

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## “Nova Objectividade” na Fotografia Alemã

*Häuser*, de Thomas Ruff e Análise Auto-referencial

Junho de 2005  
Filipa Gomes  
Publicado em <http://www.arte.com.pt>

# “Nova Objectividade” na Fotografia Alemã

*Häuser*, de Thomas Ruff e Análise Auto-referencial

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Artes Plásticas – Pintura

Lisboa

Junho de 2005

Filipa Gomes

E-mail [filipa.gomes1@clix.pt](mailto:filipa.gomes1@clix.pt)

## Índice

I.	Introdução .....	1
II.	Escola de Düsseldorf – “Nova Objectividade” na Fotografia Alemã .....	3
III.	Biografia de Thomas Ruff .....	7
IV.	Análise da série <i>Häuser</i> de Thomas Ruff .....	11
V.	Análise Auto-referencial em relação com <i>Häuser</i> .....	19
VI.	Bibliografia .....	23
VII.	Imagens .....	25



## Introdução

Este trabalho consiste numa reflexão em torno da fotografia Alemã recente, focando essencialmente o núcleo Becher e os seus discípulos da Escola de Düsseldorf. Dar-se-á particular relevo a Thomas Ruff e à sua série *Häuser*. Em conclusão surgirá uma análise comparativa entre a série de Ruff e a série de Filipa Gomes (análise auto-referencial). O trabalho tem como título: “Nova Objectividade” na Fotografia Alemã: *Häuser* de Thomas Ruff e Análise Auto-referencial.

No primeiro capítulo apresentam-se as origens da “Nova Objectividade”; introduz-se a Escola de Düsseldorf e referem-se as principais características dos grandes impulsionadores do retorno à objectividade, no panorama da fotografia Alemã contemporânea, Bernd e Hilla Becher. Referem-se sucintamente os artistas e discípulos de Bernd Becher, que passaram por esta escola, e que foram directamente influenciados pelos seus ideais objectivos: Candida Höfer, Alex Hütte, Thomas Struth, Andreas Gursky e Thomas Ruff.

No segundo capítulo é apresentada uma breve biografia de Thomas Ruff e um panorama geral da sua obra.

O corpo de trabalho deste artista relaciona-se com a ideia de imagem que antecede a percepção. É organizado em séries e em “tipos fotográficos”. O retrato, a arquitectura, a fotografia de imprensa e o nú são alguns dos “tipos fotográficos” que Ruff tem vindo a desenvolver em séries. O artista tem afirmado que “faz fotografias de fotografias”; com isto indica que estabelece, de forma consciente, formas de representação nas imagens que cria.

Ruff dispensa as comparações frequentes que são feitas entre o seu trabalho e as pinturas indistintas de Gerhard Richter afirmando, no entanto, que a obra deste apresenta constantes referências à fotografia.

No terceiro capítulo procede-se à análise da série *Häuser* de Thomas Ruff, focando os seus principais aspectos em termos composicionais. *Haus Nr. 7 I* é analisada em maior profundidade.

As fotografias de Thomas Ruff de edifícios industriais e empresariais dos anos 80 foram mediadas por outras representações dos mesmos edifícios: postais dos anos 50 e 60 com que as empresas anunciavam a sua prosperidade dos anos do milagre industrial ou “boom industrial”. Também a Bauhaus exerceu grande influência no âmbito da execução desta série.

No quarto capítulo é efectuada uma análise auto-referencial de uma série de fotografias de arquitecturas, estabelecendo um contraponto com *Häuser*. Este capítulo surge como conclusão.



## Escola de Düsseldorf – “Nova Objectividade” na Fotografia Alemã

Após a devastação sem precedentes da Primeira Guerra Mundial, alguns artistas perderam a fé na abstracção. Acreditavam que esta era trivial e superficial quando tantos milhões de pessoas haviam perdido a vida, cidades inteiras haviam sido dizimadas pela fome e pela corrupção política, sendo inundadas por soldados mutilados no decorrer da guerra.

Na Alemanha, artistas pertencentes ao movimento conhecido por “Neue Sachlichkeit” (“Nova Objectividade”), acreditavam que para endereçar estas questões, a arte não podia divorciar-se da experiência quotidiana, perseguir ideais filosóficos abstractos ou prender-se com questões da psicologia individual do seu criador. Estes artistas, onde se incluíam Geoge Grosz e Otto Dix, advogavam o retorno a modos de representação mais tradicionais e a um compromisso directo com as questões políticas e sociais do seu tempo.

Karl Blossfeldt usou a macro e a micro-fotografia para apresentar os padrões “artísticos” presentes na Natureza. Este pioneiro do movimento “Nova Objectividade” dos anos 20 e 30 queria eliminar os efeitos atmosféricos e as reacções pessoais para revelar o desenho básico dos objectos e demonstrar que a Natureza é o nosso melhor mestre. Ampliando pequenas porções de um objecto – as características, detalhes, padrões e texturas que de outra forma passariam despercebidos ao olho humano ou à fotografia – Blossfeld tornou perceptível o imperceptível. Removendo o desnecessário e evitando recriar qualquer carga psicológica ou relação social, quis mostrar que a arte e a natureza se encontram tão intimamente ligadas que são inseparáveis.

As fotografias de plantas de Blossfeldt tinham de ser simples com a menor interferência possível do plano de fundo, pois eram usadas num método específico de ensino – com a ajuda de um espelho, os seus estudantes projectavam-nas sobre os seus blocos de desenho onde marcavam as suas linhas. Plantas e frutos eram previamente fotografados com o intuito de serem copiados.

O processo de inventário de Blossfeldt influenciou o movimento moderno tipológico dos fotógrafos Alemães Bernd e Hilla Becher, bem como o dos seus discípulos. A sua obra também pode ser relacionada com o movimento “Neue Sachlichkeit” dos anos 20 e com a fotografia dos Alemães August Sander e Albert Renger-Patzsch.

Desde os anos 70, a fotografia tem vindo a crescer em termos de estatuto e autonomia enquanto obra de arte, em grande parte devido ao reconhecimento primeiramente da obra de Bernd e Hilla Becher e em seguida da nova geração de artistas tais como Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Struth, Andreas Gursky e Thomas Ruff.

A obra de Bernd e Hilla Becher é essencial na compreensão da dinâmica da fotografia Alemã contemporânea. Retrataram “restos” de edifícios industriais, onde energia e vida haviam sido gerados, mas que haviam sido encerrados ou se encontravam em vias de ruir. Retrataram essencialmente locais abandonados nos quais a memória da acção ainda se encontrava.

Mais do que fotógrafos são “arqueólogos industriais”, salvaguardando testemunhos de desenvolvimentos passados em forma de documentos “legíveis” para a posteridade. O seu maior contributo para a “arqueologia industrial” foi a criação de tipologias de edifícios. As imagens de estruturas industriais que captaram ao longo de 40 anos constituem o mais importante corpo de trabalho no campo da fotografia objectiva independente.

As suas fotografias permitiram que os imensos complexos industriais fossem vistos como formas escultóricas na paisagem ou monumentos de épocas passadas. Deste modo, cada estrutura surge como uma “escultura anónima”, isolada, apresentada rectilaneamente numa formalidade rigorosa que acentua a forma em vez da função. Encontra-se dimensionada de forma a preencher todo o espaço pictórico numa composição standardizada.

A originalidade do seu trabalho reside na observação escrupulosa de algumas condições auto-impostas. A sua obra é frequentemente descrita como “objectiva” mas há quem defenda que essa “objectividade” aparente é expressão de uma sensibilidade altamente pessoal que marca um dos extremos da estética fotográfica.

Geralmente as suas fotografias são expostas em vastas e numerosas sequências, de forma a que a multiplicidade reforce a ideia de série.

