidade imaginária que recobre um deslocamento. [...] (ROUILLÉ, 2009, p. 162).

A Missão Fotográfica da Datar foi, sem dúvida, um marco para a fotografia contemporânea, pois como bem destaca Rouillé (2009, p. 162-163), tratou-se de uma aproximação com o tema da paisagem que, naquele contexto, procurava se desvencilhar da característica documental. Neste sentido, foram selecionados autores que estivessem mais ligados às concepções expressivas e artísticas do que especificamente fotográficas. Entre os nomes que fotografaram para a Datar estão Dominique Auerbacher, Gabriele Basilico, Joseph Koudelka, Raymond Depardon e Tom Drahos.

Desta forma, pode-se perceber que Lewis Baltz consolidou e divulgou a sua obra a partir do contato constante que passou a desenvolver com o continente europeu, especialmente a partir da década de 1980. A concepção de uma banalidade desoladora dos ambientes urbanos de Baltz encontrou reciprocidades em lugares distantes daqueles que perseguiu durante as décadas de 1970 e 1980. Afinal, quando o segundo milênio foi concluído, as qualidades específicas que costumam caracterizar o ambiente de cada cidade, com sua cultura e história, tenderam a se concentrar em certos locais, em nichos onde circulam tribos

específicas. Porém, uma imagem geral, homogênea e monótona, tende a fundir as cidades a partir de seus cinturões urbanos, de seus subúrbios, de seus bairros industriais, esses ambientes que, a bem da verdade, sustentam a vida confortável daqueles que podem desfrutar o início do terceiro milênio.

Considerações finais:

Ao final deste Doutorado, é possível afirmar que a cidade continuou sendo um dos temas, por excelência, da fotografia contemporânea durante as últimas décadas do século XX. Provavelmente a maior transformação consista exatamente na própria aplicação de conceitos como 'tema' e 'gênero' a uma determinada obra, já que tais categorizações geralmente são excludentes e cada vez mais difíceis de serem determinadas nas obras, ao menos no que diz respeito às cidades globalizadas e multifacetadas da atualidade.

Na transição entre a cidade moderna e industrial para a metrópole pós-moderna informatizada, os artistas continuaram fazendo as suas opções, seja através de posturas políticas engajadas, como Thomas Struth e Lewis Baltz, seja rompendo completamente com o referente, como no caso de Thomas Ruff, seja transfigurando o real para transformá-lo em pura experiência estética, como no caso de Andreas Gursky.

A fotografia urbana contemporânea que vimos até aqui não trata apenas das grandes cidades e das metrópoles. O longínquo, o distante, o exótico e o inusitado continuam fazendo parte do repertório dos artistas, como Thomas Struth ao fotografar o Peru, mas também Stephen Shore que documentou o interior de seu país através de cores vibrantes.

Pode-se dizer que a fotografia contemporânea pesquisada nesta tese é já antiga em muitos casos. Alguns artistas pararam de fotografar há alguns anos, como ocorre com Hilla Becher cujo esposo Bernd faleceu em 2007. Stephen Shore tornou-se professor de fotografia e não há notícia de obras recentes de sua autoria, bem como de Lewis Baltz. Os conceitualistas Edward Ruscha e Dan Graham continuam ativos, concebendo suas obras a partir de materiais diversos.

As séries fotográficas que realizaram são datadas daquele momento entre os anos 1960 e 1970. Robert Smithson, como se sabe, faleceu muito jovem, aos trinta e cinco anos, deixando uma extensa produção artística e intelectual.

Os alemães Thomas Struth, Thomas Ruff e Andreas Gursky são artistas ativos e continuam produzindo novas obras. Gursky é sem dúvida aquele que obteve maior notoriedade, pois suas obras se tornaram muito valiosas. Recentemente, em 8 de novembro de 2011, a casa de leilão *Christie's* vendeu um de seus quadros, *Rhein II*, pela quantia de quatro milhões e trezentos mil dólares. Trata-se de um recorde, pois *Rhein II* é a imagem que alcançou o valor mais alto já pago por uma fotografia.

Tomando o exemplo de Gursky, percebe-se claramente que a fotografia, embora possa remeter ao real, está cada vez mais dissociada deste, o que fica evidente inclusive para os espectadores leigos. Neste sentido, poderia parecer que a documentação de aspectos do banal, tal como o fizeram Lewis Baltz, Bernd e Hilla Becher e mesmo Ed Ruscha, estaria em declínio.

