

**A paisagem na Fotografia Contemporânea:
através da *Camera Obscura* de Abelardo Morell**

Agustina Inés Arán Pellegrino

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação
Área de Especialização em Comunicação e Artes**

Setembro 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, área de especialização de Comunicação e Artes, realizada sob orientação científica da Doutora Margarida Medeiros e coorientação científica da Professora Maria Teresa Mendes Flores.

A Mamá y Papá, por permitirme decidir el destino de mis vuelos.

Agradeço

À professora Margarida, por confiar na minha capacidade e pelo seu acompanhamento inspirador durante todo o mestrado.

À professora Teresa Flores por se disponibilizar a realizar um acompanhamento final para a conclusão deste trabalho.

A Artur, Cecília, Marina e Sol, amigos com experiências académicas exemplares que me aconselharam e incentivaram através de todo este processo.

“La technique photographique en intériorisant l’espace profane (...) permettrait alors le passage du sacré à la mystique, du sens mythique au sens théologique. Non plus véritablement objet sacré, la camera obscura serait alors la métaphore même de la mystique.”

Bruno Jay, 1991

“The prettiest landskip I ever saw was one drawn on the walls of a dark room”
Joseph Addison, 1712

RESUMO

A presente pesquisa compreende o estudo da representação da paisagem no contexto das artes visuais, com foco na fotografia contemporânea, para observar sua significação e potencialidade metafórica no que diz respeito à comunicação e expressão a través da criação artística e subjetiva. Buscamos encontrar quais as características da presença da paisagem em trabalhos fotográficos contemporâneos. O caminho para esta análise, busca, num primeiro capítulo, definir o conceito de paisagem, observar sua história e evolução, assim como, sua presença nas artes visuais, desde as origens de sua representação. A seguir, propõe-se uma investigação do lugar da paisagem no universo da fotografia contemporânea, observando seu contexto histórico e visual; assim como a riqueza da utilização conceitual e física do registo fotográfico que, por sua natureza semiótica, pode ultrapassar o registo documental, para criar imagens que incentivam à reflexão. Para exemplificar esta análise de forma objetiva, foram escolhidos dois projetos fotográficos do artista visual Abelardo Morell: o *Camera Obscura* (executado desde 1991) e o *Tent Camera* (a partir dos anos 2000). Ambos os projetos partem do princípio ótico criador da câmera fotográfica: a câmera escura, transformando habitações em câmeras escuras gigantes, para registrar, simultaneamente, a paisagem exterior fusionada no espaço interior. Num segundo capítulo, concentraremos o olhar nestas obras para descobrir como uma reinterpretação subjetiva da realidade revela o inconsciente do artista, ao mesmo tempo que ativa o imaginário do espectador.

Palavras-chave: Paisagem. Fotografia. Arte contemporânea. Abelardo Morell. Camera obscura.

ABSTRACT

The present research comprises the study of landscape representation in the context of the visual arts, focusing on contemporary photography, to observe its meaning and metaphorical potentiality regarding communication and expression through artistic and subjective creation. We seek to find the characteristics of the presence of landscape in contemporary photographic works. In order to do this analysis, in the first chapter we define the concept of landscape, observe its history and evolution as well as its presence in the visual arts, from the origins of its representation. Next, we propose an investigation of the place of landscape in the universe of contemporary photography, observing its historical and visual context, as well as the richness of the conceptual and physical use of the photographic register that, by its semiotic nature, can surpass the documentary register to create images that encourage reflection. To exemplify this analysis objectively, we focused on two photographic projects by visual artist Abelardo Morell: *Camera Obscura* (performed since 1991) and *Tent Camera* (from the 2000s). Both projects begin from the photographic camera's creative optical principle: the camera obscura, transforming rooms into giant cameras obscuras, to simultaneously register the outer landscape merged into the inner space. In a second chapter, we will focus on these works to discover how a subjective reinterpretation of reality reveals the artist's unconscious while activating the viewer's imagination.

Keywords: Landscape. Photography. Contemporary Art. Abelardo Morell. Camera obscura.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	9
2. OBJETIVOS.....	12
I. Geral.....	12
II. Específicos	12
CAPÍTULO I	13
REFLEXÕES SOBRE A PAISAGEM.....	13
I. A paisagem na pintura.....	16
II. A paisagem na fotografia.....	19
III. Tipos de Paisagem	22
I. PAISAGEM DOCUMENTAL.....	22
II. PAISAGEM INDUSTRIAL	28
III. PAISAGEM FICTÍCIA	30
I. PAISAGEM SUBJETIVA ou CONCEITUAL.....	32
II. PAISAGEM NA POST-FOTOGRAFIA.....	36
CAPÍTULO II	39
ABELARDO MORELL	39
1.1. <i>Camera Obscura</i>	42
1.2. <i>Tent-Camera, images on the ground</i>	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
BIBLIOGRAFIA.....	61
LISTA DE FIGURAS	63

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa compreende o estudo da representação da paisagem no contexto das artes visuais, com foco na fotografia contemporânea, para observar sua significação e potencialidade metafórica no que diz respeito à comunicação e expressão a través da criação artística e subjetiva. A análise da paisagem abre diversos questionamentos sobre o seu valor e impacto durante todo o percurso da representação visual, desde a pintura até as artes visuais atuais.

Através do estudo focado no trabalho do artista Abelardo Morell, buscamos antever algum dos usos contemporâneos da paisagem em trabalhos fotográficos, identificando suas principais características. Antes, precisamos observar sua significação: quais são os elementos que nos permitem afirmar as diferenças entre natureza e paisagem? Quais são as características que definem e diferenciam uma paisagem da outra?

Uma vez analisadas as definições do termo, entraremos em questões mais filosóficas: é possível definir a paisagem sem levar em consideração a subjetividade do olhar? Não é ela simplesmente uma construção mental elaborada a partir de fenômenos culturais? E finalmente, quando é possível considerar que uma paisagem se torna arte? É nela que a paisagem atinge o seu significado pleno?

Num primeiro capítulo, será procurado um entendimento detalhado sobre o conceito de paisagem, interligando diferentes definições em seus variados campos de utilização: desde a geografia até as artes visuais. Para compreender esta representação é necessário analisar seu contexto e evolução histórica, começando pela pintura até criações mais atuais (como as de paisagens feitas inteiramente de forma digital) colocando sempre o foco na produção fotográfica.

Uma vez considerada a paisagem como o elemento mais significativo numa obra artística, adentraremos no universo das suas diferentes representações. Neste processo, serão analisadas as distintas formas de interpretação através de uma série de categorias exemplificadas com obras escolhidas de maneira aleatória, com base nas referências teóricas selecionadas como bibliografia.

Como pesquisadores da área de comunicação e artes (com foco na imagem fixa) consideramos importante adquirir os conhecimentos necessários para realizar uma leitura teórica, conceitual e prática de uma imagem ou projeto fotográfico. Portanto, num segundo capítulo, focaremos o estudo em duas obras do artista cubano Abelardo Morell, escolhidas para exemplificar a análise de forma objetiva: o *Camera Obscura* (executado desde 1991) e o *Tent Camera* (a partir dos anos 2000). Passando previamente pela biografia e evolução profissional do artista.

Os projetos encontram-se parcialmente disponíveis na internet, e também foram impressos em formato livro, o referido em primeiro lugar no ano 2004 (pela *Bulfinch Press*) e o segundo em 2018 (pela *Nazraeli Press*).