Os “documentos” dos Bechers são precisamente o tipo de pesquisa que os fotógrafos Alemães sempre consideraram um dever a cumprir. Embora tenham claramente pensado as suas imagens ao mais ínfimo detalhe, o casal Becher afirma não se preocupar muito com as técnicas da fotografia. O seu entusiasmo é pelos temas, ou talvez pelos “objectos”, visto que o que tipifica a sua abordagem é uma objectividade indiscriminada. As suas fotografias não apresentam metáforas de civilizações decadentes nem choram o colapso da indústria pesada. As suas composições não contêm alusões ou mensagens, mas um desejo de “concertar” a paisagem e os seus símbolos monumentais da forma mais precisa possível; só uma câmara de grande formato pode efectuar a tarefa com a precisão em que insistem.

Hilla Becher afirmou, em 1969, que o seu entusiasmo em relação ao seu trabalho residia no facto de edifícios com a mesma função aparecerem com diversas formas; com a ajuda da fotografia, os Bechers tentavam ‘ordenar’ essas formas e torná-las comparáveis.

As suas fotografias a preto e branco, do final dos anos 60, foram pioneiras de uma “nova objectividade” para uma geração de artistas confrontados com a realidade de uma Europa pós-guerra.

Quando o seu trabalho começou a ser exposto ao lado de obras Minimais e Conceptuais dos anos 70, constatou-se que a sua aproximação impessoal apresentava afinidades com o carácter serial, de precisão e afastamento de artistas como Carl Andre ou Donald Judd. A fotografia de Bernd e Hilla Becher pode ser considerada arte conceptual, estudo tipológico e documentação topológica.

Enquanto professor, Bernd Becher influenciou muitos jovens artistas. Entre o final dos anos 70 e o princípio dos anos 80, Höfer, Hütte, Struth, Gursky e Ruff estudaram fotografia com ele na Academia de Arte de Düsseldorf que na altura, era um dos mais conceituados institutos de ensino na Alemanha. Desde então, cada um destes artistas tem vindo a desenvolver a aproximação sistemática de Becher na fotografia e a construir um retrato único do mundo moderno. Optando por espaços públicos, locais de trabalho ou fazendo o levantamento de imagens da imprensa ou da internet, estes artistas têm vindo a levantar questões que normalmente tomamos como garantidas. Todos optaram pela fotografia não enquanto mecanismo que possibilita a criação de centenas ou milhares de imagens aleatórias, mas como um meio esteticamente orientado na criação de uma arte de análise cultural e social.

Restringindo-se a um pequeno leque de temas e fotografando exclusivamente sob condições estritamente controladas, Bernd e Hilla Becher mostraram como a fotografia podia comandar a sua própria linguagem formal, a sua própria autonomia artística. Demonstraram como a mais rigorosa objectividade podia resultar num poderoso comentário acerca da realidade social e da história recente. A desolação de uma paisagem cheia de torres de água abandonadas aponta para a desolação de um país em recuperação de uma pesada derrota. No entanto, a beleza destas imagens reside nas preocupações estéticas para as quais remete, ao nível da composição e da superfície; preocupações estas que os jovens fotógrafos têm vindo a endereçar através do uso da escala, da cor e de uma gama de técnicas tornadas possíveis pela tecnologia moderna.

Candida Höfer nunca adoptou o uso de uma imagem consistente. As suas fotografias de espaços públicos e semi-privados tais como salas de espera, entradas de hotéis e teatros, nos quais o humano se encontra manifestamente ausente, mostram como o mais frio ponto de vista carrega implicitamente uma narrativa.

Os nocturnos de Axel Hütte dão continuidade a um estilo que nos é familiar da pintura dos grandes mestres, mas a sua produção e originalidade esteve dependente da invenção da câmara digital.

Thomas Struth abandonou o rigor serial dos Bechers para explorar o acto de observar e a experiência de ser observado. As suas imagens de estranhos em locais públicos, especialmente a série de fotografias que tirou em museus, são tanto sobre um contexto social como reflexões acerca de modos de ver.

Em Andreas Gursky, ao fascínio pelo panorama distante em que detalhes circunstanciais apresentavam o encanto do acidental, seguiram-se imagens em “close-up” nas quais a multidão enche dramaticamente o espaço pictórico, tais como as que captou na Bolsa de Hong Kong.

Thomas Ruff centrou-se no estudo das técnicas fotográficas e na manipulação da percepção, mas a sua fotografia também usa como tema a história recente da Alemanha bem como questões políticas de relevo.

De todos os discípulos de Becher, é talvez Ruff o que mais questionou a natureza da fotografia. Diz que esta é e sempre foi manipuladora. Afirma também que o realismo da fotografia e a sua reivindicação em dizer a verdade sempre foram manipuladores. As suas intervenções limitaram-se a tornar esse aspecto mais visível. Ruff afirma haver manipulação naquilo que representa e manipulação na própria técnica fotográfica.

As suas fotografias são tão cuidadosamente estudadas, tão minuciosamente compostas e factualmente apresentadas que nos é difícil imaginá-las como imagens metafóricas; poderíamos considerá-las metáforas de um país desolado, que enfrenta as implicações da sua conduta em tempo de guerra.

A ideia de que a fotografia objectiva pode carregar tanta subjectividade não é nova, mas na história da fotografia, especialmente no panorama Alemão, a objectividade e a subjectividade foram frequentemente encaradas como pólos opostos.

A “nova objectividade” da escola de Weimar – Bauhaus – em particular de Moholy-Nagy, procurou superar a subjectividade individual, enquanto a “fotografia subjectiva” promovida por Otto Steinert nos anos 50, afirmou que a fotografia reflectia inevitavelmente o seu criador. Lászlo Moholy-Nagy sentiu que a fotografia tinha o poder de transformar profundamente a cultura. Afirmou que a câmara era a chave para uma nova era, para uma “nova visão”. Seria uma cultura de luz na qual todos veriam aquilo que era opticamente verdadeiro.

As fotografias de Bernd e Hilla Becher e dos seus discípulos estéticos seguiam o ideal objectivo e enfatizavam a tendência da câmara pelo naturalismo. O carácter que mais se aproxima da subjectividade na fotografia Alemã foi inspirado pelo pós-guerra.

Sóbrias, sem estado de alma, mas fascinantes, as fotografias de Bernd e Hilla Becher constituem um precioso arquivo de locais que se tornaram parte da nossa visão colectiva através da fotografia. Coleccionar imagens reflecte o conhecimento de que sem representação não pode haver memória ou legitimidade. Como suplemento para o mundo, as séries fotográficas dos Bechers preenchem os espaços vazios do terreno económico ao testemunharem a sua existência.

## Biografia de Thomas Ruff

Thomas Ruff nasceu em 1958 em Zell am Harmersbach, uma pequena povoação provinciana na Alemanha.

Entre 1977 e 1985 frequentou a Academia de Arte de Düsseldorf onde sob a orientação de Bernd Becher, aderiu à nova geração de fotógrafos Alemães que durante os anos 80, estabeleceram o retorno a uma nova objectividade arreigada ao seu tempo.

Nesses tempos, Thomas Ruff e Candida Höfer eram os únicos discípulos de Becher a empregar a cor.

Para financiar os seus estudos, trabalhou como fotógrafo numa empresa que se dedicava a elaborar brochuras para um construtor de casas pré-fabricadas.

Embora a fotografia documental de Becher tenha influenciado a fase inicial do seu trabalho, Ruff questionou a 'real-valia' da imagem documental na sua obra dos anos 80 e 90. É precisamente esta busca de uma nova objectividade que distingue a obra de Thomas Ruff.

O artista desenvolve o seu trabalho em séries, utilizando a repetição como método de abordagem do ambiente físico que se torna gradualmente universal.

O seu primeiro projecto, a série *Interieurs* (1979), inicialmente a preto e branco, criou um novo tipo de documento fotográfico, quase de cariz documental, em que fotografava fragmentos dos interiores de casas absolutamente vulgares.

