



A fotografia alemã nas duas últimas Bienais de São Paulo

Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Fundação Bienal de São Paulo/FACAMP
Comitê Brasileiro de História da Arte

Esta comunicação tem por objetivo apresentar uma reflexão a partir da confrontação de um conjunto de obras de alguns fotógrafos alemães, que estiveram presentes nas duas últimas edições da Bienal de São Paulo (2002 e 2004). Trata-se ainda do início de uma pesquisa em torno das relações entre pintura e fotografia na contemporaneidade.

As duas últimas edições da Bienal de São Paulo nos deram a oportunidade de confrontar conjuntos significativos de fotografias realizadas pelos maiores nomes alemães da atualidade: na 25ª Bienal de São Paulo, tivemos Andreas Gursky e Thomas Ruff como salas especiais; e para esta edição, Thomas Struth (também como sala especial).

Elas aconteceram num período em que o debate acerca da pintura como suporte voltou ao centro da atenção da crítica internacional, com a realização de algumas mostras inteiramente dedicadas a pintores contemporâneos.¹ A curadoria da Bienal de São Paulo foi sensível a estes fenômenos e deu ênfase a esta questão na presente edição. Paralelo ao que o curador chama de “salão de pintura”, a fotografia na 26ª Bienal de São Paulo é, em suas palavras, um fio vermelho que alinhava toda a exposição.

Sabe-se que quando a fotografia surge, na segunda metade do século XIX, ela é entendida como um suporte meramente técnico, inicialmente utilizado por pintores de paisagens topográficas e panoramas. Assim sendo, desde sua origem, a fotografia está intrinsecamente ligada à pintura. Não pode ser por acaso que a escola mais imponente de fotografia contemporânea surja justamente num país que, já há algumas décadas, também formou um núcleo importante de pintura contemporânea, isto é, a Alemanha.

A obra dos três fotógrafos alemães mencionados acima retoma, de algum modo, problemas que são definidores da tradição da pintura. Em primeiro lugar, devemos atentar para a escala destas fotografias, que se mede com aquela da pintura. Além disso, há um certo modo de tratar a superfície da imagem que é próprio da pintura. Por fim, eles parecem ser tentados a tratar a fotografia a partir dos gêneros tradicionais da pintura.

Na 25ª Bienal de São Paulo, a sala especial de Andreas Gursky contava com 5 fotografias: *Happy Valley I* (1995, 180 x 214 cm), o díptico *Hong Kong Stock Exchange* (1994, cada um com 191 x 263,5 cm), *Brasília II* (1994, 136 x 226 cm), *May Day IV* (2000, 207,6 x 508 cm), e *Shanghai* (2000, 280 x 200 cm).

¹ Para citar dois exemplos, em 2002, organizaram-se as exposições *Painting on the Move* e *Urgent Painting*. Mesmo a Bienal de Veneza de 2003 dedicou uma mostra inteiramente à pintura, no Museu Correr.

A seleção se guiava pelo tema proposto pela curadoria, qual seja, as iconografias metropolitanas. Ninguém melhor do que Gursky constituiu estas iconografias metropolitanas do mundo contemporâneo. Suas imagens são emblemáticas, pois ele cria um repertório novo de temas para a arte a partir de seu olhar sobre a metrópole contemporânea. Ao fazê-lo, sua atitude diante de seu suporte parece ter por princípio a prática do pintor: ao invés de explorar ao máximo suas imagens, ele as torna únicas, já que ele realiza poucas fotografias no intervalo de um ano. Além disso, na sistematização de elementos da imagem, ordenação de ritmos formais e coloridos, Gursky parece criar uma superfície pictórica. Este é o caso de *Shanghai*, *May Day IV* e *Hong Kong Stock Exchange*. Em *May Day IV*, as pessoas de camiseta branca que compõem a platéia de um show de rock criam um ritmo próprio para a imagem. Num outro sentido, as mesas de trabalho e os coletes vermelhos dos operadores da bolsa de Hong Kong em *Hong Kong Stock Exchange* organizam esta outra imagem em nosso olhar, e criam o efeito de projeção perspectiva, uma vez que o fotógrafo opta por uma tomada em que as mesas formam um quadrado cujos ângulos tocam as laterais da imagem geometricamente. No caso do hall de um hotel fotografado em sua obra *Shanghai*, a iluminação dos corredores circulares e a simetria dos andares do edifício fixadas numa imagem vertical criam uma composição quase abstrata. Gursky é o gerador de imagens que parecem exprimir o *Zeitgeist* da nossa era de capitalismo globalizado, na qual tudo se torna uniforme.