Ambos os projetos foram realizados a partir de um conceito criador comum, o princípio ótico que permitiu, ao longo da história e com a evolução da tecnologia, a criação da câmera fotográfica analógica: a câmera escura.

Como o título da obra inicial anuncia, Morell transforma habitações em câmeras escuras gigantes (no caso do *Tent Camera* o mesmo processo se realiza dentro de uma tenda portátil), registrando seu interior “pintado” com a projeção do espaço exterior (ambos os processos serão abordados detalhadamente mais à frente). O resultado dos dois projetos expõe as paisagens do imaginário do autor, fugindo de um mero registo – sem perder sua riqueza documental – para dar luz a um conjunto subjetivo com características oníricas, próximas à pintura e ao romantismo, estas últimas singularidades ainda mais presentes na abordagem do segundo projeto, por seu resultado visual mais abstrato.

Esta reformulação do conceito da câmera escura nos projetos de Abelardo Morell nos convida a revisitar as origens da representação da paisagem, que está diretamente ligada à criação da câmera escura e, a posteriori, à criação da câmera fotográfica, em outras palavras, às primeiras imagens fotográficas que, seguindo a tradição pictórica, mostraram pontos de vista desde janelas, ou seja, vistas de paisagens naturais ou urbanos.

O embasamento teórico para a análise do presente trabalho utiliza as noções e conceitos de autores como: Ingold (1993), Kuster (2009), Simmel (2009) e Ollier (2013).

Outros estudiosos como Maderuelo (2007), Coelho (2009) e Freitas (2011) são importantes para a observação do lugar da paisagem na arte e na fotografia contemporânea. Finalmente, para o exame relativo à leitura e interpretação da fotografia foi tomado em consideração os pensamentos de Benjamin (1931) sobre fotografia.

Através das imagens de Abelardo Morell e os fundamentos da representação da paisagem, atravessaremos os pequenos furos das câmeras pinhole da história, como Alice a través do espelho, para descobrir a dimensão mística e oculta da câmera escura, e, portanto, da própria fotografia. Esta viagem apresenta-se como um dos primeiros motivos pelos quais as fotografias de Morell provocam significativa atração no espectador: entrar na *camera obscura* expõe a magia da fotografia.

2. OBJETIVOS

I. Geral

O presente trabalho tem como objetivo central problematizar o lugar da paisagem no contexto da fotografia contemporânea através da análise de dois projetos fotográficos do artista visual e fotógrafo Abelardo Morell: o *Camera Obscura* e *Tent Camera*.

II. Específicos

1. Apreender os diferentes conceitos para o termo paisagem, interligando definições e reflexões de diversas áreas, desde a geografia até as artes visuais;
2. Examinar a evolução da representação da paisagem;
3. Antever os diferentes usos da paisagem na fotografia;
4. Apontar o valor do ensaio fotográfico na comunicação através da criação artística e subjetiva.

CAPÍTULO I

REFLEXÕES SOBRE A PAISAGEM

...artistes, scientifiques, architectes et amateurs semblent tout avoir une approche différente du concept de paysage, et c'est là une impression qui se confirme régulièrement (...) le paysage, c'est là comme des éléments que l'homme peut percevoir de son environnement et qu'il replace dans un contexte. (KUSTER, 2009: 10)

O termo paisagem não é unívoco, posto que cada área onde se utiliza apresenta características diferentes à sua definição. Desde a ciência até às artes, sua definição é matizada por nuances específicas, porém, é possível dizer que elas coincidem parcialmente com a ideia da paisagem estar diretamente relacionada à observação do espaço e seus elementos (montanha, mar, lagos, fauna, flora, etc.) e a sua conseguinte – e imediata – interpretação e percepção (persuadida pelos elementos visíveis e invisíveis presentes no nosso imaginário) (KUSTER, 2009).

Segundo a *Real Academia Española*¹ “paisaje” (*del fr. paysage, der. de pays 'territorio rural', 'país'*) pode significar: 1. *m. Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar*; 2. *m. Espacio natural admirable por su aspecto artístico*; 3. *m. Pintura o dibujo que representa un paisaje (|| espacio natural admirable)*.

A sua origem histórica e semântica, nos permite entender as nuances e variações nas diversas utilizações. A primeira evidência deste conceito remete ao século XVI, do Alemão, “*Landschaft*”, cujo significado refere-se à aparência do território, podendo variar quando traduzido noutros idiomas. Por outro lado, “o termo mais antigo referente à paisagem aparece no livro dos Salmos (48.2) em hebraico como *noff* que estaria provavelmente relacionado com *yaff* que remete a beleza estes termos provavelmente permitiram a associação estética da paisagem” (FERRAZ, 2014: 3).

Se observamos definições mais recentes, a Convenção Europeia da Paisagem (2000) a define como “uma parte do território, tal como é apreendida pelas populações, cujo carácter resulta da acção e da inter-acção de factores naturais e/ou humanos”

¹ Consultado on-line em < <https://dle.rae.es> > em Novembro, 2018.

(Capítulo I, Artigo 1º - Definições, letra a). Assim mesmo, exalta a importância da paisagem na formação de culturas locais e como “componente fundamental do patrimônio cultural e natural europeu, contribuindo para o bem-estar humano e para a consolidação da identidade europeia” (Preâmbulo); definição a qual, para a globalidade da análise deste trabalho, consideraremos plausível para qualquer território nos sete continentes.

Neste mesmo aspeto, Maíra Kahl Ferraz, em sua investigação semântica da palavra paisagem, *Origem e utilizações do conceito de paisagem na geografia e nas artes* (IG-UNICAMP), aponta a importância da ação humana como catalisadora da mesma:

... esta (a paisagem) é polissêmica e dinâmica e nelas (as relações humanas) são expressos elementos materiais e também simbólicos. Os elementos simbólicos criados pelos homens são muitos, como religião, línguas, artes, entre outros. Ao obter a paisagem como objeto de estudo podemos associá-la a um texto que pode ser lido e explanado de diversas maneiras, porém ao interpretá-la devemos nos atentar a esta vasta gama de elementos que a envolvem. (FERRAZ, 2014: 02)

Ainda nessa linha de pensamento, Christiane Ollier (2013) aponta a importância de lembrar a noção filosófica intrínseca na mente que faz a análise, derivado da base cultural e natural de cada pessoa, o que incide na nossa percepção subjetiva da paisagem. Esta dimensão cultural do nosso discernimento da paisagem induz, indubitavelmente, em direção a uma conclusão conceptual e estética. Na introdução da coleção de ensaios *The Iconography of Landscape*, de 1988, Daniels e Cosgrove reforçam esta ideia com a seguinte definição: “A landscape is a cultural image, a pictorial way of representing or symbolising surroundings” (INGOLD, 1993).

Este reconhecimento da ação humana e da leitura subjetiva da paisagem relaciona-se com o pensamento de Georg Simmel: “o que permite um determinado ‘pedaço de natureza’ constituir-se em uma paisagem é um sentimento da ordem da subjetividade e da afetividade, ao qual o autor denomina *Stimmung*, um estado de espírito, tom, tonalidade, sentimento pessoal.” (SIMMEL, 1996, apud COELHO, 2009: 4).

De forma semelhante Javier Maderuelo aponta que a paisagem “... se trata de una construcción, de una elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura.” (2007: 12), precedendo esta definição afirmando que a

paisagem surgiu no âmbito de uma atividade concreta, a arte, e acrescenta: é nela onde atinge a sua significação máxima.