As fotografias desta série são tão rigorosas em termos de composição como qualquer torre de água dos Bechers: cada vertical atrai a nossa atenção para os (geralmente horizontais) detalhes de padrões geométricos, texturas, e o insípido brilho da luz natural reflectida pela madeira impecavelmente polida e pelos azulejos imaculados.

É a partir de uma série de retratos encomendados que Ruff iniciou a prática de um tipo de retrato muito próprio.

Monumentais, muito detalhados e preciosamente acabados, são retratos sem brilho ou "glamour" de pessoas vulgares, vazios de expressão. Os modelos eram amigos de Ruff na Academia de Düsseldorf.

Foi depois de experimentar várias poses e cenários que Ruff se centrou numa pose frontal e num cenário neutro iluminado por uma luz uniforme e pastel. Deste modo, em 1981 deu início à sua série mais famosa, *Porträts*.

Estes retratos sugerem que é impossível representar fotograficamente a vida interior do sujeito, apresentando em vez disso um modo de representação mais democrática e social.

Estes retratos reflectem o estilo inexpressivo das fotografias de passaporte.

Tiradas em estúdio, obedecem à mesma fórmula invariável: os modelos são fotografados dos ombros para cima, sobre um fundo neutro, olhando directamente e sem expressão para a objectiva. Este estilo cru tem sido amplamente adoptado por outros artistas.

Tecnicamente indistinguíveis, os seus trabalhos situam-se no domínio do vernáculo, assumindo a mediocridade e a neutralidade da imagem “pouco conseguida”.

Ruff esforça-se para que os seus retratos tenham a menor profundidade psicológica possível.

Em 1982 viveu em Paris durante seis meses, altura em que produziu uma série de auto-retratos quase desconhecida, *L'Empereur*.

Foi em 1986 que começou a produzir retratos de grande formato, que resumem as características fundamentais da sua obra e se tornaram a “assinatura” da fotografia Alemã recente que então se emancipou no meio artístico.

Quaisquer resíduos de encanto que estes trabalhos pudessem apresentar desapareceram por completo na série que Ruff começa em 1987.

*Häuser* mostra-nos imagens de blocos de apartamentos cinzentos da era do pós-guerra. Estes relacionam-se com a fotografia arquitectónica de Bernd e Hilla Becher mas distinguem-se dela por não definirem tipologias ou hierarquias de assuntos.

O artista manteve o mesmo estilo estritamente documental dos seus retratos aplicando-o, porém, a edifícios; este projecto deu continuação, de certa forma, à tradição de fotografia arquitectónica iniciada pela Bauhaus, que Ruff retomou em 1999 na sua obra sobre Mies van der Rohe, *I.m.v.d.r.*.

Foi na série *Häuser* que usou pela primeira vez a tecnologia digital para fazer o acabamento final das imagens.

Em 1988, ao participar na exposição internacional Aperto em Veneza, atingiu reconhecimento internacional com a sua série *Porträts*.

Foi graças a este reconhecimento e ao sucesso que o seu trabalho alcançou em termos de mercado que Ruff criou novas séries tais como as constelações *Sterne*, em 1989.

No início dos anos 90, Ruff comprou uma série de negativos do Observatório da Europa do Sul, que continham as constelações celestes do hemisfério sul. Ampliou-os para um formato standard de 1015 mm por 735 mm e expo-los como a série *Sterne*.

Em 1989, a queda do Muro de Berlim e a reunificação da Alemanha reflectiram-se no seu trabalho e deram origem às foto-colagens baseadas no arquivo que havia compilado desde 1981, a partir de artigos da imprensa Alemã, *Zeitungsfoto* (1990).

O objectivo de Ruff em limitar a sua intervenção, em seleccionar, manipular e apresentar imagens também se concretizou nesta série; apropriou-se de imagens de jornais que ampliou e apresentou sem explicações.

Em 1992 participou na “Documenta IX” com *Nacht*, uma série de paisagens urbanas nocturnas, de orientação mais politizada, inspiradas nas imagens captadas pelas câmaras de visão nocturna e difundidas pela comunicação social, durante a Guerra do Golfo.

Esta série marca as primeiras experiências de Ruff ao nível das novas tecnologias fotográficas.

Em 1995 representou a Alemanha na Bienal de Veneza com uma nova série de retratos, *Anderes Porträts*, criados por sobreposição e retoque dos seus anteriores retratos a cores, e a sua conversão para preto e branco.

O seu interesse de longa data acerca de questões políticas foi novamente demonstrado em 1996, com a série *Plakat*, cujo tema são figuras políticas proeminentes e acontecimentos políticos de relevo – posters de propaganda política.

Nesta série abandonou a fotografia convencional e substituiu-a pela fotografia digital. Denota influências da fotografia russa dos anos 30 e das fotomontagens de John Heartfield.

O envolvimento de Ruff com as questões e problemas do seu tempo é uma constante na sua obra, tanto ao nível político e social como no puramente técnico e profissional.

Outro aspecto que sempre interessou o artista e que se tornou o referencial de uma nova série foi a pornografia.

Em 1999, na série *Nudes*, Ruff reutilizou imagens retiradas de sites pornográficos.

Esta série foi altamente criticada por não se integrar no contexto global da sua evolução estética, por não denotar qualquer paralelismo com a sua abordagem a outros temas e pela aproximação à abstracção, que se veio a desvendar e concretizar em 2001 com *Substrat*, uma reflexão acerca das

imagens da Internet e da sua capacidade de se imporem ao observador retirando-lhe a capacidade de distinguir o mundo real do da ficção digital. Usou imagens de banda desenhada que sobrepõem com múltiplas camadas até obter uma imagem mais ou menos omissa de sentido.

## Análise da Série *Häuser* de Thomas Ruff

As imagens de Thomas Ruff são um contributo importante para o panorama da arte dos anos 80 e 90 visto este artista nunca ter deixado que o seu trabalho fosse afectado por questões comerciais relativas à presença de signos que indicassem que as suas fotografias constituíam obras de arte. Sendo a sua principal preocupação a percepção, a fotografia aparece-lhe como médium, pois quando um artista não se dedica à beleza ou à verdade mas sim à percepção, esta “escolha” é bastante evidente, dado que as utopias modernistas e o debate pós-moderno já haviam minimizado a noção de arte como provedora de beleza e verdade. Tal como a maioria dos seus contemporâneos, Thomas Ruff já não defende os ideais da vanguarda do pós Segundo Guerra Mundial, que aspirou salvar o mundo através da arte pela harmonia da beleza e da verdade.

A capacidade de capturar o tempo e o lugar e transferi-los para outro meio é uma das qualidades mais marcantes da fotografia. Contudo, não tenhamos dúvidas de que Thomas Ruff não está interessado em quaisquer reminiscências pessoais. Das suas imagens podemos deduzir que ele simplesmente as aceita como um fardo inevitável do seu médium de eleição. Não deseja alcançar significações profundas ou a essência interior do que fotografa no entanto, reconhece que o julgamento estético ou o conteúdo socio-cultural são inevitáveis. As entrevistas que publicou indicam que é um fotógrafo que conhece de forma precisa o seu objectivo – na imagem produzida e nos seus meios de produção – bem como o ponto em que acaba o seu controle – ao nível da interpretação. É por isso que insiste em que as suas fotografias captam apenas a “superfície das coisas” mas também que aquilo que os observadores vêem é eventualmente, somente o que já se encontra dentro deles.

Ruff argumenta que qualquer coisa lida para lá da superfície, diz mais sobre o espectador do que sobre a imagem. Os seus referentes insistentemente “desinteressantes” frustram o nosso desejo de projectar a nossa própria subjectividade na imagem “vazia”.

Em última instância, é a habilidade em manter uma tensão entre aquilo que vemos e aquilo que pensamos ver, entre o que lá está e o que parece lá estar, que nos prende às imagens de Thomas Ruff.

