



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

A fotografia na cultura digital:
uma análise a partir da fotografia de cidades.

GABRIELA RIBEIRO DE OLIVEIRA CARRERA

Rio de Janeiro
2006

A fotografia na cultura digital:
uma análise a partir da fotografia de cidades.

Gabriela Ribeiro de Oliveira Carrera

Trabalho de conclusão do curso de comunicação social apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em comunicação social com habilitação em publicidade e propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli.

Rio de Janeiro
2006

CARRERA, Gabriela R. O.. **A Fotografia na cultura digital**: uma análise a partir da fotografia de cidades. Rio de Janeiro: ECO / UFRJ. 2006.
69 f.: il.

Monografia de conclusão do curso de Comunicação Social apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli.

1. Fotografia. 2. Imagem digital. 3. Fotografia de cidades. 4. Comunicação social – Monografias.
I.Fatorelli, Antonio Pacca (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

Dedico este trabalho
aos meus avós pelo incentivo aos
estudos;
à minha mãe e suas incansáveis
escutas e leituras;
ao meu companheiro de todos os
momentos;
aos amigos pela ajuda.

Agradeço ao meu orientador, Antonio Fatorelli, que me levou à fotografia e me incentivou a não sair mais do mundo das imagens.

A fotografia na cultura digital:
uma análise a partir da fotografia de cidades.

Gabriela Ribeiro de Oliveira Carrera

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em comunicação social com habilitação em publicidade e propaganda.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli – orientador

Prof. Dr. Maurício Lissovsky

Prof^a. Dr^a. Fernanda Bruno

Aprovada em: ___/___/___

Nota: _____

CARRERA, Gabriela R. O.. **A fotografia na cultura digital**: uma análise a partir da fotografia de cidades. Orientador: Antonio Pacca Fatorelli. Rio de Janeiro: ECO / UFRJ, 2006. Monografia de conclusão do curso de Comunicação Social apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. 69 f.:il.

Resumo:

Análise das principais mudanças que a cultura digital traz ao campo fotográfico focando como eixo central fotografia de cidades. A questão é dividida em dois momentos, o primeiro marcado pela cidade física e a fotografia analógica, considerando a importância do caráter documental da fotografia, da captura de um instante e de uma experiência urbana. Na atualidade a cidade vai se transformando em um cenário, e já não é o único palco da experiência, que agora se dá também em espaços virtuais. Nesse segundo momento a cultura digital se afirma, a simulação se sobrepõe à realidade física, o fotógrafo passa a montar situações controladas dentro do estúdio e sua câmera é potencializada com a entrada da fotografia digital e das imagens de síntese. Para possibilitar essa análise comparativa de diferentes momentos são selecionados trabalhos de fotógrafos que têm como premissa e abordagem do tema urbano. São eles Boberg, Sugimoto, Struth e Gursky. A partir dessa seleção é possível analisar algumas mudanças que ocorrem com a fotografia face às novas tecnologias.

CARRERA, Gabriela R. O.. **The photography in digital culture: an analysis from city photography.** Advisor: Antonio Pacca Fatorelli. Rio de Janeiro- 2006. Final paper to Communication School / Federal University of Rio de Janeiro. 69p.:il.

Abstract:

The analysis examines the primary changes that digital culture has occasioned in the field of photography, focusing on the portrayal of cities. The question is considered in two phases, the first embracing the physical city and traditional photography, with emphasis on the documental nature of photography, its ability to capture the moment and urban experience. The city is gradually becoming backdrop, however, and no longer comprises the sole stage for experience, which also occurs in virtual spaces. In this second phase, digital culture comes to the fore, simulation is superimposed on physical reality, the photographer mounts controlled scenarios within the studio and the potential of his camera is reinforced through digital photography and synthetic images. To make a comparative analysis of the two phases, works have been selected from the portfolios of photographers whose premise and approach are the urban theme: Boberg, Sugimoto, Struth and Gursky. On the basis of this selection, certain changes that have occurred with the onset of the new technologies can be analyzed.

ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS

6th avenue at 50th street , 1978. STRUTH, Thomas.....	39
Anonymous sculpture , 1970. BECHER, Bernd e Hilla.....	44
Brooklyn bridge , 2001. SUGIMOTO, Hiroshi.....	27
Chrysler building , 1997. SUGIMOTO, Hiroshi.....	31
Copan , 2002. GURSKY, Andreas.....	61
Dallas parking lot , 2001. STRUTH, Thomas.....	50
Drammen 1 , 2001. STRUTH, Thomas.....	58
Driveway , 1998. BOBERG, Oliver.....	34
Eiffel tower , 1998. SUGIMOTO, Hiroshi.....	27
Guggenheim museum NY , 1997. SUGIMOTO, Hiroshi.....	31
Hong Kong island , 1994. GURSKY, Andreas.....	56
Hörder Brückenstrasse , 1986. STRUTH, Thomas.....	40
Jiangnan lu , 1995. STRUTH, Thomas.....	49
Le lignon , 1989. STRUTH, Thomas.....	41
Los angeles , 1999. GURSKY, Andreas.....	58
Montparnasse , 1993. GURSKY, Andreas.....	60
Park , 1998. BOBERG, Oliver.....	34
Roof II , 1998. BOBERG, Oliver.....	34
Shibuya crossing , 1991. STRUTH, Thomas.....	49
Skyscrapers , 1986. STRUTH, Thomas.....	50
Sommerstrasse , 1980. STRUTH, Thomas.....	46
South lake street apartaments 2 , 1990. STRUTH, Thomas.....	54
Times square , 2000. STRUTH, Thomas.....	52
Via san giovanni a mare , 1988. STRUTH, Thomas.....	54
Wall street , 1978. STRUTH, Thomas.....	40
World trade center , 1997. SUGIMOTO, Hiroshi.....	31

SUMÁRIO

ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS.....	09
1 INTRODUÇÃO.....	11
2 AS TRANSFORMAÇÕES NA FOTOGRAFIA.....	15
2.1 Documental e artística.....	15
2.2 Analógica e digital.....	18
2.3 Uma nova perspectiva na fotografia.....	22
3 HIROSHI SUGIMOTO E OLIVER BOBERG.....	27
4 THOMAS STRUTH E ANDREAS GURSKY.....	39
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS	67

1 INTRODUÇÃO

A disseminação de técnicas digitais nas mais diversas esferas da cultura e especificamente na fotografia, expande algumas indagações que eram restritas ao meio profissional a serem problematizadas também pelo senso comum. No entanto, muitas vezes esse questionamento tem sido superficial e reducionista, o que justifica uma análise mais detalhada das repercussões que a cultura digital gera na prática fotográfica.

Muito embora, a manipulação esteja presente na prática fotográfica desde a invenção da fotografia, foram os aparatos computacionais que possibilitaram seu aperfeiçoamento e sua disseminação. A fase de pós-produção, que na fotografia fotoquímica se desenvolve lentamente através do trabalho artesanal no laboratório, é agilizada na fotografia digital, sendo executada a partir de processos computacionais. Dessa maneira, a manipulação torna-se mais constante deixando explícito para a maioria da população que a fotografia tem possibilidades que não estão implicadas somente com a representação fiel da realidade física. Assim, o senso comum considera a fotografia digital como sinônimo exclusivo de simulação, apesar de fotografar, na maioria das vezes, com fins documentais. O princípio de captura da fotografia digital é o mesmo da fotoquímica, ou seja, o registro dos raios de luz emitidos pelo referente. Se o material fotossensível é o filme ou um CCD digital, isto não configura uma diferença fundamental.

O fato de a tecnologia digital, mais especificamente na pós-produção, agilizar a criação da imagem idealizada pelo fotógrafo proporciona-lhe uma

menor preocupação com o meio, podendo o conteúdo ser transmitido mais diretamente, sem tantos ruídos. A própria representação tem suas dimensões ampliadas, despertando um novo fazer fotográfico baseado no conceito, que considera mais importante provocar sensações e questionamentos no espectador do que restringir-se à reprodução da realidade aparente. Há a possibilidade ficcional, assim como existe a possibilidade de retratar objetivamente o referente físico; o fotógrafo pode optar pelo uso da câmera, ou nem ao menos possuir uma: o que é relevante para a escolha de uma técnica ou outra é sua adequação à mensagem que pretende transmitir.

Diante do exposto, a presente pesquisa tem como objetivo analisar como o processo pelo qual determinadas mudanças vêm se desenrolando na prática da fotografia de cidades. A suposição é a de que este gênero apresenta alguns sintomas das mudanças em curso na prática fotográfica como um todo. Outro motivo para a seleção do tema está relacionado à forma como a cidade vem sendo usualmente percebida: a partir de seus aspectos evidentes e de suas características visíveis.

Desde a invenção da fotografia a cidade constitui um tema de interesse dos fotógrafos sendo abordada com fins documentais ou como uma maneira de análise da sociedade. Atualmente essa investigação aborda algumas mudanças fundamentais que a disseminação de técnicas digitais ocasiona no contexto da experiência urbana. No ambiente cibernético a experiência que acontecia no espaço urbano através do encontro físico é, em parte, substituída por uma nova noção de experiência menos sujeita a encontros inesperados, se

desenvolvendo através de meios de comunicação como Internet, bancos de dados e televisão.

O presente trabalho analisa as mudanças realizadas na prática da fotografia a partir de duas duplas de fotógrafos contemporâneos que apresentam preocupações semelhantes quanto à representação em seus trabalhos.

A primeira dupla é formada pelo japonês Hiroshi Sugimoto e pelo alemão Oliver Boberg. Ambos retratam a cidade, questionando, ao mesmo tempo, o caráter referencial da fotografia e sua proposição realista. Sugimoto fotografou construções modernas célebres, em geral referências turísticas, a partir de pontos de vista convencionais, mas completamente fora de foco. As imagens remetem a um mundo fora da ação do tempo. Sugimoto deixa explícita a ação do fotógrafo que opera a máquina, em uma direção oposta à fotografia pura. Aponta, também, que o importante não é o que o espectador vê, mas como ele vê. Boberg, por sua vez, critica o realismo fotográfico registrando maquetes de construções como se fossem lugares existentes. Boberg refaz, artesanalmente, as aparências imediatas para, num momento posterior, registrá-las fotograficamente. Embora o referente seja um artifício, a fotografia está desempenhando um papel documental. As alterações na imagem são feitas antes do *click*, e não em modernos *softwares*.