Por outro lado, Tim Ingold, no seu ensaio *The Temporality of the Landscape*, de 1993, posiciona-se contrário a esta linha de significação da paisagem, rejeitando a divisão entre dois universos – o interno e o externo – colocando a participação do homem no mesmo patamar de importância do que qualquer outro elemento que a compõe:

'The idea of landscape', as Meinig writes, 'runs counter to recognition of any simple binary relationship between man and nature' (Meinig 1979b: 2). Thus, neither is the landscape identical to nature, nor is it on the side of humanity against nature. (...) And through living in it, the landscape becomes part of us, just as we are part of it. Moreover, what goes for its human component goes for other components as well. In a world construed as nature, every object is a self-contained entity, interacting with others through some of external contact. (...) In short, whereas the order of nature is explicate, the order of the landscape is implicate (Bohm 1989:172) (INGOLD, 1993: 154).

No mesmo ensaio, Ingold reflete sobre outro ponto importante desta relação do homem com a paisagem e da leitura que podemos praticar sobre ela. Segundo o autor, cada paisagem conta uma história e ao mesmo tempo ela é uma história, envolve informação sobre vidas e tempos predecessores, apontando assim a importância antropológica da paisagem: “...to perceive the landscape is therefore to carry out an act of remembrance...” (INGOLD, 1993: 152).

Georg Simmel foi um dos primeiros filósofos a refletir sobre a temática da paisagem, seu texto anteriormente mencionado *A Filosofia da Paisagem*, data de 1913. Nele, Simmel traz à tona não só a questão da subjetividade como também o conteúdo artístico inerente ao conceito de paisagem:

Sempre que vejamos uma paisagem e não mais um agregado de objetos naturais, teremos uma obra de arte *in statu nascendi* (...) uma tal visão da forma artística se torna viva em nós, atua, e que, sem poder aceder a essa criatividade própria, vibra pelo menos no desejo desta, da sua antecipação anterior. (SIMMEL, 1996, apud COELHO, 2009: 7)

Portanto, a obra de arte surge no momento em que a observação humana interpreta e organiza um recorte da realidade.

Neste caminho, se consideramos a paisagem um recorte espacial, e a obra de arte um recorte da realidade, poderíamos então também chamá-los de *enquadres* da realidade, o que nos leva às discussões em torno da definição da própria fotografia. Portanto, quando uma imagem fotográfica é um enquadramento da natureza, seria ela também uma paisagem? Quais são os limites que definem se uma fotografia é uma paisagem? Se extraído da equação o entorno natural, é possível qualificar como paisagem o registo de um contexto artificial ou industrial? São também paisagens as criações logradas a través de recursos tecnológicos? Como qualificar ou classificar as paisagens representadas em um contexto abstrato?

I. A paisagem na pintura

A paisagem encontra-se representada no género pictórico desde a Antiguidade, visto que a pintura histórica tratava principalmente de temas religiosos, mitológicos e alegóricos focados num acontecimento principal, a paisagem aparecia inicialmente reduzida ao cenário destas representações. Sua interpretação, como cada género artístico, foi sendo alterada sucessivamente durante a história, razão pela qual faremos uma breve passagem por momentos-chave da evolução da paisagem na pintura para complementar a nossa pesquisa com a evolução histórica desta representação.

Na Idade Média, o interesse dos Romanos pela paisagem tem origem na arte helenística, aparecendo, por exemplo, no interior de suas casas com representações de belas decorações naturais, para criar a ilusão de jardim, como se o muro não existisse (BECKETT, 1995). De maneira semelhante, no período gótico a paisagem adornava representações históricas de maneira simplificada. Contudo foi neste período, no século XIV, que uma das primeiras obras paisagísticas conhecidas foi realizada: trata-se da obra mestra de Ambrogio Lorenzetti, uma série de frescos executada para o Palácio Público de Siena, em Itália, entre eles a *Alegoria do Bom e Mau Governo e seus Efeitos na Cidade e no Campo* (1338) (Figura 1). Esta representação panorâmica da cidade de Siena e seus arredores rurais significou uma rutura na temática clássica da representação gótica, focada na tradição religiosa. Seu ponto de vista de “vista em olho de pássaro” nos parece familiar nos dias atuais, graças à representação fotográfica, o que pode dificultar o nosso

reconhecimento da extraordinária natureza vanguardista desta obra no seu contexto histórico (BECKETT, 1995).



Figura 1: Ambrogio Lorenzetti. “Alegoria do bom governo e seus efeitos na cidade e no campo” (1337-40), fresco realizado na *Sala della Pace* (Sala da Paz) também conhecida como a *Sala dei Nove* (Sala dos Nove), 7.7 x 14.4 metros localizado no *Palazzo Pubblico*, Siena. Fonte: <<http://museoseducacionyturismo.blogspot.com.es/2013/08/la-indumentaria-representada-como.html>>.

No século XV, a arte gótica internacional sofre grandes revoluções que darão início ao movimento renascentista do Norte e posteriormente, à sua significativa tradição e contribuição para o género paisagístico. Rumo ao século XVI, nos Países Baixos, a paisagem ganhou autonomia, tornando-se um dos traços mais característicos e perduráveis da produção artística local. Até então, as paisagens vinham ganhando mais presença nas artes visuais da época, como em vitrais ou pinturas aparecendo em portas e janelas abertas como pequenos quadros-dentro-do-quadro; estes ricos detalhes foram ganhando escala convertendo-se no cenário de pequenas atividade humanas e, eventualmente, atingindo riqueza o suficiente para existir sem a figura humana: “Vista do Danúbio junto de Ratisbona” (1522-25), do alemão Albrecht Altdorfer (1480-1538), identifica-se como a primeira pintura em que a paisagem é a protagonista absoluta, sem a presença do homem.

A partir do século XVI “a noção de paisagem emerge das novas técnicas de pintura e se expande para a literatura, ainda sem possuir um sentido de unidade, era um sentimento da natureza, reproduzido.” (COELHO, 2009: 8). Com as pinturas do Veneziano Canaletto (1697-1768), um dos expoentes de uma nova corrente estilística do classicismo renovado, surge o retrato da cidade, caracterizando uma corrente pictórica que tinha a cidade por objeto de observação principal (BECKETT, 1995).

Graças ao desenvolvimento de novas tecnologias que permitiram o desenvolvimento da pintura ao ar livre, a paisagem em efeito tornou se um género frequente na pintura, e simultaneamente algo imediato (OLLIER, 2013). Os pintores

começaram a utilizar na câmera escura como ferramenta no desenho de perspectivas e pinturas inicialmente em espaços internos e posteriormente ao ar livre, com a criação da câmera escura portátil.



Figura 2: Ilustração do funcionamento de uma câmera escura, no fundo o Duomo de Florença presente no “Sketchbook on military art, including geometry, fortifications, artillery, mechanics, and pyrotechnics”, Library of Congress. Lessing J. Rosenwald collection, 1363. Fonte: Wikipedia.

Mais à frente, surge a paisagem romântica, representada especialmente pelo Britânico William Turner (1775-1851), que surpreendeu o mundo com uma nova percepção da natureza criando uma nova linguagem artística com o seu tratamento da luz. Coetâneo a Turner, um outro grande representante desta corrente de autores sensíveis à mudança de condições climáticas e suas conseqüentes mutações da cor na natureza, foi o britânico John Constable (1776-1837), ambos os pintores representam a máxima expressão do paisagismo romântico inglês.