A fotografia é uma forma absolutamente original de interpretação do mundo, proporcionando uma leitura esclarecedora do mesmo. Despretensiosa na sua execução, resiste a qualquer alteração de mensagem.

Thomas Ruff tem desenvolvido um diálogo particularmente interessante com a arquitectura. Com base na experiência que ganhou na série *Porträts*, Ruff retornou a uma ideia que já lhe havia ocorrido enquanto trabalhava na série *Interieurs*, fotografar o exterior de edifícios. *Häuser* é uma série executada entre 1987 e 1991, constituída por fotografias de edifícios vulgares de

Düsseldorf e arredores, cuja construção remonta ao período entre os anos 50 e os 70. É um conjunto de impressões a cores montada com Diasec Face e moldura em madeira. As amplas dimensões das imagens, referidas em anexo, incluem a moldura. São edições de 4+2 provas de artista, assinadas, datadas e numeradas a lápis no verso. Foram tiradas com uma câmara com negativo de 4x5 polegadas, com abertura f/ 45 e exposições que variaram entre 1/10 e 1 segundo.

Ruff não procurou as suas casas de forma sistemática; utilizou critérios extremamente pragmáticos na sua escolha. Interessaram-lhe exclusivamente casas que se encontrassem, no máximo, a uma hora do seu estúdio e que conseguisse fotografar num dia, incluindo o tempo despendido na montagem do material e nos preparativos para a sessão. Não procurou casas específicas, limitando-se a seleccionar aquelas que lhe captaram a atenção durante o seu dia a dia. Partindo do princípio que esta escolha foi feita quase ao acaso, podemos afirmar que o mais estranho nesta série é o facto do olhar do artista ter sido sistematicamente atraído para casas vulgares, banais, funcionais.

As suas imagens diferem das do casal Becher no sentido em que Ruff não criou esta série com o intuito de estabelecer tipologias, bem como pelo facto de serem a cores. Deste modo pretende levar a objectividade à sua última instância, afirmando que as pessoas não vêm a preto e branco.

De forma a trabalhar sem que fosse perturbado, o artista fotografou sempre nas primeiras horas da manhã, essencialmente entre Janeiro e Março, procedimento que o ajudou a tirar partido do fundo neutro do céu cinzento e uniforme característico da Europa Central nessa altura do ano. Fotografando sempre à mesma hora, o artista manteve essencialmente os mesmos padrões lumínicos em todas as imagens.

A luz presente nas imagens da série *Häuser* retira-lhes energia, sendo plana, pardacenta, acinzentada, quase doentia. Provavelmente uma impressão a preto e branco dar-lhes-ia uma outra dimensão, talvez até histórica, o que poderia mitigar um pouco a sua banalidade provocante. Mas nestas fotografias a cores, Ruff optou por nos dar uma série de cinzentos que se lançam do céu, das fachadas dos prédios, dos passeios, das estradas. Tudo nos é dado numa imagem clara, tecnicamente perfeita, de grande formato.

Com escassos sinais de presença humana, essas imagens preciosamente detalhadas são tão enigmáticas como os seus retratos. *Häuser* e *Porträt* sugerem um corte transversal na superfície mundana da Alemanha contemporânea.

A sua obra é eminentemente política, oferecendo um comentário perspicaz sobre alguns aspectos da vida contemporânea. Os postais dos anos 50 que celebravam a arquitectura de reconstrução da Alemanha do pós-guerra inspiraram esta série.

Em *Häuser*, Ruff usa edifícios para representar a desumanização da sociedade actual. Retrata uma cidade na qual homens abandonam os seus blocos de apartamentos anónimos, para trabalhar em edifícios de escritórios igualmente anónimos. Estas obras são impressionantes pelas suas qualidades palpáveis de silêncio e solidão.

Ruff aborda o seu referente com total rigor conceptual. É por isso que emergiu como um técnico frio, exclusivamente interessado no modo de funcionamento da câmara, e não na psicologia interna dos seus temas. Aborda tudo com o mesmo afastamento, tanto edifícios como pessoas. É devido a esta ausência de carga pessoal e envolvimento que a sua arte é denominada “fotografia objectiva”, fria e “inexpressionista”.

O que nos fica de uma obra de Ruff é a sua seca anonimidade. A sua posição perante o mundo pode ser caracterizada como um modo de neutralização: evita qualquer envolvimento, criando todo um ambiente de facticidade extrema. Esvazia os seus objectos de significado cultural ou simbólico, aparecendo tudo sob uma luz não familiar, estranha. Esta abordagem inverte o processo de redução fenomenológica de Edmund Husserl, no qual se tenta atingir a real essência dos fenómenos agrupando os seus objectos. Ruff faz o oposto – apagando o sentido, apresentando os objectos do mundo no seu estado mais rude e incompreensível.

Os resultados podiam ser enfadonhos, algo em que Ruff arrisca ocasionalmente. No entanto, leva a sua abordagem tão longe que esta aparente falta de originalidade e interesse se torna fascinante, por vezes inquietante. Para Ruff, psicologia e subjectividade são noções suspeitas, que distorcem e desfocam o que realmente lá está, tornando impossível uma aproximação “realista”. Para Ruff “realismo” significa:

*...deixar que a máquina faça o trabalho que faria de qualquer forma, pois se as coisas são como são, porque é que havemos de tentar fazê-las parecer diferentes.<sup>1</sup>*

No entanto, é precisamente esta questão relativamente à autonomia e poder da máquina fotográfica que tem levantado questões acerca da fotografia ser, ou não, um objecto que possa ser elevado ao estatuto de obra de arte. Relativamente a esta questão, Gillo Dorfles afirma:

*A intervenção da máquina torna, de facto, aleatório, segundo alguns, o ‘valor’ que podemos atribuir a uma obra fotográfica pela pressuposta impossibilidade, da parte do fotógrafo, de obter aquilo que quer, e pelo contrário ser constrangido a aceitar ‘aquilo que quer a máquina’.<sup>2</sup>*

Tal noção é interessante, pois se a máquina funciona deste modo, precisaremos do artista? Ruff afirma que pelo menos está envolvido no disparo no entanto, ele não escolhe os temas, eles escolhem-no, vêm ao seu

<sup>1</sup> Matthias Winzen, *Thomas Ruff 1979 to the Present*, p. 134

<sup>2</sup> Gillo Dorfles, *O Devir das Artes*, p. 244

encontro. Neste caso há pouco espaço até para a subjectividade do próprio artista, pois na produção das imagens é a máquina que faz o trabalho. É isto que faz com que a sua posição seja extremista. O artista reduz-se a quase nada. O resultado fotográfico é “...uma razão mecânica e puramente acidental.”<sup>3</sup>; a mecanização governa soberana. Por outro lado, esta mecanização é minimizada visto a fotografia também ser “...fruto da ‘transferência mecânica’ de uma faculdade perceptiva nossa...”<sup>4</sup>.

Em *Häuser*, os edifícios revelam a essência do seu ser físico. O seu trabalho reflecte uma aproximação prosaica do olhar fotográfico – um fascínio pelo quotidiano, uma preocupação com o vernáculo, uma visão mais banal do que “extraordinária”. Mas em vez de o catalogar como “má fotografia”, é preferível examinar o “banal” como uma categoria estética, como um motivo e modo de recepção, e olhá-lo criticamente como corporização do vulgar.

O fascínio da fotografia pelo vulgar não é nada de novo, mas a cristalização deste fascínio numa estética é um desenvolvimento relativamente recente. Preenchida por motivos que aliam o enfado, a repetição e a inércia, esta estética do instantâneo foi também explorada pela fotografia publicitária e de moda. Foi levada ao limite com o chamado “heroin chic” que surgiu da tendência mórbida da cultura da droga.