A outra dupla de fotógrafos analisados é constituída por dois alemães formados na mesma escola em Düsseldorf: Thomas Struth e Andreas Gursky. Ambos apresentam preocupações a respeito da urbanização e retratam cidades em todo o mundo que, apesar de distantes, têm características

bastante semelhantes. O primeiro utiliza as marcas históricas e psicológicas presentes nas cidades para transmitir a complexidade do momento histórico e provocar questões relativas ao desenvolvimento e à relação do homem com o espaço urbano. Struth segue o formalismo conceitual de seus professores Bernd e Hilla Becher, baseando-se na fotografia documental e direta. Dedicou-se às cidades em dois momentos: primeiramente utilizando o preto e branco, com as cidades sempre vazias e, posteriormente, fazendo uso de cores e pessoas para dar um caráter confuso e animado às cidades. Em ambas as formas pode-se perceber a supremacia do caráter documental fotográfico sobre a possibilidade de manipulação, não necessária para a construção do argumento principal das imagens. Gursky também se baseia no caráter documental, mas faz pequenas alterações nas imagens, realçando uma perspectiva ou mudando algumas cores, por exemplo. Essas manipulações não representam uma quebra completa do princípio indicial e são realizadas para ressaltar aspectos necessários à construção da mensagem que Gursky pretende apresentar com cada uma de suas imagens.

Dessa maneira, pode-se perceber que os quatro fotógrafos contemporâneos, aqui selecionados, baseiam-se, fundamentalmente, no aspecto conceitual da fotografia. Para Boberg e Sugimoto, o processo de construção das imagens é essencial e, para Struth e Gursky, a questão central está na própria imagem.

2 AS TRANSFORMAÇÕES NA FOTOGRAFIA

O campo fotográfico é bastante amplo e capaz de abranger diversas práticas. No entanto essas diferentes abordagens vêm se relacionando de forma excludente, ao invés de relativizar suas divergências e ampliar suas possibilidades.

2.1 Documental e artística

Desde o surgimento da fotografia duas percepções sobre seu caráter fundamental vêm rivalizando: a primeira entende a fotografia como evidência de uma realidade pré-existente, privilegiando as características de ícone e índice e a segunda percebe a fotografia além dos seus aspectos ontológicos, onde o fotógrafo pode criar a realidade, montando a cena que irá fotografar. Essa posição dicotômica está presente na fotografia desde os tempos em que Daguerre fez seu anúncio oficial em 1839.

Nesse momento inicial, a fotografia era utilizada para dar conta de um registro documental até então realizado pela pintura. Devido às características mecânicas, ópticas e químicas torna-se mais fidedigno representar a realidade fotograficamente. A fotografia é apreendida como uma representação absolutamente fiel da realidade visível uma vez que a imagem que sensibiliza o negativo é formada pelo impacto dos raios luminosos emitidos pelo próprio referente. É essa proposição que baseia o fotojornalismo. Como reporta

DUBOIS (1998, p.25) a fotografia era encarada como ícone e como índice, de acordo com os termos cunhados por Peirce.

“Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico ‘presta contas do mundo com fidelidade’. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de automatismo de sua gênese técnica”.

Essa posição de respeito incontestável ao referente foi defendida pela corrente modernista formada por Ansel Adams, Alfred Stieglitz e Edward Weston, dentre outros. O objetivo principal era estabelecer regras para a obtenção de uma fotografia direta, com o mínimo de influências tanto do fotógrafo, quanto das etapas óptica e química. Assim foram estabelecidas normas que delimitavam o fazer fotográfico a uma suposta pureza inerente ao meio. Para tal buscava-se o máximo de definição possível através de técnicas padronizadas.

A segunda percepção assimila a fotografia como símbolo, de acordo com o conceito de Peirce. Nesse caso, segundo MACHADO (2000), o processo estabelecido entre o referente e a fotografia final é levado em consideração, incluindo o fotógrafo, a mecânica da câmera e as etapas ópticas e químicas. As relações entre esses elementos seguem normas e condições técnicas que configuram um suporte científico que fundamenta a fotografia. Dessa forma, MACHADO (2000) considera a fotografia como a expressão de um conceito geral e abstrato.

“Enquanto símbolo, segundo a definição peirceana, a fotografia existe numa relação triádica entre: o *signo* (a foto, ou, se quiserem, o registro), seu *objeto* (a coisa fotografada) e a *interpretação* físico-química e matemática. Essa interpretação é um terceiro, podendo ser “lida” (aliás, essa é a única leitura séria da fotografia) como a criação de algo novo, de um conceito puramente plástico a respeito do objeto e seu traço. A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, *registrar* um traço, mas *interpretá-lo* cientificamente”.

A corrente experimental da fotografia se baseia nesse aspecto simbólico, onde a subjetividade do fotógrafo é potencializada e a representação fiel da realidade não configura uma premissa impreterível. Dessa forma a fotografia assimila as possibilidades de o fotógrafo comandar a câmera de acordo com as suas opções, abrangendo a uma gama de possibilidades que estão além da ontologia. Segundo FATORELLI (2003, p.31):

“Pensa-se então na fotografia documental como aquela que acentua a importância do referente e do dispositivo ótico na formação da imagem e na fotografia experimental como aquela que tenderia a conferir prioridade à interferência da subjetividade do fotógrafo, inclusive de modo a que os efeitos visuais decorrentes do uso criativo dos equipamentos fotográficos estejam referidos à sua sensibilidade”.

A corrente experimental não condiciona, portanto, a fotografia a uma representação do real, estando mais interessada nas possíveis relações conotativas ligadas à arte. Enquanto a fotografia documental captura um instante que acontece independentemente da sua presença, a fotografia experimental, por outro lado, captura uma situação que, muitas vezes, existe somente em função do *click*. Embora a prática fotográfica conotativa esteja mais preocupada com a construção do quadro do que com a documentação em si, os princípios ontológicos não são descartados, sendo muito recorrentes nas suas formas icônicas e indiciais.

2.2 Analógica e Digital

O procedimento básico de uma câmera digital é igual ao de uma câmera tradicional: registro dos raios de luz emitidos pelos objetos. Se o material fotossensível é o filme ou um CCD (*charge-coupled device*) digital não há uma diferença fundamental, pois das duas maneiras trata-se da impressão da luz, esteja ela sensibilizando sais de prata ou os sensores do CCD.

O que a fotografia digital traz como principal novidade é uma grande praticidade de se trabalhar a imagem depois do *click* e, até mesmo, de criar imagens que não necessitam de uma câmera e que são constituídas exclusivamente de números, não dependendo de um referente físico. No entanto, essa enorme praticidade não anula a existência, muito recorrente, de fotos digitais com finalidades estritamente documentais.

Portanto, restringir a imagem digital a equações numéricas, como propõe BAUDRILLARD (1991) é repetir o equívoco reducionista recorrente no início da fotografia quando esta era simplificada a “fragmento da realidade”, sendo que, dessa vez, no sentido inverso: anula-se seu caráter ontológico e potencializa-se somente a simulação¹. Baudrillard define a fotografia digital como sendo oposta ao real, como uma simulação de equações numéricas inferior à realidade. No entanto, essa acepção limita-se a uma análise das fotografias que quebram a indicialidade e desconsidera a existência de uma fotografia documental que utiliza as técnicas digitais para realizar, com êxito, seu intuito.

¹ Baudrillard considera a simulação como uma realidade inferior, julgando-a de forma negativa. No entanto, esta pesquisa utiliza o termo “simulação” em oposição à realidade visível, sem um julgamento negativo de valor.

As imagens que ficam excluídas da máxima de que a tecnologia digital pressupõe a quebra com o princípio ontológico são fotografias digitais que têm um objetivo estritamente documental. Trata-se de imagens com finalidades científicas, onde qualquer pequeno desvio da realidade pode ter implicações sérias. Contanto que mantenham o compromisso com os aspectos icônicos, essas imagens podem ser capturadas tanto por câmeras tradicionais, quanto por aparelhos de última geração, baseados na lógica digital, já que ambas pressupõem o registro dos raios de luz emitidos pelo objeto.

Convém ressaltar que apesar de não ser tão prática quanto na imagem digital, a manipulação foi muito utilizada na fotografia analógica. No entanto, além de exigir uma técnica muito mais trabalhosa, era mais fácil de ser percebida. O processamento digital, por sua vez, não deixa rastros, já que é operado em cada *pixel* – menor unidade formadora da imagem – com uma precisão incomparável às técnicas manuais. No entanto o que está em jogo é a confiança que o fotógrafo transmite, já que, mesmo a partir de um negativo, é possível alterar a realidade visível nele impressa. O tratamento da imagem é realizado levando-se em conta os objetivos da foto, sejam eles documentais ou experimentais. A manipulação é, portanto, uma possibilidade e não uma premissa.

Nos dias atuais, o trabalho de muitos fotógrafos se divide em duas etapas: capturar as imagens para tratá-las, posteriormente. Cabe salientar aqui, que a segunda etapa, com frequência, apresenta maior duração do que a primeira. Dependendo do nível da alteração que será feita no *software*, muitas vezes o *click* perde um pouco da sua importância, na medida em que, alterar a

fotografia no computador, pode ser mais rápido e eficiente, do que modificar a cena fotografada, transformando, dessa forma, a representação ao invés do referente.

O tratamento digital vem se tornando, cada vez mais, uma exigência do mercado publicitário que, muitas vezes, não distingue se a captura foi feita com uma câmera digital ou com um negativo. Neste caso, o que surge com a necessidade da manipulação é uma imagem híbrida – fotoquímica e digital – que acontece, por exemplo, quando o fotógrafo captura a imagem através de uma câmera convencional, utilizando um negativo e, então, ao invés de fazer a intervenção no negativo, resolve utilizar um *scanner* específico que transforma a imagem do negativo numa imagem positiva na tela do computador para, em seguida, fazer as devidas alterações em *softwares*.