Nos aproximando aos tempos mais atuais, é importante mencionar o Fauvismo que também abordou a temática paisagista de uma maneira particular. Os Fauvistas pertencem a uma corrente artística do século XX que afrontou os cânones tradicionais da pintura, obedecendo aos impulsos instintivos e sensações vitais em vez de uma ordem intelectual. Isto refletia-se na utilização das cores fortes para expressar emoções ou sentimentos ou no traço marcado e informal do pincel. Deixavam em segundo plano a composição e a forma, deformando a realidade para reproduzir um estado de ânimo, iniciando a representação subjetiva à história da arte. Fortes representantes desta corrente foram Vang Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903) e Paul Cézanne

(1839-1906), todos eles investigaram uma representação pessoal e inovadora da paisagem.

Os seguintes passos da pintura seguiram uma direção mais abstrata, nascendo correntes como o cubismo, e o expressionismo. Após quatro séculos de êxito, durante as vanguardas modernas, a paisagem voltou a posicionar-se num lugar secundário. As novas criações se interessaram pela força criadora de uma nova época: a máquina, objeto que tornar-se-ia forte representante do progresso nas décadas seguintes (MADERUELO, 2008). Veja-se *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, de 1895, dos irmãos Lumière, um dos primeiros filmes a ser apresentado publicamente, e que marcam o nascimento do cinema.

Em paralelo, em 1826 é realizada por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), através de uma *camera obscura*, a primeira fotografia permanente em uma superfície, a qual regista a vista pela janela do seu estúdio, com algumas edificações em primeiro plano e um horizonte rural em segundo plano, este procedimento leva o nome de Heliografia (desenho com o Sol). Em 1839 é divulgado o Daguerreótipo pela Academia Francesa de Ciências, lançamento que ficou representado pelo primeiro registo de figuras humanas em uma fotografia: a vista do *Boulevard du Temple* realizada por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). A imagem foi também realizada desde uma janela onde pode ser vista uma paisagem urbana característica da época composta por um grande bulevar com edificações ao redor, com o detalhe de um engraxador de sapatos, que é a única silhueta humana que ficou definida na imagem, visto que foi o único a permanecer tempo suficiente sem realizar grandes movimentos.

Antes de ganhar independência como ferramenta artística e se desenvolver com novas identidades, esta nova tecnologia foi utilizada como “a representação perfeita da realidade”, tanto em registos paisagísticos como em retratos humanos, seguindo a tradição da pintura e substituindo-a nessas mesmas finalidades.

II. A paisagem na fotografia

De nombreux travaux s'inspirent du genre pictural, dont les photographes s'approprient les modèles historiques pour en disposer librement. L'ancrage reste le monde réel, mais il est scénarisé, voir 'ré-fabriqué'. Les codes picturaux sont reformulés à la faveur de la technique photographique. [...] Les codes picturaux du paysage ont été élaborés au sein d'une incessante dialectique entre naturel et culture. (OLLIER, 2013: 179)

Como foi visto no ponto anterior, as primeiras fotografias realizadas imitavam o ponto de vista de observação do entorno através de uma janela, assim como na pintura. Este fato está ligado historicamente ao ato automático de ir à janela a observar o mundo exterior, sendo praticamente um ato reflexivo do ser humano (OLLIER, 2013); esse encantamento pelo registo da paisagem, foi intensificado com o desafio de superar as dificuldades técnicas que acarretava fotografá-lo (MADERUELO, 2008)

Na evolução da fotografia, as características do sublime e do pitoresco (categoria estética que surgiu no século XVII e foi desenvolvida no século XIX) fizeram grande parte da sua produção inicial (e ainda continuam a existir) evidenciando a influência direta da pintura na fotografia. Esta sugestão pode ser reconhecida de forma mais óbvia nos seus primeiros passos, porém, continua ainda muito presente de maneira subjetiva, não somente no que diz respeito à forma ou ao tratamento de luz e cor, mas também aprofundado na interconexão de conceitos e reflexões. As diversas referências e reinterpretações da pintura na fotografia contemporânea denotam o desejo de compreender o mundo real, aceitando a nossa percepção do mesmo e validando, ao mesmo tempo, a sua dimensão histórica (OLLIER, 2013).

A evolução da fotografia encaixa-se num contexto histórico de permanente evolução tecnológica, onde diversas áreas de conhecimento possuem um diálogo aberto, dando lugar a reflexões que interligam diversas visões: geográficas, políticas, históricas e socioculturais. Simultaneamente, para além do seu papel documental, a fotografia adquire uma dimensão crítica cada vez mais marcante, passando da mera observação à denotação analítica. A partir dos anos 1990, o conceito de paisagem evoluiu nessa direção criando interpretações e releituras da realidade, reforçado pelo surgimento de novas tecnologias, nublando as definições das categorias que separam a reportagem, o documental e as iniciativas artísticas (OLLIER, 2013). Esta nova produção veio enriquecida

por referências de literatura e cinema, demonstrando mais uma vez, a importância da nutrição entre diversas áreas na criação de arte subjetiva. As noções filosóficas que estruturam esta noção, atualmente se complexificaram pelas diferentes correntes estéticas de nossa modernidade (OLLIER, 2013)

No livro *La Contruccion Del Paisaje Contemporaneo* (MADERUELO, 2008) é mencionado um detalhe importante da recuperação da paisagem na arte pós-moderna: esta não se concretizou por mãos de pintores, e sim por artistas de diferentes áreas: o compositor musical John Cage, o escultor Isamur Noguchi, o paisagista de jardins, Burle Marx e o artista visual Robert Smithson; reafirmando a natureza plural da criação contemporânea. Robert Smithson criou uma das obras mais representativas desta época, o *Spiral Jetty* (1970), trazendo à tona o conceito do “não-lugar” utilizando três recursos chave: “*el concepto de paisaje, la categoría estética de lo pintoresco y la idea de unir la obra de arte con emplazamientos específicos.*” (MADERUELO, 2008: 13). Smithson transformava paisagens de “perfil baixo” transformando terrenos de lixo e mineração em esculturas de grande escala (registrando-as com fotografias) contrariando a abstração que dominava a arte nesse período.

Essa necessidade de ruptura com o movimento pictorialista e a produção fotográfica abstrata, foi reforçada com o surgimento de uma corrente chamada Nova Objetividade (do alemão, *Neue Sachlichkeit*), baseada na qualidade técnica, iluminação controlada e enquadramento seletivo, exaltando as qualidades do objeto fotografado como sua materialidade e textura. Nessa tendência, a princípios dos anos sessenta, dois fotógrafos impecavelmente objetivos recuperaram também o protagonismo da paisagem: Bernd e Hilla Becher, dedicaram-se a fotografar metodicamente construções industriais como objetos artísticos. Falaremos mais aprofundadamente deste projeto no item “paisagens indústrias” no percurso deste trabalho.

Assim, a paisagem antes desenvolvida principalmente na pintura se estabelece no campo da fotografia, reconhecendo o seu potencial expressivo, sensível e artístico. Durante as últimas décadas o conceito de paisagem se tornou uma das maiores problemáticas da fotografia contemporânea, “*Le Paysage est devenu ainsi un des creusets de la pensée artistique contemporaine*” (OLLIER, 2013: 14), conseguindo sua integração

nas artes visuais contemporâneas, a partir da segunda metade da década de 1980, ganhando espaço definitivo nas principais coleções de museus.