O “banal” é um termo que não se define facilmente com precisão, ele faz parte da história moderna do gosto e geralmente aponta para um julgamento de valor negativo. A banalidade é intrínseca à modernidade e a história da fotografia está pejada de comentários pejorativos e preconceituosos sobre a banalidade das imagens fotográficas. Como categoria estética desafia as opiniões preconcebidas e afirma-se como característica da prática fotográfica pós-moderna e contemporânea.

A banalidade é um problema do capitalismo actual, uma criação macro-económica e um resultado da cultura materialista do consumo. Muito ligada ao conceito de enfado, é uma espécie de abreviatura para as rotinas e sistemas de criação de valor do capitalismo que são tão mecanizadas e triviais como obrigatórias. Como estilo ou estética fotográfica, pode ser descrito como uma espécie de realismo pós-industrial, um afastamento do espectacular e um foco na sua antítese.

Thomas Ruff produz imagens obcecadas pelos factos da vida quotidiana da sociedade capitalista ocidental misturada com o mundo omnipresente e da cultura do consumo. Neste mundo em que o trivial se torna um termo de referência, existe uma monotonia implícita em que o quotidiano se pauta pela insignificância. A banalidade na fotografia, como antítese da originalidade, foca menos a transformação do quotidiano em fantástico do que a sua vulgar re-apresentação.

---

<sup>3</sup> Gillo Dorfles, *O Devir das Artes*, p. 245

<sup>4</sup> Gillo Dorfles, *O Devir das Artes*, p. 246

Esta vulgaridade faz parte da forma como o banal se manifesta ao nível da recepção. A banalidade está ligada às convenções da fotografia – ao despojamento estético de um instantâneo e à familiaridade amena de um retrato ou fotografia de passaporte – e à economia visual da repetição que caracteriza este tipo de imagens.

A nossa familiaridade cultural com certos tipos de imagens funciona como um estorvo ao nosso compromisso crítico e a banalidade, como forma de resposta, apodera-se da protecção da indiferença e do desejo frustrado. A banalidade tanto é de mais como de menos e todos estes extremos estão presentes numa imagem vulgar que representa uma componente de um consumismo efémero.

Como condição cultural a banalidade está ligada com o processo material da produção massiva de artigos de conveniência para o nosso quotidiano

Ofuscando os sentidos e paralisando a imaginação, a banalidade é a materialização da crise de percepção que marca a modernidade.

A economia visual da repetição transforma-se no enfado da percepção do já visto.

O discurso estético encontra-se intimamente ligado com a ideologia; preocupa-se com a textura e com o envolvimento da realidade social, com a naturalização ou reconciliação das operações do poder.

Embora possa parecer nada mais do que “má fotografia”, a banalidade como valor estético nasceu de processos institucionais específicos, preferências ideológicas e interesses documentados, sendo ela própria implicada na produção e reprodução de discursos predominantes. Por sua vez, a ideologia torna-se estética quando se apresenta na forma de hábito, sentimento ou afecto – quando os ideais dominantes são vividos como um costume ou senso comum, em harmonia com os impulsos espontâneos do corpo. Colocando a estética do banal ao nível do hábito significa, por outras palavras, inscrever no corpo uma lei subtilmente opressiva.

Embora a arquitectura industrial do pós-guerra raramente tenha evitado uma aparência banal, as detalhadas fotografias a cores de Ruff proporcionam uma certa dignidade a estas estruturas cinzentas. Elas são ruínas de uma época passada; o mesmo se passa com as fotografias de Ruff de cinzentos edifícios de apartamentos pertencentes a essa mesma Alemanha.

A dada altura, Ruff começa a usar a tecnologia digital nas suas fotografias arquitectónicas com o objectivo de remover alguns detalhes que não lhe agradavam. Mais explicitamente do que antes, os edifícios eram agora mera matéria prima para a sua arte, sendo transformados pelo artista e pela sua tecnologia. No entanto, nestas imagens, a intervenção digital não é evidente.

Quando questionado acerca o motivo pelo qual usou a tecnologia digital para retocar as suas imagens em *Häuser*, Thomas Ruff respondeu:

*A realidade não coincidia com o que procurava. Em algumas imagens havia sinais de trânsito, pequenas árvores e janelas abertas que me perturbavam. Não as queria ali. Não queria mudar totalmente a imagem logo, só retocava o necessário e o mínimo possível. De facto, só duas fotografias tiveram de ser retocadas.*<sup>5</sup>

Para estas fotografias, Thomas Ruff seguiu as pistas da “fotografia arquitectónica” da Bauhaus; foi também por este motivo que decidiu retocar duas das imagens que captou, *Haus Nr. 1 I*<sup>6</sup> e *Haus Nr. 8 I*<sup>7</sup>, para que estas se aproximassem mais daquilo que tinha em mente; a depuração absoluta de símbolos que considerava desnecessários. Em *Haus Nr. 1 I*, datada de 1987, fechou uma janela de sótão e removeu uma árvore e um sinal de trânsito.

Ruff estabelece um diálogo entre a fotografia como médium e o objecto que fotografa; cada detalhe do seu trabalho repete as estruturas conceptuais que sustentam o fotográfico.

Alguma da personalidade dos edifícios é revelada nas suas imagens, mas não a sua totalidade. Tal como os modelos dos seus retratos guardam os seus segredos do fotógrafo e do observador, também o fazem os edifícios. Ruff não os penetra, pelo contrário, mantém a distância. Coloca-se perante os edifícios para fazer a sua própria arte.

O modo como os capta é semelhante ao que adoptou para fotografar os retratos. Estes revelam quem a pessoa é mas não aquilo em que está a pensar, não as suas preocupações ou paixões. Apenas mostram, com clareza, a complexidade do rosto. Ruff está interessado em superfícies, mas as suas imagens são a antítese do superficial. Reconhece que a verdade é ilusória, uma tarefa da percepção sem carácter absoluto no entanto, persegue-a.

*Häuser* apresenta-nos imagens luminosas de uma geometria impecável. Clareza, sobriedade e fidelidade caracterizam-nas.

A título de exemplo, e partindo de um texto de *Thomas Ruff 1979 to the Present*, procederemos a uma análise, um pouco mais detalhada, de uma das obras presentes na série *Häuser*.

Em *Haus Nr. 7 I*<sup>8</sup>, de 1988, observamos duas fachadas de prédios de apartamentos, provavelmente das traseiras, visto não apresentarem portas. Uma das fachadas do prédio de 3 andares está cortada, estendendo-se para o lado esquerdo da imagem. A segunda casa não apresenta cortes e tem o

<sup>5</sup> Matthias Winzen, *Thomas Ruff 1979 to the Present*, p. 166

<sup>6</sup> Imagem 1, p. 25

<sup>7</sup> Imagem 2, p. 25

<sup>8</sup> Imagem 3, p. 26

mesmo número de andares, dirigindo-se para o lado direito da imagem. Os dois candeeiros situados respectivamente à esquerda, no plano médio da imagem e à direita, no fundo, seguem a linha desta rua deserta, curvando-se para a estrada e cortando diagonalmente a composição da esquerda para a direita mas falhando, no entanto, a introdução de dinamismo nesta fotografia fortemente marcada por verticais e horizontais.

As imagens da série *Häuser* sugerem, de certa forma, um mundo congelado; uma suspensão no espaço e no tempo.

O ponto de fuga de *Haus Nr. 7 I* encontra-se à direita, fora dos limites físicos da composição, não sendo claro, porém, para onde a rua ou o ponto de fuga levam o olhar do espectador. Ao longe, à direita, observa-se a secção da torre de uma igreja típica desta Alemanha do pós-guerra no entanto, tal não suscita a curiosidade sobre o que se encontra para além do espaço pictórico. É curioso que a vincada perspectiva diagonal empregada por Ruff, geralmente um meio eficiente para guiar o olhar do espectador, neste caso não resulte numa vontade de saber o que se encontra para lá dos limites da imagem.