Alguns desses *softwares*, como o *Photoshop*, possuem comandos relativamente simples e vêm se difundindo também entre amadores que passam a ter contato com a pós-produção e com a possibilidade de manipulação da fotografia, até então restrita a profissionais.

Nesse sentido, a imagem digital estende o senso comum a uma reflexão já exaustivamente realizada no campo fotográfico: a indagação sobre o caráter indicial da fotografia que pressupõe a imagem como evidência de uma realidade pré-existente. A partir de então são questionados os valores realista, documental, comprobatório e denotativo, considerados inerentes à fotografia.

Dessa maneira, o fato de a fotografia digital pressupor o tratamento da imagem como parte do seu processo é um estímulo ao desencadeamento de tais questionamentos para o público leigo. Segundo MACHADO (1998, p.323):

“(..) o que faz hoje a eletrônica no terreno da fotografia é tornar sensível, ou até mesmo ostensivo, aquilo que todo estudioso da fotografia e todo fotógrafo devidamente conhecedor do seu meio já sabiam desde as origens da fotografia, ou seja, que fotografar significa, antes de qualquer outra coisa, construir um enunciado a partir dos meios oferecidos pelo sistema expressivo invocado e isso não tem nada a ver com reprodução do real”.

Para a construção desse enunciado alguns setores da fotografia experimental vêm incorporando técnicas digitais ao processo criativo, em particular pelo fato de ocorrer, atualmente, uma maior interação e uma conseqüente dependência entre fotógrafo e máquina, seja ela uma câmera convencional, digital ou um computador. Os meios, portanto, estão presentes na concepção da idéia, até mesmo porque a manipulação é, muitas vezes, tão responsável por incluir elementos na cena quanto o momento de exposição do material fotossensível.

Há ainda, mesmo dentro da fotografia experimental, uma suposta rivalidade entre a imagem que sai da câmera e a fotografia que sai do computador no sentido de uma maior ou menor intervenção do fotógrafo no processo. Mais uma vez as características puristas da fotografia tendem a legitimar a imagem que resulta diretamente da impressão dos raios de luz. No entanto, a manipulação não deve ser pensada somente como um acréscimo supérfluo incluído posteriormente ao *click*, nos casos onde a imagem não atingiu seu objetivo principal: os dois momentos são equivalentes e não há a superioridade nem a anulação de um pelo outro. Ambos têm sido essenciais para que a construção da imagem final seja capaz de transmitir as intenções do projeto fotográfico.

Do ponto de vista da fotografia experimental o mais importante é o projeto e não o meio através do qual ele será executado. Assim, muitos fotógrafos voltaram-se para uma produção em estúdio, onde todas as variáveis do processo fotográfico podem ser controladas em função de um objetivo determinado previamente. Assim, depois de definido o conceito principal da imagem, há a sua produção em si. Essas duas primeiras etapas podem durar muito tempo e levar o *click* a uma condição de menor importância ainda que fundamental na maioria das vezes.

Sob essa perspectiva, o autor de uma fotografia deixa de ser necessariamente aquele que opera a câmera. O autor passa a ser entendido como aquele que idealiza a situação imaginária para a qual a máquina será apontada posteriormente, mesmo que não seja ele próprio que produza o objeto, dispare a câmera, ou opere os *softwares*. Ele é o autor porque é quem elabora e propõe o conceito em função do qual a fotografia passará a existir.

2.3 Uma nova perspectiva na fotografia

O momento histórico da invenção da fotografia foi marcado por uma euforia causada por uma suposição de que um dos grandes desafios da pintura estava resolvido: a câmera fotográfica era capaz de reproduzir, acreditavam que perfeitamente, a realidade visível. A capacidade de representação, em consequência, ampliou-se significativamente, uma vez que em fração de

segundos era possível reproduzir, com um detalhamento inimaginável, o que com a pintura levava horas para retratar.

Com o surgimento da tecnologia digital, as fronteiras da fotografia são alargadas. Digitalmente, a imagem pode ser vista segundos depois de ter sido capturada, além de ser mais prático criar, aperfeiçoar e manipular a própria imagem. Se, por um lado, essa agilidade não exclui a legitimidade da prática da fotografia digital documental, por outro lado, propicia que a produção que não está implicada com finalidades ontológicas experimente um distanciamento ainda maior em relação à fotografia como fragmento da realidade. Sendo assim, a manipulação torna-se mais freqüente por ser mais ágil, em vista dos *softwares* específicos para tratar a imagem. Desse modo, o artifício passa a ser entendido sob uma ótica mais receptiva, seja ele criado física ou virtualmente e o fotógrafo passa a ter seus horizontes ampliados visto que, agora, até o que está no campo das idéias pode ser imagetivamente representado.

Uma visão mais radical, no sentido em que pressupõe que a ficção chega a ultrapassar a realidade no que diz respeito à veracidade, é proposta por DUBOIS (1998, p. 42) ao tratar das aproximações da fotografia com o conceito de símbolo desenvolvido por Peirce. No entanto, por mais dúbia que seja essa afirmação, e mesmo se tratando de uma menção à imagem de base fotoquímica, isso não invalida a proposição que define tão bem a importância que a mensagem passa a possuir:

“(…) vamos assistir ao desenvolvimento de diversas atitudes que vão todas no sentido de um deslocamento desse poder de verdade, de sua ancoragem na realidade rumo a uma ancoragem na própria mensagem: pelo trabalho (e codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da verdade interior

(não empírica). É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade”.

Além disso, surgem novos interesses mais diretamente referidos às diferentes maneiras de abordagem do objeto. A motivação para o fazer fotográfico aparece quando há um questionamento, quando a imagem serve como suporte para uma indagação, para uma questão que vá além da bela composição, da bela imagem.

A fotografia que tem como objetivo propor uma reflexão pode ser documental ou ficcional, analógica ou digital ou até mesmo estar na fronteira entre essas classificações. As opções são tomadas levando-se em conta sua maior ou menor adequação para o êxito do objetivo final da imagem. O que essas imagens têm em comum é que geralmente envolvem uma nova relação com o tempo e o espaço. FATORELLI (2003, p.32) afirma que:

“(...) torna-se produtivo substituir o critério de classificação das imagens centrado nos modos documental ou ficcional, que encontra sua motivação na indagação sobre a natureza do meio, pelo critério da relação variável da imagem com o tempo e com o espaço (...)”.

Esses conceitos de tempo e espaço vêm sendo repensados pela prática fotográfica uma vez que estão no cerne da nova condição contemporânea que abrange a virtualidade. A fotografia passa a permear o mundo cibernético, que se configura a partir de um tempo complexo e de um espaço artificial.

A legitimação da montagem está relacionada a essas novas relações já que, seja ela feita em computadores ou em laboratórios, simula espaços e abrange diversos tempos. O próprio instante passa a ter novos significados na

medida em que uma montagem pode contar com fragmentos de imagens que foram capturadas, não só em momentos e locais distantes, mas que tiveram também diferentes tempos de exposição do material fotossensível à luz. Uma visão bem distinta da ênfase, convencionalmente atribuída ao instante do *click* pela fotografia documental, que muitas vezes captura um instante que acontece independentemente da sua presença.

Na década de 80, surge a fotografia expandida, também conhecida como pós-fotografia, que se caracteriza por propor novas interpretações do tempo e do espaço além de sugerir uma outra maneira de representar, num mundo saturado de imagens. Essa corrente se desvencilha do caráter ontológico, como sugere FATORELLI (2003, p. 155):

“Uma vez no âmbito do artifício e dos imateriais, nas situações construídas de estúdio e nas instalações, ou trabalhando com imagens de arquivos ou imagens de síntese, o que emerge são a complexidade e o poder projetivo da imagem, sua potência de criar realidade, de se impor de modo irredutível no presente e criar futuro”.

O momento atual do mundo saturado de imagens teve como início o que BENJAMIN (1996) chamou de reprodutibilidade técnica. A partir de então a relação entre o público e a arte sofreu o que o autor considerou o atrofiamiento da *aura* da obra de arte, já que as massas estariam buscando, na arte possibilidades de diversão. Dessa forma, uma mesma imagem apresentada em momentos e meios distintos, pode ser percebida de maneiras completamente diferentes. Daí surgem as preocupações do fotógrafo que geralmente já estão no projeto desde a sua concepção, como a montagem, a instalação e a apresentação final.

Dessa maneira, a potencialidade presente na prática fotográfica atual está relacionada à possibilidade de a imagem transmitir um conceito. Assim, a fotografia passa a ser vista como mais um meio capaz de transmitir questões, principalmente quando se trata da representação. De acordo com MACHADO (1998, p. 323) essa potencialidade será legitimada em breve.

“À medida que o público for acostumando-se às imagens digitalmente alteradas, à medida que essas alterações se tornarem cada vez mais visíveis e sensíveis, também como uma nova forma estética, e que os próprios instrumentos dessas operações estiverem ao alcance de um número cada vez maior de pessoas, até mesmo para manipulação doméstica, o mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica desaparecerá da ideologia coletiva e será substituído pela idéia muito mais saudável da imagem como construção de um discurso visual”.

Nesse enfoque, como a imagem passa a ter, como uma de suas principais funções, a de despertar raciocínios e sensações, faz-se necessário que o contato com o espectador aconteça num momento propício à reflexão. Nesse sentido, é mais importante a forma como o espectador entrará em contato com essa imagem do que o seu processo de obtenção. O modo através do qual a imagem final foi alcançada pode ter levado anos ou apenas alguns minutos, pode ter sido através de uma *pinhole* ou nem ao menos ter sido necessária uma câmera fotográfica.