III. Tipos de Paisagem

O exercício de categorizar os diferentes tipos de paisagens poderia continuar-se de maneira infinita. As categorias pelas quais serão analisadas as paisagens estão baseadas na disciplina cursada na Universidade *Lumière Lyon II* chamada “*Réflexions historiques et esthétiques sur la photographie*”, ministrada pela professora Julie Noirot, cursada durante o segundo semestre do ano letivo 2018-2019, como parte programa Erasmus Mundus. O seminário desenvolveu-se em torno ao estudo da Paisagem, o qual foi dissecado nas seguintes divisões: 1) da paisagem pitoresca à paisagem documento; 2) Mission DATAR; 3) Paisagens políticas; 4) Paisagens subjetivas; 5) Paisagens industriais; 6) França por *Raymond Depardon* e *Alain Bublex*; 7) Paisagens fictícias e 8) Paisagens imaginárias. A seguir serão visitadas mais detalhadamente algumas categorias consideradas de relevância para o processo de investigação do presente trabalho:

I. PAISAGEM DOCUMENTAL

A imagem fotográfica por si só carrega na sua definição um viés documental, sendo desde seus inícios utilizada como ferramenta na investigação e documentação de diversas áreas, como por exemplo, a medicina ou a botânica. Por outro lado, várias disciplinas usaram esta ferramenta para estudar diferentes âmbitos da paisagem, desde a arquitetura e o urbanismo, passando pela geografia, a história, a economia, a antropologia, até as artes visuais.

Neste aspeto, Ricardo Espinosa Ruiz aponta no seu escrito *Más allá del documento: la fotografía de paisaje urbano como proyecto de investigación* (2016) a importância da fotografia associada à investigação. Colocando-a como a área de pesquisa que mais bibliografia tem produzido, acompanhada de um elemento significativamente enriquecedor: ela geralmente vai unida com a criação de uma obra visual, a qual, possivelmente, não é concebida sob um intuito artístico, porém, com o tempo, passa a ser considerada como tal (RUIZ, 2016). Assim mesmo, Coelho (2009) menciona o valor da

imagem como um importante instrumento de pesquisa, já que ela conduz a uma área de “...criações e produções humanas e valoriza os registos deixados pelo homem como uma experiência sensível do mundo...” (COELHO, 2009). Levando em consideração estes apontamentos, começaremos por observar a paisagem documental, as suas origens e os elementos que caracterizam, por considerar o registo documental, no âmbito fotográfico como um todo, como sendo o impulso natural e primeiro a ocorrer.

Na década de 1970 a paisagem tornou-se sinónimo de análise social e cultural. Assim, a fotografia de paisagem abandonou o sentido vazio herdado da representação pictórica no século anterior, e unido às primícias da fotografia documental, criou uma nova corrente estética e conceitual, com foco no entorno cotidiano, um novo olhar sobre a ação do homem na natureza, longe da sua idealização.

A exposição fotográfica "*New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*", apesar de ter sido criada com intenções modestas, marcou um momento significativo na história da fotografia de paisagem nos Estados Unidos e ainda mais revelador na Europa. Curada por William Jenkins, foi inicialmente realizada no *International Museum of Photography at the George Eastman House* em Rochester, Nova York, entre outubro de 1975 até fevereiro de 1976. Após sua primeira montagem foi reproduzida, anos depois, em outras cidades nacionais e internacionais.

O grupo de expositores era formado por dez fotógrafos selecionados pelo curador: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr. Todos os selecionados eram jovens fotógrafos americanos, a exceção do casal alemão Becher, que desde 1950 desenvolvia seu projeto (o qual retomaremos no ponto II) e também eram professores no *Kunstakademie Düsseldorf*, na Alemanha. Retomando a afirmação de Ruiz mencionada no início deste ponto, é interessante apontar, que a maioria dos membros do grupo, em algum momento, estiveram envolvidos com a educação académica (antes ou depois da exposição).²

O sujeito das imagens foi a análise da paisagem contemporânea, com ênfase crítica às novas urbanidades que refletiam às transformações sociais e culturais da

² New Topographics em <<https://photobookjournal.com/2010/04/11/new-topographics/>>. Acesso em: março, 2019.

sociedade Norte-Americana do momento. Assim, o olhar foi direcionado a lugares mundanos ruas, sinalizações de trânsito, indústrias, novas configurações de bairros, postos de gasolina, entre outros elementos do cotidiano público. Em outras palavras, *“Their stark, beautifully printed images of this mundane but oddly fascinating topography was both a reflection of the increasingly suburbanised world around them, and a reaction to the tyranny of idealised landscape photography that elevated the natural and the elemental.”*³

Apesar da resposta do público ter sido negativa num primeiro momento⁴, as *New Topographics* tiveram um grande impacto, não somente nos Estados Unidos, mas também na Europa, influenciando a fotografia paisagística por várias gerações a vir, assim como aumentando a integração do meio fotográfico dentro do campo da arte contemporânea. Prova deste impacto, é que dois dos dez fotógrafos selecionados, Baltz e Gohlke, foram comissionados pelo governo francês para a Missão do DATAR. Na introdução do catálogo da exposição, o próprio curador apontava o estilo “anônimo” das imagens: *“The pictures were stripped of any artistic frills and reduced to an essentially topographic state, conveying substantial amounts of visual information but eschewing entirely the aspects of beauty, emotion and opinion.”*⁵

La Mission Photographique de la DATAR (Délégation Interministérielle À L'aménagement du Territoire et à L'attractivité Régionale; em tradução livre: Delegação Interministerial de Planeamento Regional e Atratividade Regional) foi um laboratório da paisagem contemporânea realizado na França entre 1984 e 1989. Foi dirigido por Bernard Latarjet e François Herscom, com o objetivo de representar a paisagem francesa dos anos 1980 e renovar a cultura da paisagem no país, com foco na representação dos

³ O'Hagan, Sean. *New Topographics: photographs that find beauty in the banal*. Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes>>. Acesso em: março, 2019.

⁴ Prevendo o choque que a exposição ocasionaria no público, Jenkins colocou estudantes universitários no edifício da exposição, para entrevistar os visitantes sobre a sua reação. As críticas foram majoritariamente negativas, porém um senhor comentou surpreso ter identificado o seu caminhão numa das fotos de Adams: *“At first they're really stark nothing, but then you really look at them and it's just the way things are. This is interesting, it really is.”*

Fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes>. Acesso em: março, 2019.

⁵ New Topographics em Wikipedia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/New_Topographics>. Acesso em: março, 2019.

espaços de habitação, consumo, recreação, produção e espaços naturais. Participaram vinte oito fotógrafos nacionais e estrangeiros que percorreram o território francês para criar um arquivo de duas mil imagens.

Assim, surgem as paisagens urbanas ou paisagens de habitação, já que as novas formas de moradia se tornaram elemento de interesse:

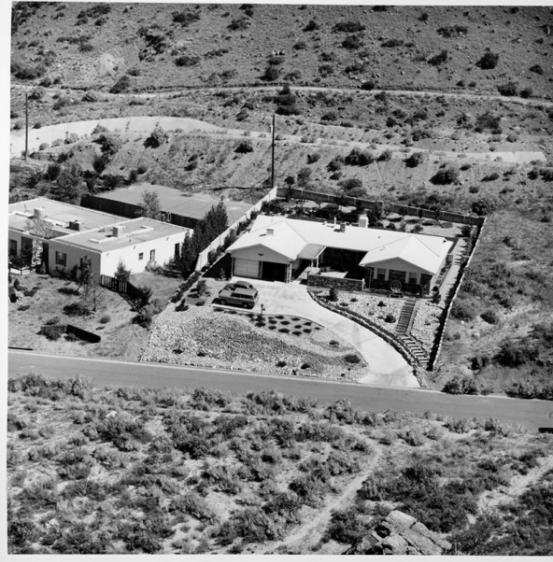


Figura 3: Joe Deal, Untitled view, Albuquerque, 1973.
Impressão em gelatina de prata, 32.4 x 32.2 cm, George Eastman Museum, Rochester, Nova York.
Fonte: <https://photobookjournal.com/2010/04/11/new-topographics/>.