Existe um caminho entre os dois blocos de apartamentos, que corta a estrada quase horizontalmente, mudando localmente a sua cor para um tom avermelhado e situando-se ligeiramente acima desta. Este dispositivo foi frequentemente utilizado nos anos 80 para reduzir a velocidade do tráfego nas cidades. Também este dispositivo composicional falha na hipotética tentativa de aguçar a curiosidade do observador acerca do que se encontra para lá do limite da superfície fotográfica.

Não há nada na imagem que dê pistas sobre o que se passa entre os dois blocos de apartamentos, depois da esquina do prédio em primeiro plano. Deste modo, o espaço pictórico acessível aos nossos olhos e à nossa imaginação, termina tão abruptamente no meio do plano pictórico como nos seus limites.

Se o olhar do observador não é controlado por atractores de atenção da própria imagem, a linha de visão torna-se ambivalente.

Quando tentamos fixar o olhar em algum detalhe, ele escorrega pelas paredes destas casas sem portas, para fora dos vidros das janelas sem cortinas. Nem as janelas, elemento transparente por excelência, nos deixam assumir um olhar em maior profundidade. Aqui, elas são tão opacas quanto uma parede.

Consideramos que o conceito “aridez opaca”, utilizado por Carlos Vidal em *Democracia e Livre Iniciativa*, relativamente à obra de Frank Thiel, também se aplica a cada uma das imagens da série *Häuser* de Thomas Ruff.

Embora o espaço pictórico pareça desequilibrado, não é dinâmico nem agitado. A objectividade desta composição traduz-se na falta de movimento

imaginário para lá dos limites pictóricos e na falta de sinais que resultem numa digressão associativa em direcção ao âmago do utópico.

Os edifícios captados por Ruff são de uma mediocridade pouco atraente, o que lhes retira qualquer hipótese de impacto estético, pois nem chegam a ser terrivelmente feios.

Tudo nesta imagem indica que ela é apenas aquilo que vemos, nada mais. No entanto, a banalidade aparente das imagens deste artista é fascinante. O que capta a atenção do observador não são as associações que sugere para lá do que é mostrado, nem qualquer significado profundo.

Ruff utilizou grande precisão na criação de imagens que não dizem nada acerca da sua localização geográfica, nem pela fotografia em si nem pelo título, pois Nr. 7 não se refere ao número do prédio mas sim à ordem de série. O artista parece confrontar o aspecto técnico e a precisão da composição com o carácter anónimo desta banal cena de rua, encenando um choque entre este “algures” e a precisão fotográfica que normalmente indica um local específico. Visto esta fotografia poder ter sido captada em qualquer cidade Alemã, resta-nos a sua imagem, uma imagem geral de uma banalidade particular. Deste modo, nas fotografias da série *Häuser*, a própria imagem é a localização do que vemos, ou seja o local representado desaparece face à sua representação; desaparece numa imensidão de características que são comuns a tantos outros locais.

O nosso olhar é captado por estas imagens pelo jogo que Ruff estabelece entre a profundidade de campo e a desilusão conceptual. No caso de *Haus Nr. 7 I* somos forçados a aceitar o facto de que as fachadas dos prédios são superfícies opacas que não nos deixam olhar em profundidade. As paredes das casas não nos deixam ver nada da vida dos seus habitantes, tal como os rostos de *Porträts* não nos dizem nada acerca do indivíduo retratado.

As paredes destas fachadas evocam a planitude característica do plano pictórico, o que nos lembra o conceito de “flatness” em Clement Greenberg, na sua defesa de que tal conceito era o mais próprio de uma forma pictórica. Assim, *Haus Nr. 7 I* mata a nossa ilusão de que estamos realmente a ver qualquer coisa quando olhamos uma fotografia, pois para ver qualquer coisa é necessário mergulhar na profundidade do espaço pictórico. Aqui, a profundidade espacial da imagem é tão plana como o papel em que a fotografia está impressa. Olhamos apenas as superfícies das fachadas, a superfície da imagem.

Thomas Ruff cria uma tensão entre a ilusão e a desilusão, entre a atracção visual espontânea que sentimos perante uma imagem enorme e tecnicamente perfeita, e a percepção contrária do quão plana ela é. Só não perdemos o interesse por estas imagens ambivalentes porque a nossa percepção a olho nú é essencialmente ambígua e polissémica. O artista explora este mecanismo e o seu potencial artístico de forma consciente.

Análise Auto-referencial em relação com *Häuser*

A série de fotografias de arquiteturas de Filipa Gomes, *Espaços de Luz*<sup>9</sup>, foi captada em Bilbao, nas imediações do Guggenheim, em 2005; é composta por impressões a cores, em papel brilhante, montadas em pvc de 3 mm. A série apresenta cinco imagens, cada uma ampliada a 30 cm x 40 cm. Ao nível da escala o contraste com *Häuser* é imenso, visto as dimensões dessas imagens se situarem na ordem dos 179 cm x 278 cm ou mais.

Ao contrário de Thomas Ruff, que utilizou o retoque digital em algumas das suas imagens (*Haus Nr 1 I* e *Haus Nr. 8 I*), as fotografias de Filipa Gomes não sofreram qualquer manipulação posterior.

Thomas Ruff opta na sua série por fazer ampliações de quatro mais duas provas de artista porém, embora a fotografia geralmente se enquadre numa noção de múltiplo, as imagens de Filipa Gomes almejam alcançar o estatuto uno da pintura, pela criação de uma única imagem e pela abolição da cópia.

Sendo o gesto a dotação mais essencial em qualquer actividade criativa, também a matéria remete para este conceito primordial. Gesto e matéria encontram-se intimamente ligados. Aqui o gesto é mecânico, mas é também aquele que passa por um corpo perceptivo, que faz escolhas.

Esta série surge em contraponto com as imagens distantes da série *Häuser*. A vívida luz dos espectros luminosos presentes nas imagens contrasta drasticamente com a planitude, frieza e depuramento da iluminação empregada em *Häuser*.

No mundo ocidental, a utilização de espectros luminosos pelas artes plásticas é algo que remonta à Antiguidade. Tal como todos os fenómenos ocorridos no céu, o arco-íris e todas as manifestações relativas à luz prismática têm suscitado interesse em várias culturas e diversos períodos artísticos. Na tradição Judia, podia simbolizar o poder Divino ou ser indicador de boa ou má sorte.

Também a sua representação variou ao longo dos tempos. Homero apresentou diferentes teorias em que o espectro variava de um a seis comprimentos de onda. Já Ovídeo e Virgílio afirmaram o seu carácter incontável. Também a ordem cromática tem sido alvo de controvérsia. Aristóteles, por exemplo, propôs uma sequência de vermelho, verde e violeta porém, no final da Antiguidade esta ordem foi alterada para amarelo, vermelho, violeta, laranja, azul e verde. Algumas imagens que sobreviveram ao tempo denotam um estudo intensivo deste fenómeno por parte das civilizações Grega e Romana.

Existem representações medievais de arco-íris que já se aproximam da fórmula de sete cores de Newton: uma encontra-se num Livro de Horas

---

<sup>9</sup> Imagens 4 a 8, pp. 27-29

datado da segunda metade do século XV, altura na qual os estudos sobre a refração da luz já se encontravam bastante desenvolvidos no norte e centro da Europa.

Um dos poucos pintores do século XVI a usar este motivo foi Ticiano, que introduziu nas suas imagens complexos arcos de seis ou mais cores.

O imaginário Cristão sempre se relacionou com representações de arco-íris, embora estes raramente sejam apresentados da mesma forma, variando em número de cores e na cor em si.

Embora esta misteriosa beleza sempre tenha sido observada e pintada por diversos artistas, foram essencialmente os mestres Flamengos e Holandeses que introduziram este motivo na pintura de paisagem. Ruisdael ainda apresentava preocupações simbólicas relativamente a este motivo pictórico, pintando-o frequentemente junto a ruínas e ribeiros, como símbolo de mortalidade e efemeridade do tempo. Rubens, por outro lado, parecia mais interessado simplesmente no seu efeito brilhante.