3 Oliver Boberg e Hiroshi Sugimoto

Hiroshi Sugimoto é um importante fotógrafo contemporâneo japonês. Suas imagens analisadas nessa pesquisa fazem parte da sua extensa série “Arquitetura”, que vem sendo desenvolvida desde 1997. Como pode ser observado nas reproduções a seguir, são fotografias em preto e branco, sem foco, de ícones da arquitetura moderna e contemporânea vistos a partir de seus pontos de vistas mais difundidos:

Brooklyn bridge



(BONAMI, 2003, p.27)

Eiffel tower



(BONAMI, 2003, p.29)

Sugimoto retrata a paisagem metropolitana em suas metamorfoses enquanto estabelece uma distância crítica relativamente à fotografia documental, ao realismo, ao artifício e à relação da fotografia com o tempo e o espaço. Como observa De Michelis (BONAMI, 2003, p.13):

“Se, nos outros casos, Sugimoto tivesse se limitado a fotografar mais uma vez o mesmo cartão postal, o padrão ou uma das numerosas fotos disseminadas em manuais de arquitetura, teria reproduzido o artifício que fica entre o verdadeiro e o falso, a obra de arte e sua imagem”.²

Ao optar por fotografar pontos turísticos simbólicos, Sugimoto está fazendo uma crítica a um tipo de olhar, característico em alguns viajantes, que fica restrito ao reconhecimento dos locais já vistos em fotografias. Para PEIXOTO (1989) o questionamento sobre a maneira de o estrangeiro lidar com imagens já massificadas é extremamente relevante. Isso porque o autor percebe que o olhar do estrangeiro é um dos poucos que ainda tem a possibilidade de enxergar a partir de uma lógica distante dos padrões estabelecidos pelas imagens disseminadas.

No entanto, como observa PEIXOTO (1989), o estrangeiro que não se sente à vontade em um outro país, busca fotografar imagens que lhe sejam conhecidas: refazendo fotos célebres ou buscando capturar imagens parecidas com as de seu local de origem. Nesse último caso, o fotógrafo estrangeiro usa as imagens da terra natal para se reconhecer em outro lugar, como é o caso, por exemplo, das imagens que o fotógrafo e arquiteto paulista Cristiano Mascaro fez ao chegar nos Estados Unidos: percebe-se que suas fotos de Nova York têm características quase idênticas às que havia tirado em São Paulo. Se num momento precedente, na metrópole sul americana, foram relevantes as sombras, o mesmo se repete em Nova York. Esse processo

² “If, in the other cases, Sugimoto had limited himself to re-photographing a postcard, a model, or one of the numerous photographs published in architecture manuals, he would have replicated the artifice that stands between true and false, between the work of art and its image.”

também acontece nos dois lugares quanto à disposição geométrica dos arranha-céus. Embora os espaços sejam distintos, o tema e sua abordagem continuam os mesmos.

Outra estratégia que o estrangeiro usa, para se identificar com o novo lugar, é tentar refazer fotos célebres, presentes no seu imaginário sobre o local. Para isso busca descobrir qual foi o ponto de vista adotado pelo fotógrafo responsável pela imagem para então tentar refazer a foto. Ao fotografar monumentos arquitetônicos através de seus ângulos mais conhecidos e deixar as fotos sem foco, Sugimoto mostra o quão superficial é essa postura, que busca encontrar no mundo físico, as imagens que permeiam o imaginário. O objetivo do turista não é conhecer, mas reconhecer cartões-postais: uma atitude previsível dentro de uma lógica global que conta com o artifício. No caso específico do turismo, o artifício se dá através da disseminação massificada de imagens clichês, fazendo com que alguns afirmem conhecer certos lugares, sem nunca os terem visitado fisicamente. Dessa maneira, o estrangeiro não está fotografando a cidade em si, mas outras fotografias, que foram assimiladas no seu imaginário. Alguns turistas já sabem o que vão encontrar, pois já viram inúmeras imagens; a diversão passa a ser procurar e reconhecer os ícones da cidade a partir do ângulo já conhecido e supostamente certo, por ser o mais disseminado.

“É o dilema do street-photographer, por definição um caçador de notícias, nos tempos da imagem: ele sai em busca da cidade, de pessoas e eventos, mas só encontra outras fotografias. O que ele acaba retratando é algo que não pertence à paisagem, mas que está pressuposto: sua imago, conceito central no universo da revisitação. É o contrário do sublime, que fala do que não pode ser representado. Aqui, se presentifica representações. A fotografia deixa de ser reportagem das aparências, voltada para a captação direta do real.

Ela se faz, desde o início, sob o domínio da imagem” (PEIXOTO, 1989, p 130).

Sugimoto utiliza o desfocado como uma proteção às construções célebres, procurando evitar que suas imagens incentivem a revisitação. Suas fotografias indicam a preocupação de que o excesso de imagens documentais possa prejudicar a representação da realidade, pois são consideradas apenas as características visíveis. Segundo De Michelis (BONAMI, 2003, p.15):

“(…) é paradoxal que a falta de foco venha a proteger a ‘verdade’ desses edifícios ao invés de enfraquecê-la. A imagem borrada os protege da banalidade da nitidez convencional, precisamente a nitidez que os fotógrafos tradicionais de arquitetura buscam sob a ilusão que isso levará a imagem a refletir a realidade. Ao mesmo tempo, o embaçado garante que a imagem não cairá em esquecimento nem perderá seu valor ao longo dos anos”.³

Percebe-se que Sugimoto faz uma crítica à supremacia do ícone através de uma visão mais simbólica e subjetiva. As imagens reproduzidas a seguir deixam explícito o quão difundidos são os lugares que Sugimoto está representando, pois é possível reconhecer a construção principal através de uma foto que, além de não ter foco, pode estar muito escura, como no caso do *World Trade Center*, ou revelar apenas um detalhe, assemelhando-se a uma escultura, como nas fotos do *Guggenheim Museum* e do *Chrysler Building*.

³ “(...)it is paradoxical that the lack of focus should protect the ‘truth’ of these buildings rather than undermine it. The blurring protects them from the banality of their conventional distinctness, the very distinctness that conventional photographers of architecture strive for under the misapprehension that this will make the image reflect reality. The veil of blurring also ensures that the image will not fade into oblivion or drift into the folds of time”.

World Trade Center



(BONAMI, 2003, p. 122)

Guggenheim Museum NY



(BONAMI, 2003, p.112)

Chrysler Building



(BONAMI, 2003, p.168)

A partir de suas fotos, Sugimoto mostra o quanto a atitude do estrangeiro, que busca reconhecer imagens, está baseada unicamente no referente. Embora esteja criticando a supremacia do ícone, o fotógrafo o faz a partir de uma visão simbólica do referente. Não se trata, portanto, de uma negação completa, mas de uma relativização: apesar de interferir na sua câmera, criando imagens com características conotativas, Sugimoto não utiliza artifícios, mantendo a força ontológica da fotografia.

Estabelece, também, uma postura crítica relativamente à fotografia pura e direta, deixando evidente o papel decisivo do fotógrafo. O desfocado é uma atitude que, além de romper com um dos principais pressupostos documentais, está explicitamente oposta ao movimento f.64. Esse grupo, liderado por Ansel Adams, tinha como objetivo estabelecer padrões para que a fotografia se aproximasse ao máximo da realidade física. Uma de suas premissas era tentar colocar o maior número de planos em foco, utilizando, para isso, diafragmas fechados, gerando o nome f.64 para o grupo.

Se, por um lado, a falta de informação que o desfocado sugere à imagem, leva o espectador a perceber o quanto ele está sujeito a experiências denotativas daquela construção, por outro, a falta de definição estabelece uma nova relação da representação fotográfica com o tempo. Isso porque na prática o desfocado muitas vezes faz alusão ao tremido, que por sua vez remete a um longo tempo de exposição. Através de uma ótica mais conceitual é possível perceber que suas imagens indicam a suspensão do tempo: enquanto algumas parecem prever o futuro outras têm aspectos do passado. Segundo Fitzpatrick (BONAMI, 2003), o próprio Sugimoto considera que suas fotos recriam as visões imaginárias que os arquitetos têm de suas obras antes de construí-las efetivamente.

Além de uma nova relação com o tempo, Sugimoto sugere também uma conseqüente transformação do espaço: o fato das construções serem reconhecíveis, mesmo em condições tão distintas das documentais, leva o observador a um questionamento sobre a nova condição da própria cidade, que pode ser rapidamente percebida e reconhecida. Segundo PEIXOTO (1988) a velocidade com a qual se deslocam os transeuntes faz com que a cidade não seja percebida em seus detalhes e assim as novas construções abrem mão de ornamentação em função de estruturas simples. É como se as fotos de Sugimoto fossem um expoente máximo da cidade-tela, definida por PEIXOTO (1988, p.361).

“A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a esse novo olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com seus outdoors. O mundo se

converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem”.

Diante do exposto, pode-se afirmar que as fotografias de Sugimoto estabelecem relações singulares com as noções de representação, tempo e espaço. BONAMI (2003, p.10) resume essa particularidade:

“Ao observar suas imagens, temos a sensação de que em algum momento nossos olhos se adaptarão e focalizarão aquelas formas de maneira que conseguiremos incorporá-las ao presente ou apreciá-las como marcas históricas. No final, porém, reconhecemos que aqueles edifícios ou estruturas fantasmas nunca pertencerão ao mundo real. Nunca conseguiremos focalizá-los porque eles representam o sentido verdadeiro da modernidade: a aceleração do tempo e a dispersão de locais”.⁴

A série do artista Oliver Boberg, tratada nessa pesquisa, também estabelece novas relações com a representação, o tempo e o espaço. Este artista alemão vem desenvolvendo, assim como Sugimoto desde 1997, o projeto aqui analisado: *Sites*. Este consiste em produzir maquetes ricas em detalhes e fotografá-las criando imagens realistas, tristes e familiares de espaços urbanos, conforme observado nas seguintes fotografias:

⁴ “Looking at your images, we feel that at some point our eyes will adjust and focus on those shapes in order to make them part of the present or to experience them as historical markers. But finally we realize that those buildings or ghost structures will never belong to the real world. We will never be able to focus on them because they represent the real meaning of modernity: the acceleration of time and the dispersal of places”.

Driveway



(BERG, 2003, p.89)

Park



(BERG, 2003, p.47)

Roof II



(BERG, 2003, p.45)

Nos trabalhos acima, Boberg, inicialmente, seleciona aspectos da cidade para construir suas maquetes e, posteriormente, as fotografa de um ponto de vista favorável, que anula a escala, com o objetivo de que sejam percebidas como lugares reais. Essa aparente realidade também se deve à precisão dos detalhes das maquetes.