Figura 4: Frank Gohlke, Landscape, Los Angeles, 1974.
Impressão em gelatina de prata, 27.6 x 27.6 cm, Howard Greenberg Gallery, Nova York.
Fonte: <https://photobookjournal.com/2010/04/11/new-topographics/>.

É importante apontar, que ambos os projetos anteriormente mencionados, o *New Topographics* e a *Mission Photographique de la DATAR*, foram influenciados por trabalhos precursores. A temática reflexiva sobre a arquitetura industrial modernista foi nutrida pela estética mecânica de propaganda no antes-guerra pelo fotógrafo alemão Albert Renger-Patzsch, que buscava se distanciar do pictorialismo. Já em 1928 publicou *Die Welt Ist Schön* (O mundo é belo, em tradução livre), reunindo diferentes propostas de fotógrafos como Karl Blossfeldt, August Sander, Helmar Lerski e László Moholy-Nagy. A obra se enquadra no movimento da Nova Objetividade e foi igualmente recebida de maneira bilateral: os mais *avant-gardes* alabaram os resultados, enquanto pensadores como Walter Benjamin e Bertolt Brecht criticaram a estetização exacerbada das temáticas e objetos abordados, removendo o caráter social das imagens. Reflexão que continuará acesa durante toda a história da fotografia até os dias atuais: de que maneira a fotografia documental pode utilizar a beleza como ferramenta para seus registros?

Quase seis décadas após a criação da câmera fotográfica, em 1895, foi realizada a primeira projeção pública pelos irmãos Lumière na cidade Francesa de Lyon, imagens que rapidamente se estabeleceram na memória visual coletiva: a saída dos trabalhadores da fábrica e a chegada do trem na estação. A evolução da sétima arte, influenciou na produção fotográfica independente, além das próprias explorações cinematográficas, que buscaram novas maneiras de fotografar, considerando que o cinema é também uma forma de criação fotográfica, dado que se trata de uma série de imagens em continuação, dando a ilusão de movimento.

Na década de 1980, o artista visual canadense Jeff Wall, colocava em questionamento a maneira como a fotografia, desde suas origens, foi uma ferramenta limitada pela sua característica inerente de poder representar fielmente a realidade, em oposição à todas as outras artes, que criam interpretações ou visões subjetivas da realidade. Sentindo-se identificado com a estética da fotografia, mas não com o uso tradicional da mesma (o registro documental) Jeff Wall procurou uma maneira mais pessoal de utilizar a ferramenta fotográfica, fugindo do óbvio procurou uma renovação definida por meio de dois pilares: preparação e colaboração, formas que assimilou do

cinema. Segundo Wall⁶, a “*stage photography*” (em tradução live, fotografia teatralizada) existe desde as origens da fotografia, presente na dinâmica entre o fotógrafo e o retratado, além disso, se posiciona contrário à utilização de *stage* para descrever seu trabalho, posto que o relaciona diretamente com o teatro, e ele defende que a sua maneira de fotografar não é encenada; em seu lugar, é um diálogo, uma colaboração entre duas (ou mais) pessoas e uma máquina. Por isso, apesar suas imagens serem consequência da interferência do fotógrafo, suas paisagens não são necessariamente ficcionais. Wall faz parte do grupo de artistas do *Land Art* que investigaram e experimentaram a paisagem com outros enfoques analíticos (OLLIER):

*I make landscapes, or cityscapes as the case may be, to study the process of settlement as well as to work out for myself what the kind of picture (or photography) we call a “landscape” is. This permits me also to recognize the other kinds of picture with which it has necessary connections, or the genres that a landscape might concealed within itself.*⁷ (WALL, 1997: 9)

Nessa evolução, para os anos 2000, as metodologias adotadas respondem a uma dupla demanda documental e artística que permitiu a numerosos artistas a continuar suas próprias pesquisas. Alguns também receberam um reconhecimento por um aporte estético pessoal que veio enriquecer uma visão renovada da paisagem, como por exemplo, o trabalho de Rafael Arno Minkkinen, e sua exploração da fusão do corpo – e o autorretrato – com a paisagem:

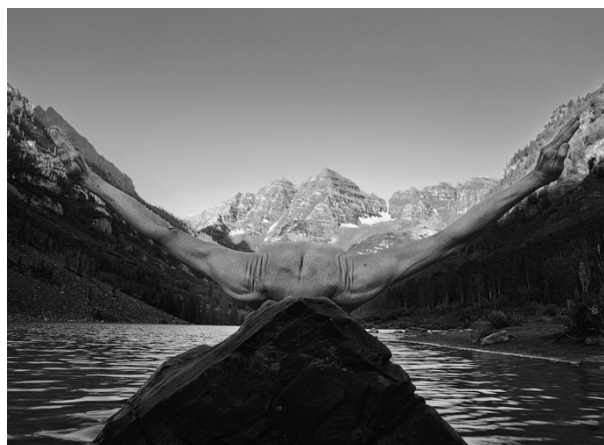


Figura 5: Rafael Arno Minkkinen, *Maroon Bells Sunrise*. Aspen, Colorado, 2012.

Impressão a jato de tinta de pigmento de arquivo em papel Museo Silver Rag, Luster Surface, 127 × 177.8 cm, Edwynn Houk Gallery, Nova York. Fonte: <<http://www.arnorafaelminkkinen.com/photographs.html>>.

⁶ Palestra do Jeff Wall no museu de arte moderna Pinakothek der Moderne, do dia 07 de novembro de 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/DxMoeYC1bs4>>. Acesso em: agosto, 2019.

⁷ *Jeff Wall: landscapes and other pictures*. Distributed Art Pub Inc. 1997

Nesta altura da análise, é importante apontar que muitos dos projetos encaixados nas categorias a seguir também poderiam ser definidas como documento (e assim mesmo, alguns projetos aqui apresentados podem encaixar-se em outras categorias), portanto, faz-se necessário esclarecer que a apresentação de um exemplo numa categoria não a restringe à mesma; ele serve como exemplificação na tentativa de dinamizar a nossa compreensão do percurso e evolução da fotografia de paisagem.

II. PAISAGEM INDUSTRIAL

Segundo François Couzet a paisagem *“n'est pas l'environnement, dont il n'est que la dimension perceptible.”* No início da sua obra *Naissance du Paysage Industriel*, segue a sua definição em via de especificar a sua área de estudo: *“Et par paysage industriel, j'entends un paysage où les activités industrielles sont évidentes, révélées par des bâtiments et équipements caractéristiques, lesquels, finalement, dominant ce paysage.”* (COUZET, 1997: 420).