Como incluía todas as cores do espectro luminoso por ordem, o arco-íris forneceu aos artistas uma chave preciosa para o entendimento da harmonia da cor. A natureza revela-nos o segredo da harmonia da cor na estrutura do espectro prismático.

O fascínio por este motivo continuou a exercer o seu poder no século XX, particularmente com os Neo-românticos do sul da Alemanha, antes da Primeira Guerra Mundial. Também Kandinsky recorreu frequentemente à representação deste fenómeno nas suas pinturas. Mais tarde, reapareceu na sua forma mais pura nas performances de Richard Long e Andy Goldsworthy.

Apesar de tudo o que já foi dito, podemos concordar com o que Paul Klee disse aos seus estudantes da Bauhaus, nos anos 20, acerca da representação deste fenómeno luminoso:

“já perdeu todo o seu poder sedutor, simbólico ou teórico”<sup>10</sup> referindo-se a este motivo como “mera representação linear de cores”<sup>11</sup>.

As imagens de Filipa Gomes inserem-se mais nestas ideias de Paul Klee, não procurando efectuar quaisquer alusões simbólicas. A emotividade que a cor possa ou não provocar encontra-se no espectador.

Nestas composições, as qualidades expressivas da cor e da forma estão harmonizadas e suportam-se mutuamente.

De acordo com o tratado de Itten estão presentes os contrastes de cor em si, de quente-frio e de cores complementares.

<sup>10</sup> John Gage, *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, p. 115

<sup>11</sup> John Gage, *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, p. 283

Em todas as imagens desta série, a luz natural vem da direita para a esquerda, sendo o seu poder que altera a superfície arquitectónica.

Anónimas e distantes, desabitadas e sem qualquer alusão a uma lógica de lugar, as imagens da série *Häuser* constituem o pólo que se opõe às fotografias de Filipa Gomes, que fazem uma clara referência ao espaço onde foram captadas, não pelo espaço que as envolve, visto serem planos aproximados e não revelarem sinais que denunciem a sua localização, nem pelo título, mas sim pela plástica do material captado.

Embora o conceito de superfície pictórica não subentenda as três dimensões, nos rectângulos da série de Filipa Gomes há uma clara alusão à tridimensionalidade, pela sobreposição de diferentes planos de imagem que inferem uma ilusão de profundidade espacial.

A superfície do edifício, pelas suas características materiais, funde-se num único plano com a realidade envolvente que atrai.

Ao contrário das janelas de Ruff, que pouco ou nada reflectem, que não permitem perceber qualquer profundidade espacial, os chapas luzidas do fundo das imagens de Filipa Gomes possibilitam ao observador ver para lá da mera arquitectura, geometricamente rígida. Partindo de um conceito de fusão espacial, o observador tem a possibilidade de conhecer mais acerca do ambiente e da dinâmica em que o objecto se insere.

Ao contrário do que acontece em *Häuser*, cujas imagens não suscitam curiosidade no espectador em saber o que se encontra para lá do ambiente focado pelo artista, na série de Filipa Gomes o espaço pictórico parece deixar de ser apenas o que se enquadra no limite das duas dimensões do suporte. É um espaço em profundidade no qual a superfície é metaforicamente transformada numa janela (embora “invertida”).

Em qualquer criação artística a proporção prende-se com a geometria e com a questão da procura de uma harmonia possível dos elementos pictóricos. A ideia de que a ordem e a proporção são características básicas do mundo acaba por ter expressão nestas imagens pela escolha dos enquadramentos, na tentativa de alcançar planos de imagem harmónicos.

No geral, mantém-se uma composição fortemente marcada por horizontais e verticais, embora surjam algumas distorções em diagonal nas chapas que compõem o edifício no entanto, há uma “geometria correcta” que se mantém, sem grandes distorções focais.

Em algumas imagens onde as horizontais e verticais se assumem sem a presença de quaisquer diagonais, poderíamos pensar que pela ausência de perspectiva estas seriam trazidas para o campo do plano, no entanto, a presença dos reflexos frustra tal hipótese.

Aqui o espaço é heterogéneo, dúbio, descontínuo, dado por saltos. Não sendo propriamente uma pintura atmosférica, nas fotografias de Filipa

Gomes, ao perdermos as referências reais a que estamos habituados, estamos perante um espaço quase metafísico, em que tudo parece ser modelado pela luz (essencialmente ao nível dos reflexos).

Em contraste com a secura e veracidade extrema de *Häuser*, as imagens de Filipa Gomes remetem para um espaço imaginário, quase lírico. Sendo Thomas Ruff o “objectivo” e Filipa Gomes o “subjectivo”. De acordo com as ideologias defendidas por Ruff, aqui seria impossível estabelecer uma apreciação e aproximação “realista” – apesar das imagens não serem abstractas.

O vulgar, a banalidade e o despojamento estético das imagens de Ruff, que “paralisam” a imaginação opõe-se à subjectividade carregada pelas fotografias de Filipa Gomes.

A sobriedade e fidelidade de Ruff são aqui substituídas pela emoção e pela poesia.

Apesar das duas séries não serem mais do que aquilo que representam, a de Filipa Gomes, ao contrário da de Thomas Ruff, deixa espaço para a divagação associativa satisfazendo, nesse sentido, de forma mais imediata, o desejo de divagação presente no espectador. Assim, ao contrário de *Häuser*, as fotografias de Filipa Gomes não frustram o desejo do observador de projectar a sua própria subjectividade na imagem.

Por outro lado, embora pela utilização de mecanismos diferentes, mantém-se a tensão presente em Ruff entre aquilo que vemos e aquilo que pensamos ver, entre o que lá está e o que parece estar, pois a superfície das imagens pauta-se pelo indefinido, pelo reflexo quase indistinto.

## BI BLI OGRAFI A

AAVV, *Bernd & Hilla Becher Basic Forms of Industrial Buildings*, Londres, Thames & Hudson, 2005, 1 vol., pp. 5-141

AAVV, *Frank Thiel Berlín*, Galiza, Centro Galego de Arte Contemporânea, 1998, 1 vol., pp. 15-102

Dorfles, Gillo, *O Devir das Artes*, «Arte e Sociedade», 4ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1959, 1 vol., pp. 18-274

Título Original:

*Il Divenire Delle Arti*, Giulio Einaudi editore, Turim, 1959

Eco, Umberto, *Como se faz uma tese em ciências humanas*, «Universidade Hoje 4», 8ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 1977, 1 vol., pp. 7-238

Titulo Original:

*Como si fa una tesi di laurea*, Casa Editrice Valentino Bompiani & C., Milão, 1977

Gage, John, *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames & Hudson, 1993, 1 vol., pp. 7-335

Itten, Johannes, *The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*, Nova Iorque, John Wiley & Sons, Inc, 1961, 1 vol., pp. 5-160

Título Original:

*Kunst der Farber*, Otto Major Verlag Ravensburg

Vidal, Carlos, *Democracia e Livre Iniciativa Política, Arte e Estética*, 1ª edição, Lisboa, Fenda Edições, 1996, 1 vol., pp. 21-305

Winzen, Matthias et al., *Thomas Ruff 1979 to the Present*, Colónia, 2001, 1 vol., pp. 7-267





Img. 1

Thomas Ruff  
*Haus Nr. 1 I*, 1987  
Impressão a cores  
Montagem em Diasec Face, moldura em madeira  
179x278 cm  
Edição de 4+2 P. A.