Entretanto, vários outros artistas seguem fotografando a cidade a fim de evidenciar as suas mazelas, as suas ruínas, os seus arrabaldes, os aspectos que vemos mas não contemplamos em nosso cotidiano. É o caso de Jean-Marc Bustamante, Stephane Couturier e Gabriele Basilico, por exemplo. Mas o número de artistas que atualmente se dedicam à fotografia e, em especial à fotografia urbana, é muito maior do que se poderia citar nesta tese.

Acredito que tenha sido perceptível que a fotografia urbana contemporânea dialoga com outros *corpus* de imagens, notadamente com a paisagem, seja esta relativa à pintura renascentista ou à tradição paisagística norte-americana. Pois, de fato, esta última nutriu-se por completo das formas pictóricas dos séculos precedentes. Neste sentido, a exposição *New Topographics: Photographs of a*

Man-Altered Landscape é exemplar para que se possa compreender a emergência de uma nova forma de abordagem sobre a paisagem fotográfica.

Em meados da década de 1970, a Escola de Fotografia de Düsseldorf e a exposição *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, dois eventos de naturezas diferentes e geograficamente distantes, estabeleceram uma sincronia ao lançar a fotografia a uma nova visibilidade, em um momento em que, de acordo com o referencial teórico que foi abordado por esta pesquisa, houve uma emancipação artística do fazer fotográfico com relação às outras formas de expressão artísticas.

A fotografia também se consolida, cada vez mais, como uma área de conhecimento acadêmico, permitindo novas e inéditas abordagens conceituais. Atualmente, a expressiva bibliografia sobre os mais variados temas que podem ser tratados à luz da reflexão conceitual desenvolvida pelos pesquisadores que se dedicam à fotografia parece se encontrar em um processo de consolidação. São diversas as teorias, bem como os antagonismos entre elas e, neste sentido, é importante reconhecer os ferramentais teóricos mais adequados à construção de um estudo acadêmico.

Por fim, a opção por tratar a fotografia urbana contemporânea como uma herança das imagens da cidade objetiva estender o campo de análise das leituras fotográficas para outros domínios, a fim de exercitar a frutífera inter-relação entre os diferentes meios de produção visual. É muito positivo pertencer a um nicho de conhecimento mas, com relação aos estudos da imagem, me parece sempre necessário partilhar de outros âmbitos de reflexão, a fim de compreender o universo visual em que vivemos, bem como aquele produzido incessantemente pela Arte.

REFERÊNCIAS*

ANGREMY, J. P. "Prefacio". In: PICAUDÉ, V.; ARBAIZAR, P. (eds.). **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona : Gustavo Gili, 2004.

ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

AUGÉ, M. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 2005.

BAQUÉ, D. **Identifications d'une ville**. Paris : Éditions du Regard, 2006.

_____. **Photographie plasticienne, l'extrême contemporain**. Paris : Éditions du Regard, 2004.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.

_____. "Retórica da Imagem". In: **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.

_____. "A mensagem fotográfica". In: **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.

_____. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BATCHEN, G, “‘Aterrador fantasma de antiguo esplendor’: Qué es la fotografía”. In: GREEN, D. (ed.) **¿Qué ha sido de la fotografía?**. Barcelona : Gustavo Gili, 2007.

_____. **Arder en deseos**: la concepción de la fotografía. Barcelona : Gustavo Gili, 2004.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.

BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: **O cinema**: ensaios. São Paulo : Brasiliense, 1991.

BELLAVANCE, G. “Mentalidade Urbana, mentalidade fotografica”. In: PEIXOTO, C. E.; MONTE-MÓR, P. (eds.). **Cadernos de Antropologia e Imagem - A Cidade em Imagens** nº 4. Rio de Janeiro : UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), 1997.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987.

_____. “Pequena história da fotografia” In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987.

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo : Martins Fontes, 2007.

_____. **A arte contemporânea**. Porto: Rés-Editora, 1993.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo : Cosac & Naify, 2001.

CHEVRIER, J. F. **La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona : Gustavo Gili, 2007.