O espectador percebe os locais representados como familiares e vive uma ambigüidade, porque as imagens parecem reais, mas não é possível saber de onde são ou quando foram feitas. “De certa forma, a maquete fotografada constitui um resumo de todas as manifestações concebíveis de

uma determinada situação arquitetônica, enquanto simultaneamente desafia qualquer tentativa de localizá-la” (BERG, 2003, p.13).⁵

Embora o espectador não perceba facilmente, que a foto se trata de uma maquete, e não de um lugar real, esse é o ponto central da série. A maneira como o espectador vê a imagem é relevante na medida em que o fato instigante é o artifício que Boberg cria e não o lugar representado. A maquete constitui o meio através do qual o fotógrafo apresenta ao observador o conceito principal de sua imagem: a própria legitimidade da representação fotográfica. Por isso, para compreender as imagens, é necessário que o espectador conheça o trabalho de Boberg. Sem essa compreensão suas imagens perdem seu aspecto mais marcante.

O fotógrafo alemão utiliza a fotografia de acordo com suas características ontológicas. A manipulação e os retoques ocorrem antes do *click*, e não no negativo ou em modernos *softwares*. Correntes documentais da fotografia legitimam o referente como sendo um indício de uma realidade. Boberg questiona essa condição, no momento em que ele fotografa uma maquete, de forma a induzir o observador a percebê-la como se fosse um lugar existente. O próprio Boberg declarou em uma entrevista a M. Mayer: “Eu não quis desde o início enganar o observador através da manipulação de fotografias, apenas queria documentar uma escultura no meu estúdio”. (BERG,2003, p.71).⁶

⁵ “The photographed model contains, so to speak, the summary of all of the conceivable manifestations of a specific architectural situation, while at the same time it defies all attempts to localize it”

⁶ “I didn’t start out wanting to trick the viewer by manipulating photographs, but rather just to document a sculpture in my studio”

Fazendo uma analogia com as fotografias de Sugimoto, onde o mais relevante é estarem fora de foco, no caso das imagens de Boberg, o mais significativo é se tratarem de representações de segunda mão. O artifício é o ponto mais acentuado, visto que Boberg cria a maquete para representar o mundo real, e a fotografa para representar essa segunda realidade. Segundo o próprio Boberg: “A maquete produz o conteúdo, e a fotografia me ajuda a generalizá-lo” (BERG, 2004, p.73).⁷

Os projetos de Boberg são realizados em estúdio e contêm as principais características dessa prática: há a formulação do conceito, a pesquisa, a confecção do objeto e então a foto, que é somente mais uma das etapas de elaboração. Convém ressaltar as diferenças de sua prática em relação à uma prática documental tradicional. A maquete de Boberg existe em função do instante no estúdio, que pode ser refeito inúmeras vezes, onde tudo é controlado e o fotógrafo não é surpreendido.

Além da crítica ao artifício e ao realismo, outras questões são também relevantes, como a relação da fotografia com a memória, com o tempo, e a criação de um conceito de cidade, percebido nas imagens da série como um todo.

Boberg analisa o poder que algumas imagens têm de despertar emoções. O espectador revive alguns sentimentos, embora não tenha uma memória específica do lugar que está vendo. Os lugares criados por Boberg são mais familiares do que qualquer realidade. “A razão para que as paisagens urbanas de Boberg pareçam mais reais e familiares do que qualquer realidade

⁷ “The model provides the content, and photography helps me generalize it”.

é exatamente porque se baseiam não na realidade, porém na encenação da realidade” (BERG, 2003, p.21).⁸

As fotografias retratam as maquetes de forma a parecerem melancólicas e familiares ao espectador, e o fato de o céu ser quase sempre branco, parecendo nublado, deixa a construção ainda mais destacada e possibilita que o espectador situe a construção em algum lugar na sua própria memória.

Além disso, as maquetes contêm um certo sentimento de eternidade e isso se deve ao fato de que são retratados espaços vazios, inabitados. As fotografias de Sugimoto também não incluem pessoas. E as paisagens urbanas inabitadas tiram das cidades seu movimento. Em razão da ausência de pessoas, tanto as fotos de Sugimoto, quanto as de Boberg, induzem o espectador a questionar-se sobre o motivo dessa falta, refletindo sobre a relação do homem com a cidade.

Cabe, ainda, destacar que os fotógrafos em questão propõem uma nova relação da própria fotografia com o tempo. Este é pensado como um instante esperado e então capturado, mas, tanto no caso de Sugimoto, como no de Boberg, o objeto fotografado é perecível – sendo que para Boberg, o objeto existe com o objetivo de ser fotografado.

Percebe-se que os trabalhos de Boberg e Sugimoto se aproximam em mais um e principal aspecto: as fotografias de ambos são obras abertas a interpretações e raciocínios. Situam-se, portanto, num fazer fotográfico que percebe a imagem como uma possibilidade de criação de reflexões. Nos casos

⁸ “The reason that Boberg's city views seem realer and more familiar than any reality is rather that they are not based on reality at all, but on the staging of reality”

de Sugimoto e Boberg, o conceito diz respeito à própria função da fotografia, ao processo de obtenção da imagem e ao seu caráter documental.

4 THOMAS STRUTH E ANDREAS GURSKY

O fotógrafo alemão, Thomas Struth, começou a elaborar a extensa série, analisada nessa pesquisa, em 1977. Seu tema é a arquitetura urbana, apresentada a partir de fotos de ruas, esquinas e edifícios. Num primeiro momento são fotografias em preto e branco, documentais, nítidas, geométricas e ricas em detalhes. Struth optou fotografar a cidade por acreditar que essa seria capaz de transmitir a complexidade do momento histórico que estava vivendo. Para isso, buscou marcas históricas e psicológicas presentes nos prédios, ruas e carros. A cidade geralmente está vazia e os carros estacionados são o principal indício da presença humana. Inicialmente, foram retratadas, principalmente, cidades da Alemanha e dos Estados Unidos.

Num primeiro momento, Struth posicionava sua câmera, de grande formato, no centro da rua e apontava diretamente para o fim desta. Como pode ser observado nas fotos *6th avenue at 50th street*, e *Wall street*, ambas de 1978, reproduzidas a seguir.

6th avenue at 50th street



(EKLUND, 2002, p.123)

Wall street



(EKLUND, 2002, p.15)

Já em uma segunda fase, Struth passou a direcionar sua câmera para cenas que incluíssem aspectos específicos que lhe interessassem ou, até mesmo, para excluir elementos que julgasse irrelevantes ou que desviassem a atenção do espectador. Assim, a perspectiva central, deixou de ser uma premissa, possibilitando pontos de vista mais espontâneos, como pode ser percebido através das imagens *Hörder Brückenstrasse* e *Le Lignon* apresentadas a seguir.

Hörder Brückenstrasse



(EKLUND, 2002, p.97)

A foto *Hörder Brückenstrasse*, de 1986, mantém o aspecto simétrico de forma menos óbvia do que a *6th avenue at 50th street* apresentada anteriormente (p.39). Entretanto, a simetria fica marcada sutilmente, pela relação eqüidistante que o poste e o prédio da direita estabelecem em relação ao centro da foto e, para ressaltar as duas estruturas, ambos tiveram sua extremidade superior cortada. Já o centro da foto é marcado pela esquina arredondada do prédio e pelo relógio emoldurado por um triângulo.

A foto *Le Lignon*, feita três anos mais tarde, se distancia do princípio simétrico, apesar de manter fortes relações geométricas.

Le Lignon



(EKLUND, 2002, p.83)

O aspecto geométrico mais forte se dá em função do prédio principal, que traça uma diagonal no quadro, e é paralelo ao caminho que está à esquerda da foto. Apesar de a fotografia não ter sido tirada a partir de um ponto de vista que mantivesse a simetria na composição, o próprio prédio retratado

contém relações simétricas. Esse parece ser formado por blocos justapostos, sendo composto por elementos que se repetem como as escadas de acesso, a varanda – que só está presente a cada três andares – e o telhado fragmentado da cobertura.

No primeiro momento, quando Struth posiciona sua câmera no meio da rua, utilizando a perspectiva central, suas fotos chegam a parecer anônimas, retomando a tradição purista: é como se as fotos tivessem sido feitas, quase que automaticamente, pelas características ópticas da câmera, capaz de fazer registros detalhados das cidades. Nesse sentido, percebe-se a inspiração em alguns princípios da chamada Fotografia Direta, sobretudo porque Struth faz imagens descritivas, objetivas e claras. No entanto, seu trabalho apreende aspectos, não abordados por essa corrente, quando apresenta como objetivo, por exemplo, instigar questionamentos no espectador. Justamente por abranger esse aspecto crítico, as fotos de Struth são relacionadas às propostas de Bernd Becher, um de seus professores em Düsseldorf.

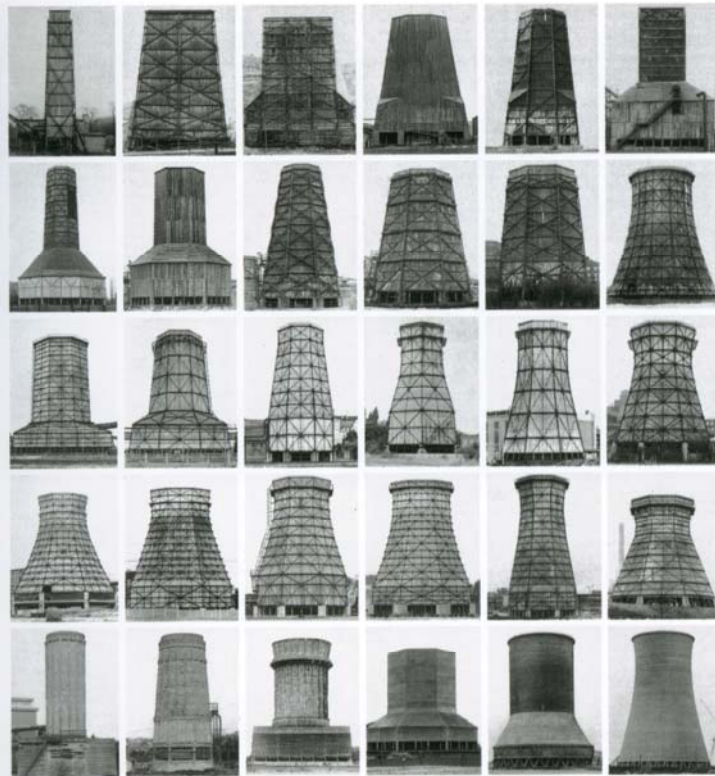
Struth ingressou, em 1973, na escola que, mais tarde, passaria a ser conhecida como “Escola dos Bechers”. Teve, como professores de pintura, Gerhard Richter e Peter Kleeman, que o influenciaram bastante. No entanto, depois de tentar com a pintura, Struth percebeu as potencialidades da fotografia para representar seus anseios e conhece o trabalho de seu professor Bernd Becher.