De um modo diverso, mas também tendo a pintura em vista, trabalhou Thomas Ruff em *I.m.v.d.r.*, em sua sala especial da Bienal de 2002. As iniciais que intitulam uma série de fotografias de edifícios modernistas alemães fazem referência ao arquiteto Ludwig Mies van der Rohe. A primeira idéia era que Ruff fotografasse de fato os projetos de Mies van der Rohe, o que ele se negou a fazer, porque “os objetos são tão belos que não conseguiria realizar nenhuma fotografia interessante.”² Assim, o fotógrafo parte para criar imagens de edifícios arquitetônicos modernos que tomam por referência imediata a arquitetura de Mies, mas que se constituem em imagens manipuladas com os recursos de novas tecnologias. Ruff propõe a sua visão do arquiteto Mies van der Rohe e cria uma imagem emblemática de sua arquitetura. As fotografias variam um pouco de tamanho, mas são menores que as fotografias de Gursky. São quase que retratos destas edificações – aliás, um gênero privilegiado por Ruff. Mas existe uma vontade de captação classificatória ou organizacional dos elementos representados que fazem pensar numa coleção de edifícios arquitetônicos modernos. Como não pensar no espírito de uma certa pintura de gênero da segunda metade do século XVIII, que também tratava de espaços de galerias de pinturas, arquivos e bibliotecas? Um bom exemplo é o trabalho do pintor italiano Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), com obras como *Galeria de Pinturas com Vistas de Roma Moderna* (1757, óleo/tela, Museu de Belas Artes de Boston) e *Roma Antica* (1755 ca., óleo/tela, 186 x 227 cm, Staatsgalerie, Stuttgart). O trabalho de Ruff teve de ser realizado a partir do arquivo de Mies van der Rohe, e resultou numa série em que este arquivo parece ter ganho uma imagem. Sua manipulação leva a uma síntese formal muito grande, bem como há uma enorme preocupação com o tratamento da cor e da superfície bidimensional.

Para fechar o ciclo destes grandes expoentes da fotografia alemã atual, a 26ª Bienal de São Paulo traz Thomas Struth como sala especial. Struth, em princípio, se contrapõe a Gursky e Ruff, sobretudo por conta de suas séries mais recentes de fotografia, que têm por tema o paraíso, ou seja, o lugar inabitável, puro, sobre o qual de algum modo o homem parece não ter intervindo. Também, dos três, ele parece sintetizar de modo icônico a relação entre pintura e fotografia. Em abril de 2003, sua mostra retrospectiva no Metropolitan Museum de Nova York perpassava alguns dos gêneros tradicionais da pintura: o retrato, a paisagem, a paisagem urbana, e a cena de “gênero”, por assim dizer, de patrimônios artísticos visitados por turistas. Há um intervalo, em princípio, abrupto, entre suas fotografias em preto e branco da Manhattan do final dos anos 1970 e suas vistas urbanas posteriores. Entre um conjunto e outro, há uma série de retratos. Esta produção culmina com duas séries de fotografias que parecem se complementar, ao mesmo tempo em que se opõem. A primeira reúne imagens de locais e obras-primas da história da arte sendo visitados. Temos, por exemplo, *Pantheon, Rome* (1990) e espectadores diante de quadros como *A Liberdade guiando o Povo* de Eugène Delacroix. Neste último caso, a tela é