COSTELLO, D.; IVERSEN, M. (eds.). **Photography after conceptual art**. Chichester : Wiley-Blackwell / Association of Art Historians, 2010.

COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2010.

CRARY, J. "A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX". In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo : Cosac & Naify, 2001.

DANTO, A. C. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo : Cosac Naify, 2010.

_____. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo : Edusp, 2006.

_____. "Arte sem paradigma" In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes** Rio de Janeiro : UFRJ, 2000.

DOBRANSZKY, D. A. **A Legitimação da Fotografia no Museu de Arte**: O Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de

Fotografia. Tese (doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas : Papyrus, 2000.

FARIAS, A. “Robert Smithson: o artista como viajante”. In: **Revista espaço e Debates**, n. 43-44. São Paulo: Neru, 2003.

FATORELLI, A. “Fotografia e modernidade”. In: SAMAIN, E. **O fotográfico**. São Paulo : Hucitec, 1998.

FOGLE, D. **The last picture show**: artists using photography (1960-1982). Minneapolis : Walker Art Center, 2003.

FOSTER-RICE, G.; ROHRBACH (eds.). **Reframing the New Topographics**. Chicago : Center for American Places at the Columbia College Chicago, 2010.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 7^a ed. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2008.

_____. **O que é um autor?** Lisboa : Editora Vega, 1992.

FREIRE, C. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2006.

FREUND, G. **Photographie et société**. Saint-Germain-du-Puy : Éditions du Seuil, 1974.

FRIZOT, M. **Nouvelle Histoire de la Photographie**. Paris : Bordas, 1994.

GANDOLFI, E. (ed.) **Spectacular City**: photographing the future. Rotterdam : Netherlands Architecture Institute, 2006.

GREEN, D. (ed.) **¿Qué ha sido de la fotografía?** Barcelona : Gustavo Gili, 2007.

GREENBERG, C. "Pintura Modernista". In: COTRIM, C; FERREIRA, G. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro : Zahar, 2001. Disponível em: <http://asno.wordpress.com/2009/06/19/pintura-modernista-clement-greenberg/>. Acesso em 18/06/2012.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro : LTC, 1999.

GRONERT, S. **The Düsseldorf School of Photography**. Nova Iorque : Aperture Foundation, 2010.

_____. "Alternative pictures: conceptual art and the artistic emancipation of photography in Europe". In: FOGLE, D. **The last picture show**: artists using photography (1960-1982). Minneapolis : Walker Arte Center, 2003.

GOFF, J. L. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. São Paulo : Unesp, 1998.

HAMBOURG, M. M. **Eugène Atget, 1957-1927**: the Structure of the work. 1980. (Dissertação de Mestrado) - Columbia University, Nova Iorque, 1980.

HARVEY, D. **A Condição Pós-Moderna**. São Paulo : Edições Loyola, 1992.

HAUS, A.; FRIZOT, M. "Figures de Style: Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie". In: **Nouvelle Histoire de la Photographie**. Paris : Bordas, 1994, pgs. 457-475.

HERSHBERGER, A. E. "Krauss's Foucault and the Foundations of Postmodern History of Photography" In: **History of Photography**, vol 30, nº 1. Londres : Taylor & Francis, 2006.

HONNEF, K.; SACHSSE, R.; THOMAS, K. (eds.) **German Photography 1870-1970: Power of a Medium**. Köln : Dumont, 1997.

JAMES, S. "Subject, object, mimesis: the aesthetics world of the Bechers' photography". In: COSTELLO, D.; IVERSEN, M. (eds.). **Photography after conceptual art**. Chichester : Wiley-Blackwell / Association of Art Historians, 2010.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo : Editora Ática, 1997.

KRAUSS, R. **O fotográfico**. Barcelona : Gustavo Gili, 2002.

KRAUSS, R. "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View". In: KRAUSS, R. **O fotográfico**. Barcelona : Gustavo Gili, 2002.

_____. "Reinventing "Photography" In: SABAU, L.; CRAMER, I.; KIRCHBERG, P. (orgs.). **The promise of photography: The GB Bank Collection**. Munique : Prestel-Verlag, 1998.

KRAUSS, R. "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View". In: **Art Journal** (Winter 1982) vol. 42, nº 4. Nova Iorque : The College Art Association, 1982.