Img. 2

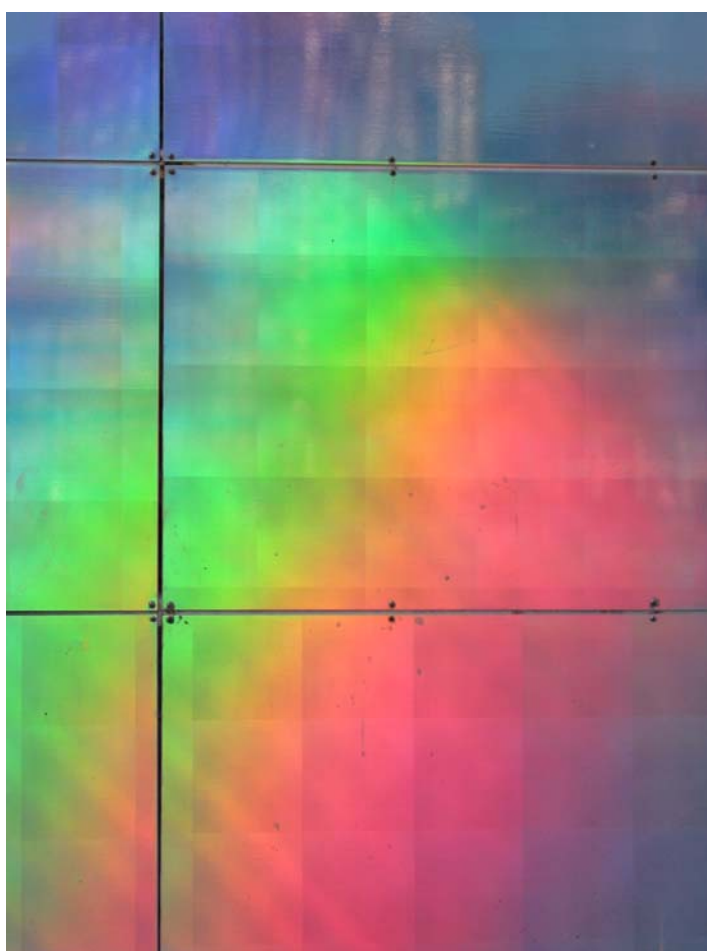
Thomas Ruff  
*Haus Nr. 8 I*, 1988  
Impressão a cores  
Montagem em Diasec Face, moldura em madeira  
208x232 cm  
Edição de 4+2 P. A.



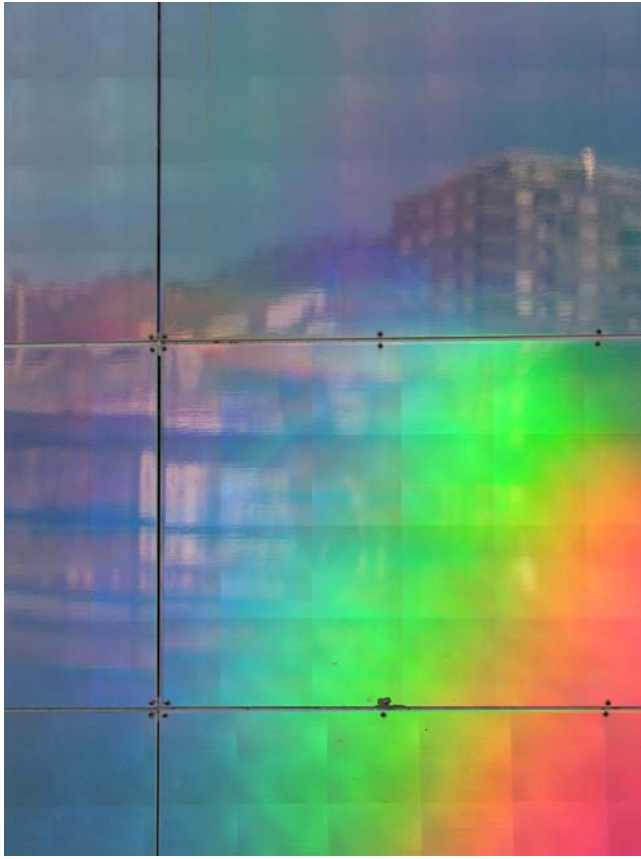
Img. 3

Thomas Ruff  
*Haus Nr. 7 I*, 1988  
Impressão a cores  
Montagem em Diasec Face, moldura em madeira  
237x188 cm  
Edição de 4+2 P.A.

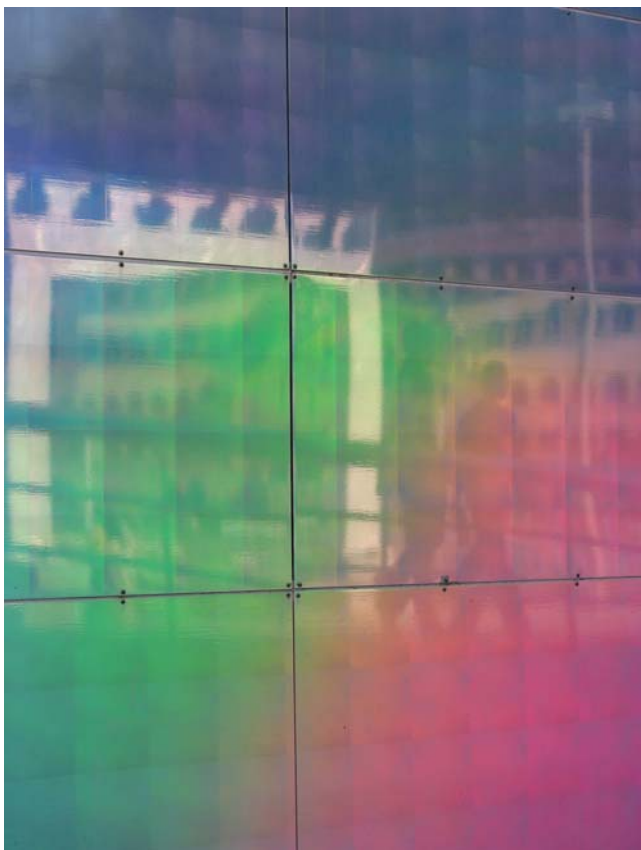
Filipa Gomes  
*Espaços de Luz*, 2005  
Impressão a cores  
Montagem em pvc 3 mm  
30 cm x 40 cm



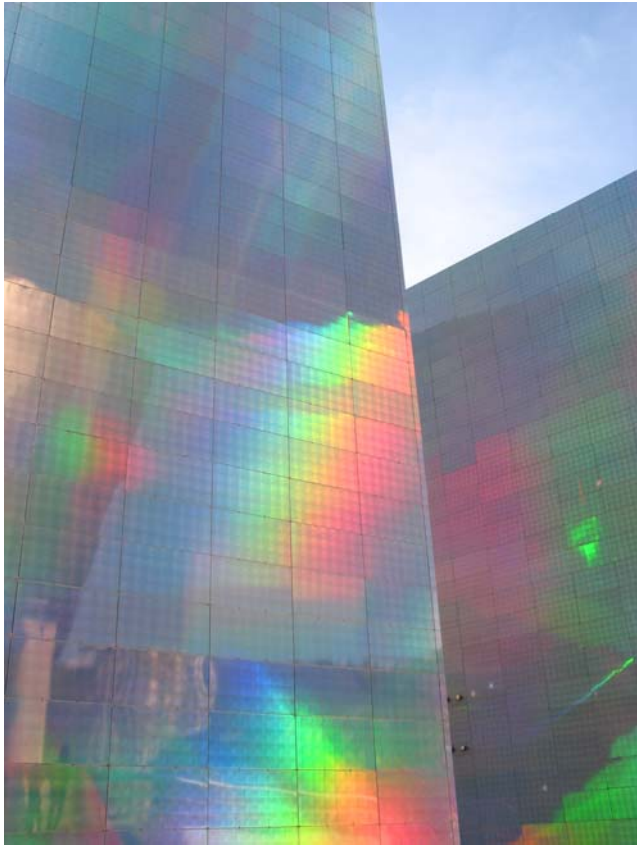
Img. 4



Img. 5



Img. 6



Img. 7



Img. 8