A paisagem sofreu grandes transformações com a Revolução Industrial e foi durante este período que começaram a surgir fábricas, indústrias e maquinários em grande quantidade e escala, fruto da inovação na tecnologia e na organização do trabalho. Após um período onde a representação pictórica procurava a claridade e o sublime, a chegada destas construções e novas paisagens não foi recebida com admiração por todos, sendo caracterizadas como “cenas infernais”; já outros as reconheceram como um “heroico triunfo do homem e da razão”, esta dualidade reforça o carácter dramático das paisagens industriais: *“Je dis bien paysages au pluriel, car on trouve plusieurs variantes.”* (COUZET, 1997: 424).

Dentro desta tipologia de paisagem podemos encontrar vários referentes, inicialmente os registos foram realizados com um intuito mais documental, onde o fotógrafo atuava como observador e narrador destas novas formas de trabalho. Lewis Hine foi um fotógrafo estadunidense investigador do trabalho infantil, seus registos ajudaram à regularização da lei diminuindo significativamente a quantidade de crianças trabalhadoras entre 1910 a 1920 (Figura 6).

Bernd e Hilla Becher foram dois fotógrafos alemães, mundialmente conhecidos pelo seu trabalho fotográfico. Sua obra mais significativa consiste num “catálogo” de

edificações industriais agrupadas por semelhança em estrutura e aparência. Esta obra foi considerada de grande valor documental e artístico, visto que a execução das imagens seguia uma padronização formal e estética, sendo aceitados com o tempo, como parte do movimento da Arte Conceitual (Figura 7).



Figura 6: "Cotton Mill Girl", Lewis Hine, 1908.
Fonte: <<http://100photos.time.com/>>.

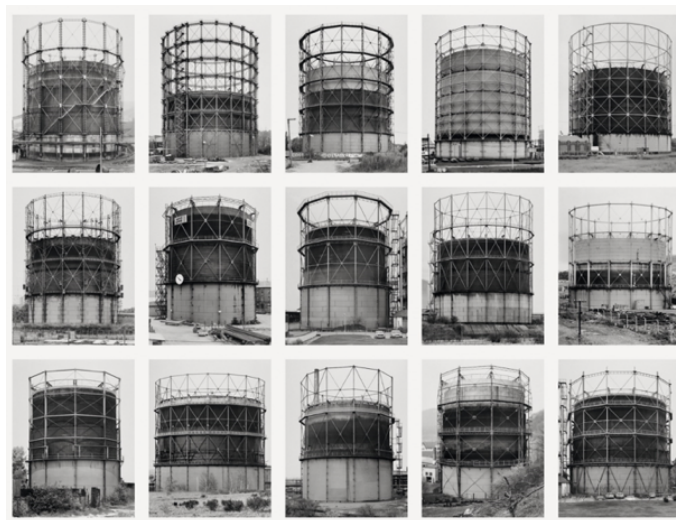


Figura 7: "Gasbehälter", Bernd e Hilla Becher, 2009.
Impressão digital de pigmento em papel fotográfico, 89.9 × 111.8 cm
Fonte: <<http://www.artnet.com>>.

Como referência mais atual podemos mencionar aos fotógrafos Yves Marchand e Romain Meffre, dois jovens franceses com uma paixão comum sobre às ruínas contemporâneas, assim alguns dos seus projetos abordam a temática da paisagem industrial e a decadência de espaços urbanos:



Figura 8: Yves Marchand e Romain Meffre, *Power Plant, Muldenstein, Germany*, 2007. 150 x 190 cm, tirage ultrachrome. Polka Galerie, Paris, França. Fonte: <<http://www.polkagalerie.com/>>.

III. PAISAGEM FICTÍCIA

Este tipo de fotografia de paisagem explora a relação entre a representação fotográfica e o real. Começamos por mencionar o trabalho da artista alemã Beate Gütschow, que investiga como a nossa percepção visual está influenciada pelo nosso conhecimento visual inconsciente: *“Gütschow demonstrates this game of historical references by using photography and digital montage to reconstruct landscape paintings.”*⁸. Gütschow possui uma série de projetos em torno a esta temática, em alguma de suas obras, joga com a estética documental e o arquivo, criticando a noção de verdade absoluta na fotografia. No seu projeto “LS”, a artista começa por fotografar paisagens com uma câmera analógica de médio formato, procede em transformar as imagens em mídia digital e finalmente cria novas paisagens a partir deste material arquivado, (utilizando o *Photoshop*) influenciada pela composição da paisagem nas pinturas do século XV e XVI:

*The willing viewer has all too eagerly allowed him- or herself to be seduced by traditional notions of beauty and is now being led around devotedly on the digital leash of the deus ex machina. This process has been carried out in a very direct and calculated manner. The term “fake” etymologically combines “factual” and “fictitious.” Attracted by a desire for the truth, beauty, and goodness of the natural state, the seeker gets lost in the reflected representation. Echoing the ideal landscape thus leads to a demythologization of what is supposed to be a natural phenomenon.*⁹

⁸ GEBBERS, Anna-Catharina. *Larger than Life*. In Beate Gütschow: ZISLS. Heidelberg, 2017, pp. 8-17. Disponível em: <<https://beateguetschow.net/ls-series/>>. Acesso em: agosto, 2019.

⁹ Idem nota anterior.



Figura 9: LS#3, Beate Gütschow, 1999.
Impressão Chromogenic, 116 x 169 cm. The Met, Nova York, Estados Unidos.
Fonte: <http://beateguetschow.net/works/ls/?no_cache=1>.



Figura 10: LS#17, Beate Gütschow, 2003.
Impressão Chromogenic, 115.9 x 168.9 cm. Guggenheim Museum, Nova York, Estados Unidos.
Fonte: <http://beateguetschow.net/works/ls/?no_cache=1>.

Outro exemplo de expressão através da representação de paisagens na fotografia contemporânea é o artista Finlandês Ilkka Halso, quem utiliza seus projetos com o objetivo de levantar consciência a respeito da situação ecológica do planeta. No seu projeto *Museum of Nature*, por exemplo, visiona projetos de restauração da natureza, através de edificações que a protege da ação do homem. Simultaneamente, colocando a natureza dentro de “museus” cria uma relação expectador/consumidor, onde a natureza transformou-se num “theatre show”. Na apresentação do projeto, no seu site oficial, a artista explica: “*Digital process is constantly present in the works. I am combining freely*

photographs of landscapes and computer generated 3D-models. Works are visualized building plans, plans I do not want to see realized.”¹⁰



**Figura 11: Museum II, (tríptico) Ilkka Halso, 2005.
140 cm x 300 cm edition 6 | 70 cm x 150 cm, edition 10
Fonte: <<http://ilkka.halsonet>>.**



**Figura 12: Theatre II, Ilkka Halso, 2008.
125 cm x 190 cm edition 6 | 60 cm x 80 cm, edition 10
Fonte: <<http://ilkka.halsonet>>.**

I. PAISAGEM SUBJETIVA ou CONCEITUAL

Como foi mencionado no ponto 2 do presente capítulo, a arte contemporânea incorpora, na sua produção, o ponto de vista de diversos campos de conhecimento, assim mesmo ocorre na nova fotografia de paisagem, que reage à moda da representação documental, evoluindo em paralelo à criação de uma dimensão reflexiva e subjetiva, através da incorporação de novos elementos. Ou seja, o sujeito deixa de ser a própria paisagem, abrangendo o seu entorno, física e conceitualmente. A paisagem deixa de ser apenas uma representação do observado (que deixava pouco espaço para interpretação)

¹⁰ ILKKA HALSO, Museum of Nature. Disponível em: <<http://ilkka.halsonet>>. Acesso em: agosto, 2019.

para tornar-se uma criação, uma leitura da mesma, com base ao mundo real surgem realidades “re-fabricadas”, que não só nos contam sobre o observado, como também nos convidam a refletir sobre um ou mais aspetos do mesmo.