KING, C. Systematic Geology. In: **Professional Papers of the Engineering U.S. Army**, v. I. Washington D.C. : U.S. Government Printing Office, 1877-1878.

LIESBROCK, H. "Stephen Shore" In: SABAU, L.; CRAMER, I.; KIRCHBERG, P. (orgs.). **The promise of photography**: the GB Bank Collection. Munique : Prestel-Verlag, 1998.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo : Brasiliense, 1984.

MOLDERINGS, H. "As coisas". In: **A fotografia na República de Weimar**. Stuttgart : Instituto de Relações Culturais com o Exterior, 1987 (Catálogo de Exposição Fotográfica).

NEWHALL, B. **The History of Photography**: – from 1839 to the present. Nova Iorque : The Museum of Modern Art, 1982, 5ª edição, 2ª impressão, 1986.

PEIXOTO, C. E.; MONTE-MÓR, P. (eds.). **Cadernos de Antropologia e Imagem - A Cidade em Imagens**, nº 4. Rio de Janeiro : UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), 1997.

_____. **Cadernos de Antropologia e Imagem** – Antropologia e Fotografia, nº 2. Rio de Janeiro : UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), 1996.

PEIXOTO, N. B. **Paisagens urbanas**. São Paulo : Editora Senac, 1996.

PELZER, B.; FRANCIS, M.; COLOMINA, B. **Dan Graham**. Londres : Phaidon, 2001.

PHILLIPS, C. "A Fotografia dos Anos Vinte: a exploração de um novo espaço urbano". In: PEIXOTO, C. E.; MONTE-MÓR, P. (eds.) **Cadernos de Antropologia e Imagem** – Antropologia e Fotografia, nº 2. Rio de Janeiro : UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI) : 1996.

PICAUDÉ, V.; ARBAÍZAR, P. (eds.). **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona : Gustavo Gili, 2004.

_____. “Introducción”. In: PICAUDÉ, V.; ARBAÍZAR, P. (eds.). **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona : Gustavo Gili, 2004.

PICAUDÉ, V. “Clasificar la fotografía con Percec, Aristóteles, Searle y algunos otros...”. In: PICAUDÉ, V.; ARBAÍZAR, P. (eds.). **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona : Gustavo Gili, 2004.

PICAZO, G.; RIBALTA, J. (eds). **Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo**. Barcelona : Gustavo Gili, 2003.

POIVERT, M. **La photographie contemporaine**. Paris : Flammarion / Centre National des Arts Plastiques, 2002.

RIBALTA, J. (ed.). **Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2004.

_____. “Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna”. In: **Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2004.

RODOLPHO, Patrícia. **A rua em imagens: as transformações urbanas na fotografia - Um estudo de caso sobre a Rua 13 de Maio em Campinas / SP**. 2004. 212 p. Dissertação (Mestrado em Múltiplos Meios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

_____. “A era dos arranha-céus: as transformações urbanas por intermédio das fotografias de Alfred Stieglitz e Alvin Langdon Coburn”. In: **Revista Eletrônica**

Studium, Campinas, n. 14. Disponível em:

<http://www.studium.iar.unicamp.br/14/6.html>.

ROHRBACH, J. "Introduction". In: FOSTER-RICE, G.; ROHRBACH, J. (eds.). **Reframing the New Topographics**. Chicago : Center for American Places at the Columbia College Chicago, 2010.

ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo : Senac, 2009.

RYAN, J. **Lewis Baltz**. Paris : Phaidon, 2001.

SABAU, L.; CRAMER, I.; KIRCHBERG, P. (orgs.). **The promise of photography**: the GB Bank Collection. Munique : Prestel-Verlag, 1998.

SALVESEN, B. (ed.) **New Topographics**. Göttingen : Center for Creative Photography, University of Arizona / George Eastman House International Museum of Photography and Film / Steidl, 2010a.

_____. "Real estate opportunities": commercial photography as conceptual source in New Topographics". In: FOSTER-RICE, G.; ROHRBACH, J. (eds.). **Reframing the New Topographics**. Chicago : Center for American Places at the Columbia College Chicago, 2010b.

SAMAIN, E. **O fotográfico**. São Paulo : Hucitec, 1998.