O projeto de Bernd Becher, e sua esposa Hilla Becher, tinha como objetivo principal, criar um registro quase arqueológico de estruturas industriais desativadas como as próprias fábricas, chaminés, caixas-d’água, fornalhas,

torres e tanques de gás, dentre outros. O casal percebeu que essas construções não apresentavam particularidades e que, justamente essa falta de *design*, acabava por gerar um estilo particular. Sendo assim, os Bechers se interessaram pelas formas que essas estruturas estavam dispostas, propondo uma estética objetiva onde a forma do edifício está atrelada à sua função.

O casal fotografava esses elementos, como se fossem esculturas, para criar no espectador uma ambigüidade estética, visto que, essas estruturas consideradas banais eram apresentadas como artísticas. Com o intuito de alcançar esse objetivo, aplicavam um sistema formal bem rígido: estudavam o local antes de ir, fotografavam a construção de frente ou de lado – o que muitas vezes exigia andaimes, fotografavam com o máximo de planos em foco, utilizando filme preto e branco e uma câmera de grande formato. Além disso, segundo LINGWOOD (2002), uma condição fundamental para fotografar, era que o céu estivesse sem nuvens para não criar divergências entre as fotos. Essas eram apresentadas lado a lado no esquema que eles chamavam de *Typology*: o casal selecionava as melhores fotos sobre um mesmo assunto e as reunia numa estrutura padronizada e simétrica.

Anonymous Sculpture



(GALASSI, 2002, p.11)

Essa forma de apresentação foi um dos principais elementos que levaram as fotografias dos Bechers a serem consideradas no meio artístico. Embora o casal não tivesse esse interesse ligado à arte especificamente num primeiro momento, suas imagens passaram a ser exemplos da arte Minimalista e Conceitual.

A arte Minimalista, apesar de ser controversa como um movimento artístico, foi proeminente na década de 1960 nos Estados Unidos. Pode ser determinada, principalmente, pelo uso de materiais industriais, apresentação direta desses sem ornamentação, ausência de artesanato, utilização de unidades modulares, simétricas e em grade. O trabalho dos Bechers apresenta essas inclinações no momento em que seleciona as indústrias como tema principal e preza pela apresentação padronizada.

A arte Conceitual também se intensificou na década de 1960 e, embora não exista um consenso que defina precisamente seus limites, é possível afirmar que a idéia que motiva a obra é considerada superior ao resultado final, sendo este, até dispensável. No entanto, a realização da obra não é considerada um aspecto secundário quando se trata da fotografia. Além disso, caso o projeto da obra venha a ser realizado, não há exigência de que ele seja construído pelas mãos do próprio artista. O trabalho dos Bechers se aproxima da corrente conceitual, principalmente, porque as discussões teóricas levantadas constituem o elemento mais importante e a obra é realizada com o intuito de que nada desvie a atenção do espectador da idéia principal que o trabalho expressa. Cabe ainda destacar que algumas vertentes da arte conceitual apresentam o objetivo de tornar a arte acessível às camadas populares, o que passa pela crítica ao formalismo, ao sistema de seleção de obras e ao próprio mercado de arte. Assim, as estruturas fabris retratadas pelos Bechers, são consideradas expressões artísticas. A objetividade das fotos do casal está atrelada à expressão de uma sensibilidade dificilmente alcançada e altamente pessoal, que marca este extremo da estética fotográfica.

Struth apresenta, em suas primeiras fotos, similaridades com o trabalho dos Bechers quanto à forma e ao conceito. Uma inevitável influência da observação de Bernd Becher foi o uso da perspectiva renascentista nas primeiras fotos, quando Struth se posicionava no meio da rua, gerando imagem de simétricos pares de triângulos, convergindo para um ponto de vista central.

Sommerstrasse



(EKLUND, 2002, p.125)

A imagem acima retrata a precisão com que Struth buscava formas geométricas simétricas e em perspectiva, resultado de um trabalho frio e controlado. Os trilhos e o fio que corta o céu explicitam objetivamente essa preocupação com a perspectiva central.

Quanto ao conceito, Struth também herdou os princípios de seu professor, considerando importante a idéia que motiva a obra. Sendo assim, há, num primeiro momento uma elaboração conceitual e, posteriormente, mas não menos racionalizada e relevante, sua materialização, o *click*.

Ao deixar de ter como premissa a perspectiva imóvel no centro da rua, Struth rompeu com rigor formal, controlado e distanciado do modelo dos Bechers. Por isso chegou a ser criticado por abdicar dos preceitos da fotografia conceitual a favor de uma fotografia mais documental. Entretanto, apesar de utilizar a fotografia para apresentar uma realidade visível, Struth leva o espectador a refletir subjetivamente sobre o que está vendo. Portanto, essa

crítica que afirma que ele deixou de ser conceitual e passou a ser documental, deve ser entendida dentro de um contexto histórico específico onde muitos dos artistas de sua época estavam se desvinculando da vertente documental da fotografia, buscando possibilidades experimentais baseadas no artifício. Artistas, como a americana Cindy Sherman, criavam cenas ficcionais e as fotografavam. Struth, por sua vez, utilizava a fotografia que retrata a realidade visível preexistente para instigar o espectador com suas questões.

Os Bechers foram também responsáveis por influenciar Struth quanto às relações da fotografia com a arte, a história e o contexto cultural. Struth representa essas preocupações em suas fotos, transmitindo alguns questionamentos ao espectador. Convida o espectador a refletir sobre o espaço urbano através de suas fotografias incentivando uma postura crítica em relação ao próprio desenvolvimento. A seleção dos locais fotografados e a maneira de abordá-los se dá em função da capacidade de transmitir essas questões. A fotografia é então usada como um meio capaz de criar uma análise da cultura e da sociedade.

“Sua crença na possibilidade do tema se auto-representar complica a relação convencionalmente passiva entre o observador e o observado, e personifica a dinâmica do encontro entre o fotógrafo, o tema e o espectador” (EKLUND, 2002, p.167).⁹

Struth está, portanto, discutindo o papel da representação na fotografia. Propondo uma forma de o fotógrafo, através do referente, desencadear no

⁹ “his belief in the possibility subject’s self-representation, as it complicates the traditionally passive relationships between observer and observed, and embodies the dynamics of the encounter between photographer, subject, and spectator.”

espectador as questões que pretende suscitar. Está analisando a possibilidade de a imagem produzir sentido e transmitir as inquietações do fotógrafo.

Assim, a cidade física transmite, através das fotografias de Struth, questões subjetivas. Esse questionamento passa pela própria existência da construção, sua relevância, seus idealizadores e proprietários. O espectador acaba questionando também as ações do homem em relação ao meio no qual transita: o papel que o homem tem de produzir, habitar e transformar a cidade. A forma como os homens utilizam a cidade, vista como um lugar público de convivência. O próprio Struth define seu trabalho:

“Meu trabalho é sobre situações diferentes em que as pessoas se encontram. Sobre a rua como um espaço público onde atitudes pessoais e coletivas nos afetam diariamente, onde a arquitetura representa a sociedade e a cultura, simboliza a dinâmica do grupo” (EKLUND, 2002. p. 168)¹⁰

Mais recentemente, desde fins da década de 90, Struth vem complementando sua série de espaços urbanos fotografando a cidade contemporânea em cores. São selecionadas mais de cinquenta cidades na Europa, Américas e Ásia, dentre as quais Struth já havia fotografado algumas. Essas imagens são uma continuidade e uma releitura das primeiras, até porque Struth não chegou a parar de fotografar cidades entre os dois períodos. O que configura uma mudança é o uso da cor com uma frequência muito maior e uma nova abordagem da própria cidade, que passa a ser retratada com seus transeuntes.

¹⁰ “My own work is about different situations in which people find themselves. About streets as public space, where specific and collective attitudes affect as every day, where architecture represents society and culture as the dynamic of a group.”

A cidade agora toma forma de espetáculo: é confusa, animada, intensa e repleta de publicidade. O ponto de vista continua sendo, na maioria das vezes, o mesmo das fotos em preto e branco, não muito distante do olhar de um transeunte, como nota-se nas fotos *Shibuya crossing* feita em Tokyo, em 1991, e *Jiangnan Lu* de 1995 reproduzidas a seguir:

Shibuya crossing



(EKLUND, 2002, p.55)

Jiangnan Lu



(EKLUND, 2002, p.31)

Algumas fotos, dessa nova série, retomam temas das imagens de quinze anos atrás, atualizando-os. Os opressivos arranha-céus empresariais, considerados, segundo RODOLPHO (2003), como marca do poderio e da riqueza concentrada nas metrópoles são analisados outra vez, como se pode perceber através da observação da foto *Dallas parking lot*, de 2001, em comparação à *Skyscrapers*, de 1986.

Skyscrapers



(EKLUND, 2002, p.35)

Dallas parking lot



(EKLUND, 2002, p.131)

O princípio geométrico continua sendo basicamente o mesmo: ambas absolutamente simétricas, com os prédios mais altos fora do quadro, dando a impressão de que são ainda maiores e o mesmo céu homogeneamente cinza. A foto de 2002 atualiza o aspecto dos arranha-céus que, agora, espelham-se uns aos outros devido às suas superfícies externas envidraçadas, aspecto que leva PATRÍCIO (2003, p.54) a afirmar: “O arranha-céu representa e personifica uma reflexão”.