² Citado em Valeria Libermann, “Thomas Ruff – I.m.v.d.r.” IN: Alfons Hug (ed.), cat. exp. 25ª Bienal de São Paulo: *Iconografias Metropolitanas*, vol. *Cidades*, p. 402.

retratada num recinto escuro, no qual observamos em primeiro plano uma fila interminável de espectadores para vê-la. Trata-se de um episódio de empréstimo da obra para o Japão numa exposição temporária, que causou furor no público japonês. Aqui, a pintura é personagem, ela é sobre o quê se fala, mas que diz respeito à sua transformação em bem de consumo. No caso de *Pantheon, Rome*, Struth toma como elemento um dos patrimônios arquitetônicos mais célebres do mundo sendo visitado por turistas, e a pintura serve de modelo a ser seguido. A arquitetura do Pantheon dá forma à composição e a escolha do ângulo de visão do fotógrafo é como aquele tomado pelo mesmo Giovanni Paolo Pannini em seu *Interior do Pantheon, Roma* (1747, Cleveland Art Museum). Pannini cria uma perspectiva distorcida, como se quisesse captar todo o espaço a ser representado com uma grande angular. É provável que o tipo de olhar proposto por Pannini tenha dado origem à fotografia. Difícil não pensar que a escolha de Struth não passe pela referência à tradição desta pintura de gênero da segunda metade do século XVIII. Neste sentido, sua obra possui vários substratos: ela entende a fotografia como um desdobramento dos problemas da pintura e, ao fazer remissões devidas à história tradicional da arte, trata a fotografia e a pintura como um discurso sobre a história da arte.

Desde o final da década de 1990, Struth vem realizando fotografias (paisagens) de lugares selvagens. Em 2001, numa peregrinação pela Serra da Mantiqueira no estado de São Paulo, ele realizou sua série *Paradise 17*, na qual recantos da densa mata tropical são capturados por sua câmera num arranjo de texturas e nuances as mais variadas de verde, remetendo-nos a uma superfície pictórica. A disposição destas enormes fotografias na última sala de sua retrospectiva no Metropolitan Museum, como enormes aberturas para o exterior, nos levavam para uma outra dimensão. Por fim, a série *Paradise 26*, realizada no deserto de Nasca no Peru, no ano de 2003, apresentada na 26ª Bienal de São Paulo, parece nos falar novamente de um lugar fora do alcance da cultura e da ação humana. Em *Nasca Lines 1*, o horizonte se eleva e temos à esquerda do primeiro plano um fotógrafo imerso na imensidão da paisagem. Mal nos damos conta de que se trata, para Struth, de registrar as linhas pré-históricas do deserto peruano. É possível, aqui, aproximá-lo de Gursky. Dez anos antes, Gursky realizara sua *Thebes, West* (1993, Tate Gallery, Londres), em que passado e presente – como na fotografia de Struth – se cruzam, uma vez que este sítio arqueológico egípcio é um dos mais visitados por turistas. Neste contexto, ainda poderíamos compreender seu *Happy Valley* (dos mesmos anos) como os restos da metrópole contemporânea: se for possível dizer isto, as novas linhas pré-históricas em formação³. A idéia do turista/visitante e do encontro entre passado e presente também é tema da pintura de gênero da segunda metade do século XVIII.

Ainda em relação à fotografia de Struth, vale citar o caso excepcional de uma imagem feita no interior de uma igreja em Lima. Trata-se de uma fotografia inédita, realizada junto com a série do deserto de Nasca e das ruas estreitas da cidade de Lima. Sua composição é muito semelhante à estrutura de outra fotografia da década anterior, isto é, *San Zaccharia* (1995, Metropolitan Museum de Nova York). Aqui Struth constrói a composição num ritmo tripartido, focalizando ao centro a famosa pala de altar de Giovanni Bellini. Não há, na imagem realizada no Peru, a mesma monumentalidade presente na igreja veneziana. Por outro lado, ambas as imagens também parecem derivar desta tradição da pintura de gênero da segunda metade do século XVIII. Veja-se, por exemplo, *Interior de Santa Maria Maggiore em Roma* (1730 ca.) ou *Interior de San Giovanni in Laterano em Roma* (s.d., Museu Pushkin, Moscou), também de Giovanni Paolo Pannini.