SCHAEFFER, J. M. "La fotografía entre visión e imagen". In: PICAUDÉ, V.; ARBAÍZAR, P. (eds.). **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona : Gustavo Gili, 2004.

SHORE, S.; SCHMIDT-WUFFEN, S; TILLMAN, L. **Uncommon Places**: the complete work. Nova lorque : Aperture Foundation, 2004.

SCHWARTZ, A. (ed.); RUSCHA, E. **Leave any information at the signal**. Cambridge : MIT Press, 2004.

SONTAG, S. **Sobre fotografía**. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

STIMSON, B. **El eje del mundo**: fotografía y nación. Barcelona : Gustavo Gili, 2009.

TILLMAN, L. "Stephen Shore in a conversation with Lynne Tillman" In: SHORE, S.; SCHMIDT-WUFFEN, S; TILLMAN, L. **Uncommon Places**: the complete work. Nova lorque : Aperture Foundation, 2004.

WALL, J. **Fotografía e inteligencia líquida**. Barcelona : Gustavo Gili, 2007.

_____. "Señales de indiferencia": aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual". In: PICAZO, G.; RIBALTA, J. (eds.). **Indiferencia y singularidad**: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo. Barcelona : Gustavo Gili, 2003.

BIBLIOGRAFIA*

ARDEN, R. **Terminal City**. Salamanca : Ediciones de Universidad Salamanca, 1999.

BASSANI, J. **As Linguagens Artísticas e a Cidade**: cultura urbana no século XX. São Paulo : Editora FormArte, 2003.

BURGIN, V. **Some Cities**. Londres : Reaction Books, 1996.

CALLAHAN, H. M.; SCHAEFER, J. P.; STILLMAN, A. G. (eds.). **Ansel Adams in Color**. Nova Iorque : Little, Brown and Company, 2009.

COSTA, H.; SILVA, R. R. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

DAMISCH, H. **Skyline**: La ville narcissée. Paris : Éditions du Seuil, 1996.

DANTO, A. C. **Más allá de la caja brillo**: las artes visuales desde la perspectiva post-histórica. Madrid : Ediciones Akal, 2003.

_____. "A idéia de obra-prima na arte contemporânea" In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro : UFRJ, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo : Editora 34, 2010.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

EDINGER, C. **Cityscapes**. São Paulo : DBA, 2001.

FOSTER, H. **El retorno de lo real**. Madrid : Akal, 2002.

FRIED, M. **Why photography matters as art as never before**. New Haven: Yale University Press

GROBE, J. **Urban art photography**. Berlim : Die Gestanten Verlag, 2008.

GRUNDBERG, A. **Crisis of the real: writings on photography since 1974**. Nova Iorque : Aperture, 1999.

HEARTNEY, E. **Pós-Modernismo**. São Paulo : Cosac & Naify, 2002.

JAMESON, F. **Espaço e Imagem**. Rio de Janeiro : Editora da UFRJ, 1995.

JOUBE, P. J. **Tombeau de Baudelaire**. Paris : Éditions du Seuil, 1958.

KELSEY, R.; STIMSON, B. **The meaning of photography**. Williamstown : Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008.

LUCIE-SMITH, E. **American Realism**. Londres : Thames and Hudson, 1994.

MARIEN, M. W. **Photography: a cultural history**. Londres : Laurence King Publishing, 2010.

MORELL, A.; SANTE, L. **Camera Obscura**. Nova Iorque : Bulfinch Press, 2004.

PEREC, G. **Espèces d'espaces**. Paris : Éditions Galilée, 2000.

PEREC, G. **L'infra-ordinaire**. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

RESTANY, P. **Os novos realistas**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1979.

ROSENBLUM, N. **A world history of photography**. Nova Iorque : Abbeville Press, 2007.

SCHARF, A. **Arte y fotografia**. Ed. Alianza, 1994.

STEPAN, P. **Icons of Photography: the 20th century**. Munique : Prestel, 2005.

TURAZZI, M. I. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro : Rocco, 1995.

SITES:

<http://asno.wordpress.com/2009/06/19/pintura-modernista-clement-greenberg/>.

Acesso em: 18/06/2012.

<http://www.robertsmithson.com/introduction/introduction.htm>. Acesso em: 30/06/2012.

<http://www.studium.iar.unicamp.br/14/6.html>. Acesso em : 18/07/2012.