Ainda é possível observar que os arranha-céus aparecem em contraste com os baixos prédios de tijolos, representando o passado e a sobreposição que a cidade é capaz de abarcar. Dessa maneira, Struth abrange em uma foto, a possibilidade de a cidade ser um suporte para histórias do passado e do presente.

“As paisagens urbanas do Struth apresentam o presente com o seu passado intacto, portanto qualquer momento é apenas um acervo de intenções anteriores sujeito a ser desvendado pela fotografia” (EKLUND, 2002, p. 161).¹¹

O tempo é outro aspecto que se reconfigura nas fotos realizadas mais recentes: o tempo agora é representado como fugaz. A foto *Times Square* reflete bem essa nova concepção:

¹¹ “Struth’s cityscapes present the present with its past intact, in which any given moment is but an accumulation of past intentions that can be unlocked through photography”.

Times Square



(EKLUND, 2002, p.99)

Os painéis luminosos passam essa concepção do tempo instantâneo, mudando a propaganda exibida, no segundo seguinte à foto. Além disso, o próprio painel central tem janelas que o interrompem, fazendo alusão ao tempo fragmentado. Há outros indícios objetivos da passagem do tempo: na parte esquerda do quadro, abaixo do globo da marca JVC, há relógios, agora digitais, indicando diferenças de fuso-horário e, na parte direita do quadro, há a previsão do tempo para cinco dias. Através de uma observação mais atenta, percebe-se que a foto foi tirada com um tempo de exposição suficientemente longo para deixar borrado um carro que passa no canto inferior esquerdo do

quadro e o letreiro vermelho ilegível na parte direita do quadro, abaixo da marca *Panasonic*.

As fotos continuam sendo realistas, intensas, ricas em detalhes e de certa forma familiares ao espectador. No entanto, é principalmente nas imagens em preto e branco, sem pessoas, que Struth induz o espectador a reconhecer alguns dos lugares fotografados como se já estivesse estado lá, assim como Boberg e suas maquetes.

O método utilizado para propiciar essa sensação no espectador é o mesmo utilizado por Boberg: o céu homogêneo e a ausência de pessoas. Essas duas características fazem com que a imagem seja apreendida de forma mais subjetiva, pois deixam, literalmente, um espaço disponível para que o espectador possa desenvolver seus questionamentos.

A ausência de pessoas leva o espectador a refletir sobre as possíveis causas dessa ausência, que pode ser entendida como uma desaprovação da cidade pelo homem, na medida em que esse parece não a ocupar.

As fotos sem pessoas fazem com que a cidade se apresente sem movimento. Ao comparar as imagens de ruas vazias, com as que retratam a cidade repleta de transeuntes, percebe-se que a presença das pessoas faz com que a cidade seja percebida como um local de convivência, sujeito a constantes mutações.

Apesar de as ruas estarem vazias, Struth mantém evidências de vida, pois os lugares não estão abandonados. Por mais que estejam em segundo plano, Struth registra, em algumas fotos, indícios de que as pessoas estão dentro de suas casas. Os carros, sempre presentes, indicam que o homem

habita e transforma este espaço. As fotos *South Lake Street Apartments 2* e *Via San Giovanni a Mare*, reproduzidas a seguir, apresentam registros da presença humana.

South Lake Street Apartments 2



(EKLUND, 2002, p.84)

Via San Giovanni a Mare



(EKLUND, 2002, p.133)

A primeira imagem retrata algumas crianças no parquinho e poucos adultos nas calçadas. No entanto, é o vazio que predomina nessa foto e, a partir desse, percebe-se que há uma enorme possibilidade de ocupação desse espaço urbano sub-utilizado. A foto *Via San Giovanni a Mare* apresenta alguns indícios indiretos da presença das pessoas como as varandas com diferentes mobiliários, os varais de roupas secando e os papéis deixados no chão do estacionamento. A grande quantidade de antenas no topo do prédio insinua o hábito que as pessoas têm de ficar dentro de suas casas assistindo televisão. O que reporta a uma condição intensificada no momento contemporâneo no qual as experiências cibernéticas vêm sendo realizadas de forma mais constante.

Dentro dessa perspectiva a ausência de pessoas leva o espectador a perceber que a cidade não é mais o único palco da experiência, que agora também se desenvolve nos meios da informação.

O fotógrafo alemão, Andreas Gursky, também utiliza a fotografia como uma forma de instigar o espectador a refletir sobre determinados temas. No seu caso, os assuntos mais recorrentes são as relações entre o homem e o ambiente urbano, que vem se tornando cada vez mais tecnológico. Suas imagens selecionam um tema e mostram todo o seu processo. A imagem *Hong Kong Island*, de 1994, reproduzida a seguir, exemplifica essa abordagem.

Hong Kong Island



(<http://www.artnet.com/artwork/423927356/andreas-gursky-hong-kong-island.html>)

A foto tem como tema principal os prédios, retratados antes de serem construídos, quando o que predomina são máquinas sobre o solo, e depois de prontos, já habitados. Os prédios retratados são de diferentes estilos, formas e tamanhos, caracterizando as opções que são tomadas ao se construir. Percebe-se, também, que a imagem apresenta uma perspectiva central e é simétrica, com o prédio vermelho, que extravasa a extremidade superior do quadro, marcando seu centro. Gursky utiliza a mesma técnica utilizada por Struth em *Hörder Brückenstrasse* (p.40) para chamar a atenção do observador às importantes divisões do quadro.

O trabalho desenvolvido por Andreas Gursky apresenta muitas semelhanças com o de Struth. Isso se deve, ao fato de os dois pertencerem a uma mesma geração na Alemanha, e de serem amigos pessoais. No entanto, a forma como Gursky entrou em contato com a fotografia foi distinta.

Gursky já havia trabalhado como fotógrafo publicitário, no estúdio de seus pais, e em 1977 se formou como fotojornalista na *Folkwanschule*, onde foi

aluno de Steinert e teve como influência o trabalho de Cartier-Bresson. No entanto, em 1981, Gursky optou por uma fotografia mais conceitual e, influenciado por seu amigo Struth, foi para Düsseldorf ter aulas com Bernd Becher. Essa opção deve levar em consideração o contexto histórico da década de 70, marcada por uma proliferação da fotografia como arte com características distintas das práticas jornalística e publicitária.

Ao longo de sua estadia em Düsseldorf, Gursky assistiu aulas de seu orientador Bernd Becher, em uma turma que contava ainda com Cândida Höfer e Thomas Ruff. Becher estimulava seus alunos a escolherem um assunto e fotografá-lo durante anos de maneira uniforme. Dessa forma, Gursky teve acesso ao método conceitual desenvolvido pelos Bechers, inicialmente para o registro de estruturas industriais desativadas e que, mais tarde, viria a ser aplicado genericamente baseado em uma fotografia frontal e fixa e com o céu sem nuvens destacadas, para que essas não desviassem a atenção do espectador. Além disso, deveria ser feito um grande número de fotos para que depois fosse construída a identidade genérica do objeto selecionado. Num primeiro momento, Gursky utilizou esse método para fotografar restaurantes e bares, vendedores de lojas de departamento e recepcionistas.

Bernd Becher estimulava seus alunos a escolherem assuntos mais relacionados ao contexto social do que ao campo natural. Seguindo esse estímulo, tanto Gursky quanto Struth preocupavam-se de maneira semelhante com a relação do homem com a cidade, tanto que passou a ser um tema recorrente no trabalho de ambos. Os dois são artistas globalizados, que percebem a importância de desenvolver a temática urbana em seus trabalhos.

Os dois chegam a fazer fotos parecidas na mesma época, como pode ser notado nas reproduções a seguir: a primeira de Gursky, de 1999 e a seguinte de Struth, de 2001.

Los Angeles



(GALASSI, 2002, p.163)

Drammen 1



(EKLUND, 2002, p.142)

Ambos retratam a cidade e seu excesso de luzes, no entanto a foto de Gursky é mais objetiva do que a de Struth, que registra também uma sombra,

supostamente do próprio fotógrafo. Percebe-se que atualmente Gursky mantém uma preocupação quanto à função de cada elemento na composição, enquanto Struth opta por uma prática mais desprendida de regras.

A partir do início da década de 90, Gursky desenvolveu uma prática fotográfica menos severa do que a estratégia pré-estabelecida dos Bechers. A partir de uma reflexão mais livre e subjetiva, Gursky pôde perceber os significados que o mundo transmite através das imagens em duas dimensões.

“Ele transpôs o processo de síntese a um período anterior de reflexão e gestação, no qual idéias pictóricas incipientes e assuntos potenciais são mantidos em suspensão, normalmente por um longo tempo, até que um resolve o outro e a execução da imagem” (GALASSI, 2001, p.30).¹²

Gursky desenvolve, então, seu próprio método: depois de refletir sobre o assunto que pretende retratar e estabelecer a abordagem que será adotada, confia na sua intuição no momento do *click*. Nessa prática, o planejamento estabelecido através de regras e convenções não é suficiente, pois não abrange experiências visuais imprevisíveis, que muitas vezes rendem fotos que ele nunca esperaria fazer. Com esse intuito, a espontaneidade tem persistido no trabalho de Gursky.

Dessa maneira, Gursky mantém uma relação com o princípio conceitual dos Bechers, utilizando a fotografia como um suporte capaz de despertar questões no espectador. Tendo essa relação com o espectador como objetivo principal, Gursky passa a alterar algumas características de suas fotos em

¹² “He has transposed the process of synthesis to a prior period of reflection and gestation, in which incipient pictorial ideas and potential subjects are held in suspension, often for a long time, until each resolves the other and the execution of the picture”.

softwares no computador. Apesar de estar coerente com o objetivo de suas fotos, ao abranger essa manipulação de fotografias em sua prática, Gursky se afasta da corrente documental da fotografia que entende a foto como uma cópia obtida diretamente da realidade visível.