Ainda que o mais próximo desta pintura de gênero pareça ser a produção recente de Thomas Struth, há uma certa melancolia presente nas imagens criadas por ele e seus dois outros conterrâneos, que remete à idéia de um mundo que está em vias de se perder, como no caso dos ruínicos do final do século XVIII. Apenas, as ruínas da contemporaneidade envolvem uma outra referência arquitetônica. Talvez reveladora mesmo das relações intrínsecas entre a pintura e a fotografia e do aspecto de ruína contemporânea seja a produção da também alemã Vera Lutter. Para a 26ª Bienal de São Paulo, a

³ É importante assinalar que neste caso, o título escolhido por Gursky é absolutamente irônico, pois se trata de uma vista noturna de Los Angeles, feita da colina onde está localizado a Getty Foundation – hoje, certamente, um dos maiores centros de recursos para a pesquisa de história da arte.

seleção foi de 4 fotografias feitas com a técnica de pinhole, impressas em gelatina de prata, de espaços inóspitos, por assim dizer. Duas delas, *Studio IX: November 5 – December 15* (2003) e *Studio X: January 9 – February 18* (2004), são imagens do ateliê da artista em cujo plano de fundo se apóia outra fotografia sua feita com a mesma técnica, do porão do DIA Center de Nova York. Vendo estas imagens complexas (porque são a imagem da imagem, e porque usam de recursos como a colocação de espelhos para se refletirem) que criam projeções infinitas, é impossível não pensar nos experimentos que os homens do Renascimento fizeram e que levaram à criação da perspectiva linear. Além disso, elas são monumentais e feitas em edições únicas. Por fim, elas são a reminiscência do objeto fotografado, uma vez que se trata no negativo da imagem. Anteriormente, Lutter fizera, pelo mesmo processo, imagens de grandes edifícios industriais, como, por exemplo, a de uma usina hidroelétrica. Do mesmo modo, a série mais recente de “retratos” de Thomas Ruff enfoca o maquinário industrial (2003).

É preciso ainda tratar da questão do tempo nestas imagens. No trabalho de Vera Lutter, por exemplo, a marcação do tempo está dada já pelo título das obras: o tempo de sensibilização da película fotográfica. Nos demais casos, os enquadramentos adotados por Gursky, Ruff e Struth fazem pensar em imagens quase atemporais. Há uma inversão, aqui, da cultura do *snapshot* fotográfico e da imagem imediata. As fotografias em questão exigem, em primeiro lugar, um longo processo de investigação; em seguida, estes fotógrafos não trabalham disparando seus equipamentos;⁴ por fim, o tempo mesmo de elaboração e revelação destas imagens é mais largo. Houve, sim, uma desaceleração temporal nestes casos, pois só ela permitiu a análise das imagens produzidas. Este alargamento do tempo também remete àquele da elaboração da pintura, não só do ponto de vista prático, mas também no que diz respeito à estrutura mesma da imagem. Na história da pintura, criaram-se iconografias para tal prática. O mesmo ocorre com a fotografia aqui.

Por fim, a dimensão humana ou a atividade humana está dada por outros elementos, que, muitas vezes, prescinde da presença humana. Mesmo o aspecto ascético da apresentação destas fotografias é curioso e merece atenção: as superfícies perfeitamente lisas das molduras com a proteção de um acrílico e, nos casos de Gursky, Ruff e Struth, o largo falso passe-par-tout branco dão uma outra materialidade a estas imagens. Não se trata mais da “pele da pintura”, mas este acabamento serve bem às imagens apresentadas e aos temas escolhidos.

⁴ Aliás, pelo menos no caso de Andreas Gursky – que vimos trabalhar fotografando a performance de Vanessa Beecroft na abertura da 25ª Bienal de São Paulo –, sua câmera é pesada e ele sempre trabalha com o tripé.