Foi a partir da década de 90 que Gursky começou a utilizar processos digitais em suas fotos. No entanto, a manipulação não transforma as características fundamentais do referente, suas alterações são feitas principalmente quanto às cores e aos elementos que não contribuem na determinação do caráter geométrico da composição. O objetivo dessas manipulações é o de realçar determinados aspectos que colaboram para que o espectador reflita sobre os assuntos que o artista propõe. As fotos *Montparnasse*, de 1993, e *Copan* de 2002, reproduzidas a seguir, exemplificam a questão:

Montparnasse



(<http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/andreas-gursky/biografie/>)

Copan



(<http://www.artnet.com/artwork/424503066/andreas-gursky-copan.html>)

Para fazer *Montparnasse*, Gursky precisou realizar duas fotos distintas pois não era possível fazer uma imagem frontal capaz de abranger todo o prédio, a partir de um único ponto de vista. Gursky uniu as duas fotos com uma enorme precisão através de *softwares*, gerando uma imagem frontal e simétrica. Há também em *Montparnasse*, e mais explicitamente em *Copan*, um trabalho de pós-produção no sentido de realçar as diferentes cores das janelas, o que incentiva o espectador a refletir não só a respeito de questões que envolvem a moradia, mas sobre as situações individuais num contexto urbano.

Tais aspectos confirmam a utilização da manipulação digital por Gursky para acrescentar interpretações pessoais na foto que descreve a realidade visível. No entanto, o artista não interfere em todas as fotos, sendo algumas capazes de despertar questionamentos no espectador sem necessitar de retoques. Sob essa perspectiva, o tratamento digital é utilizado como uma possibilidade e não como uma etapa imprescindível.

Outras alternativas poderiam ser adotadas por Gursky para alcançar seu objetivo de questionar a sociedade a partir de fotos urbanas. No caso da foto *Montparnasse*, por exemplo, o artista poderia ter construído uma maquete minuciosa e a fotografado, como faz Boberg; ou poderia criar cenários gigantescos, representando os lugares fotografados, contratar modelos, e incluir ou pintar determinados elementos. De qualquer maneira Gursky estaria criando ficção, alterando elementos na imagem final para enfatizar a sua própria interpretação da realidade. No entanto, a forma (esteja ela relacionada à realidade ou à ficção) escolhida pelo artista constitui uma preocupação secundária quando a imagem desempenha, com êxito, seu objetivo principal de despertar questionamentos quanto ao seu conteúdo no espectador.

No caso, o método escolhido por Gursky utiliza a fotografia e o tratamento digital para produzir suas imagens. Por influência dos Bechers, o artista utiliza um negativo de grande formato para fazer a foto inicial e depois usa um *scanner* para digitalizar a imagem e trabalhá-la no computador. Cessada a manipulação, Gursky produz novos negativos e as amplia utilizando o método tradicional.

A idéia de utilizar a fotografia como um meio de expressão foi apreendida a partir do contato com os Bechers e com a pintura conceitual e minimalista de Richter, que o levou a uma relação mais direta com a arte: Gursky desenvolve trabalhos que tendem à abstração e a foto *Montparnasse*, por exemplo, apresenta características da arte minimalista pois se baseia em uma estrutura simétrica, regular e padronizada.

No entanto, por mais que o tratamento digital possa significar a utilização das opções da pintura na fotografia, ainda se trata da cultura da fotografia.

“Gursky (...) deixou clara sua pretensão de que nos aproximemos de suas imagens como fotografias. Seu objetivo não é nos enganar; mas nos levar a construir a imagem em relação à cultura da fotografia, e assim inseri-la nas histórias e hábitos da fotografia, suas profundas associações e viscerais intuições. Esse é o motivo pelo qual o diálogo de Gursky com a pintura é de fato um diálogo e não uma tentativa de dissolver a fotografia na pintura” (GALASSI, 2001, p.39).¹³

Dessa forma, a fotografia de Gursky busca, através da manipulação digital, ir além da descrição, alcançando a interpretação. No entanto, essa foi a maneira particular desenvolvida por Gursky para conseguir, a partir da fotografia, atingir aspectos conceituais. Struth, por sua vez, utiliza sua própria subjetividade, atrelada a um fazer fotográfico documental, para alcançar seus objetivos conceituais.

Ainda segundo GALASSI (2001, p.41) a visão de Gursky busca integrar possibilidades que geralmente são vistas como excludentes:

“Realismo documental versus manipulação digital, idealismo modernista versus cepticismo pós-moderno, alta arte versus comércio, rigor conceitual versus observação espontânea, fotografia versus pintura: esses e outros antagonismos produziram algumas batalhas violentas, mas para Gursky eles são todos dados – não são oponentes mas companheiros.”¹⁴

¹³ “Gursky (...) has explained that he intends us to approach his pictures as photographs. The goal is not to fool us; it is to frame our response to the image within the culture of photography, and so to draw upon photography’s histories and habits, it’s deep-seated associations and visceral intuitions. That is why Gursky’s dialogue with painting is indeed a dialogue, not an attempt to dissolve photograph into painting.”

¹⁴ “Documentary realism versus digital manipulation, modernist idealism versus postmodern skepticism, high art versus commerce, conceptual rigor versus spontaneous observation, photography versus painting: these and other antagonisms have engendered some fierce battles, bur for Gursky they are all givens – not opponents but companions”

Gursky incorpora as potencialidades de cada categoria para criar imagens que representem a sua visão do mundo. Portanto, o observador não necessita saber qual foi o processo de construção da fotografia para compreender as reflexões contidas nela.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inserção de técnicas digitais na fotografia incentiva o senso comum a perceber que fotografar não significa estritamente representar a realidade visível, existindo outras possibilidades que incluem ficção, manipulação e artifício. Nesse novo panorama, a fotografia experimental deixa de ser vista como uma fotografia inferior e ganha impulso ao contar com a praticidade dos meios digitais para desenvolver seus projetos, cada vez mais relacionados a um fazer fotográfico preocupado em despertar questões.

A partir da análise dos fotógrafos contemporâneos aqui selecionados, percebe-se que o aspecto conceitual da fotografia é a base de seus trabalhos. Para Sugimoto e Boberg o conceito central encontra-se no processo de construção das imagens questionando a representação fotográfica. A cidade é o meio através do qual essa reflexão se desenvolve, articulando as relações com o tempo e o espaço. Já no caso de Struth e Gursky as questões relativas à fotografia estão referidas a relação do homem com o ambiente urbano, que constitui o conceito fundamental, no qual estão também inerentes questões envolvendo o tempo e o espaço.

As possibilidades de manipulação e criação de artifícios também são utilizadas de formas distintas pelos fotógrafos analisados. Nas fotografias de Struth não há manipulação alguma e vigoram as características da fotografia direta. As imagens de Sugimoto apresentam explícita e fundamentalmente um distanciamento à indicialidade. Nas fotografias de Boberg o artifício não é óbvio, mas é essencial para a compreensão da mensagem. Nas imagens de

Gursky a manipulação não é perceptível, mas também não é relevante para a compreensão do seu trabalho.

Portanto, o conceito central da fotografia pode ser representado tanto a partir de premissas documentais quanto ficcionais. As imagens de Struth deixam clara a possibilidade de transmitir um conceito a partir da fotografia documental. Para atingir este objetivo, o fotógrafo deve elaborar as reflexões que pretende transmitir antes do *click* e fazer suas seleções a partir desses preceitos. O mesmo acontece com a construção do artifício, assim como com a manipulação digital. Ambos são realizados após o conceito ter sido definido e, portanto, com o objetivo de transmiti-lo.

Assim, sem ter esgotado totalmente o assunto, esta pesquisa contribuiu para a análise de alguns aspectos da fotografia conceitual e para o estudo das possibilidades que a cultura digital proporciona ao campo fotográfico. Sendo assim, é possível perceber que a fotografia conceitual conta com as potencialidades das práticas digitais e fotoquímicas, documentais e ficcionais, ou até mesmo se posiciona nas fronteiras entre essas classificações. As opções são tomadas levando-se em consideração sua maior ou menor adequação para o êxito do objetivo final da imagem.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ARTNET. **Copan**. Disponível em: <http://www.artnet.com/artwork/424503066/andreas-gursky-copan.html>. Acesso em: 08 de outubro de 2006.

_____. **Hong Kong island**. Disponível em: <http://www.artnet.com/artwork/423927356/andreas-gursky-hong-kong-island.html>. Acesso em: 08 de outubro de 2006.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. (Série Movimentos da arte moderna). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: Obras escolhidas, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERG, Stephan (org.); ENGLER, Martin (org.). **Oliver Boberg**. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003. (Catálogo de fotografias).

BONAMI, Francesco; DE MICHELIS, Marco; YAU, John. **Sugimoto**: architecture. Chicago: D.A.P. / Museum of Contemporary Art, 2003.

CALVINO, Italo. **Cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1999.

EKLUND, Douglas; GOLDSTEIN, Ann; HAMBOURG, Maria Morris et al. **Thomas Struth: 1977 – 2002**. Dallas: Dallas museum of art, 2002. (Catálogo de fotografias).

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará / FAPERJ, 2003

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GALASSI, Peter (org.). **Andreas Gursky**. New York: Museum of Modern Art, 2002. (Catálogo de fotografias).

LINGWOOD, James. **Field trips**. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A fotografia como expressão do conceito**. Revista Studium nº 2. Campinas: UNICAMP, 2000. Disponível em: <www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>. Acesso em: 30 de setembro de 2003.

_____. **A fotografia sob o impacto da eletrônica**. In: SAMAIN, Etienne. O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.

MEDIEN KUNST NETZ. **Montparnasse**. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/andreas-gursky/biografie/>. Acesso em 08 de outubro de 2006.

PATRÍCIO, Adriana Silva. **Imagens do arranha-céu: do sublime à catástrofe**. Tese de Mestrado. Orientadora: Beatriz Jaguaribe. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da UFRJ, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **O olhar do estrangeiro**. In: NOVAES, Aauto.(org.) O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **América: imagens**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

RODOLPHO, Patrícia. **A era dos arranha-céus: as transformações urbanas por intermédio das fotografias de Alfred Stieglitz e Alvin Langdon Coburn**. Revista Studium nº 14. Campinas: UNICAMP, 2003. Disponível em:

<http://www.studium.iar.unicamp.br/14/6.html> . Acesso em: 30 de agosto de 2006.

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