Considerando que toda representação é, desde sua origem, um tipo de reinterpretação e leitura da realidade, realizada por um intermediador com uma determinada bagagem cultural, social, política e visual, ela será sempre um recorte subjetivo. É importante esclarecer que a subjetividade avaliada neste momento se refere de maneira mais específica à forma mediadora (processo e características formais e visuais) da sua representação: uma linguagem não óbvia, que requer ser lida e interpretada, conseqüentemente ela poderá ter leituras diferentes, e portanto, ela também possuirá uma interpretação subjetiva.

Indícios da necessidade de incorporar uma dimensão subjetiva (social, política e visual) na criação de imagens já podem ser identificados nos projetos mencionados nas categorias anteriores, por exemplo, quando novos olhares focaram no cotidiano e nas paisagens comuns, nas novas formas de urbanização e habitação ou nas novas formas de trabalho. Estes projetos não mais desejavam fazer um simples registo da realidade, mas em seu lugar, criar imagens que fossem catalisadoras de uma discussão em torno dela, ato que até então era gerado principalmente a través de escritos filosóficos ou jornalísticos.

A pintura e a fotografia permanecem profundamente ligadas na sua evolução individual, alimentando-se constantemente uma à outra, os códigos pictóricos são reformulados pela técnica fotográfica permitindo relacionar a transcrição da realidade com estéticas derivadas de correntes históricas (OLLIER, 2013). A título de exemplo, o surgimento do movimento impressionista, a meados do século XIX, gerou uma grande rutura com a reprodução fiel da realidade do ponto de vista estético, influenciando numa tendência de representação subjetiva.

Nesta evolução, ressurge um fenômeno histórico complexo, um conceito estético que se caracterizou por uma composição que fugia do ideal clássico de beleza na metade do século XVIII, referimo-nos ao pitoresco. Sua influência ainda é identificada no século XIX, na composição da sensibilidade pautada pela visualidade, manifestada nas visões singulares das criações fotográficas contemporâneas, que, fazendo uso de características

estéticas próximas à pintura e ao romantismo, buscam expressar uma visão subjetiva ausente na representação documental.

Estudado por vários autores, o pitoresco definiu um pensamento estético:

[...] desde os arranjos de jardins, à literatura e da moda à política. Desta maneira, o pitoresco contribuiu decisivamente para a consolidação de uma forma de apreensão e concepção do mundo pautada pela visualidade, em que se interpretava a realidade por meio de referenciais fornecidos pela linguagem artística. (COSTA, 2015: 221).

Christiane Ollier autora de *Paysage Cosa Mentale* (2013), livro que tem sido uma das referências no desenvolvimento deste trabalho, identifica o processo anteriormente mencionado como um “*nouveau pittoresque*”, ficando esta visão consolidada numa exposição homónima, na qual realizou a curadoria. A exposição contou com treze artistas que exemplificam diferentes abordagens do *novo pitoresco*: referências históricas e apropriação de modelos por Balthasar Burkhard, Tania Mouraud, Véronique Ellena e Marlot- Chopard; influências do sentimento romântico e ressurgimento do sublime por Elina Brotherus e Thibaut Cuisset; ficção da ação no instante fotográfico por Ellen Kooi, Florence Chevallier e Laura Henno; escritos particulares por Catherine Poncin, Claire Lesteven, Corinne Mercadier, ou Anne-Lise Broyer.¹¹



Figura 13: Caminhante sobre o mar de névoa, Caspar David Friedrich, 1817-1818. Tinta a óleo, tela. 94,8 cm x 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha. Fonte: Le Figaro.

¹¹ *Paysage Cosa Mentale, Le Nouveau Pittoresque em Fondation de Artistes*. Disponível em: <<https://www.fondationdesartistes.fr/evenement/mna/paysage-cosa-mentale-le-nouveau-pittoresque/>>. Acesso em: julho, 2019.

Elina Brotherus¹² é uma artista visual finlandesa que explora o corpo na paisagem, investigando o autorretrato e a relação da figura humana com seu entorno, por meio de abordagens autobiográficas e histórico-artísticas. Seu livro *The New Painting* faz referência a histórica tradição entre pintura e fotografia, inspirada em uma série de obras pictóricas, Brotherus reproduz suas características de composição, forma e cor.



Figura 14: Der Wanderer 3 (o andarilho), Elina Brotherus, 2003.

Fotografia colorida em papel laminado em alumínio anodizado, 105 x 133 cm. gb agency, Paris, França.
Fonte: <<http://shutterandapertures.blogspot.com/2012/04/look-at-elina-brotherus-new-painting.html>>.



Figura 15: Der Wanderer 5 (o andarilho), Elina Brotherus, 2003.

Fotografia colorida em papel laminado em alumínio anodizado, 105 x 136 cm. gb agency, Paris, França.
Fonte: <<https://commissionmelo.wordpress.com/2014/11/08/elina-brotherus-the-new-painting.html>>.

¹² Site oficial de Elina Brotherus. Disponível em: <<http://www.elinabrotherus.com>>. Acesso em: julho, 2019.

II. PAISAGEM NA POST-FOTOGRAFIA

Com o surgimento da fotografia digital e em sequência dos novos media, submergimos numa nova era de produção visual. A cultura da imagem domina expressivamente nosso dia a dia, e a fotografia sofre mais uma vez uma metamorfose funcional, transformando-se numa nova linguagem.

Apesar de ter sido mais empregue na última década, acredita-se que o termo *post-fotografia* foi usado pela primeira vez por David Tomas, em 1988.¹³ Segundo Fontcuberta (2016), quando falamos em post-fotografia não devemos utilizar o termo ‘apropriacionismo’, pois o mesmo remete à captura; em seu lugar, sugere empregar a palavra ‘adoção’, pois ela integra o ato intelectual da escolha, com uma vontade intrínseca de cuidar, crescer e proteger. Já não é mais importante a produção de algo novo; no seu lugar, e com uma reivindicação ecológica, os artistas elegem prescrever sentido a imagens existentes, que podem ser encontradas fisicamente ou principalmente na *World Wide Web*. Esta adoção permite a criação de uma nova dimensão estética e plástica, criando assim um enfrentamento com nossa fragilidade nata para distinguir entre o imaginário e o real.

A seguir escolhemos apresentar alguns projetos fotográficos que acreditamos servirem de exemplo para a investigação da representação da paisagem na era postfotográfica.

Uma das vertentes mais representativas reúne diversos artistas que exploraram a ferramenta *Google Street View*¹⁴ para realizar os seus projetos. Seu registo absoluto e automatizado realiza uma cópia da nossa realidade parada no tempo, como um olho

¹³ “Unlike a practice that valorizes a culture of images, postphotography critically explores and transforms the historical and contemporary contexts that define a current modes of image production in a culture.” em Tomas, D. *From the photograph to postphotographic practice: toward a postoptical ecology of the eye* em *Electronic Culture: Technology and Visual Representation* (1996) Editado por Druckrey, T. Nova York: Aperture. pp. 150.

¹⁴ *Google Street View* é uma ferramenta do *Google Maps* e do *Google Earth* que procura registar a paisagem urbana com imagens panorâmicas de 360 graus, permitindo aos usuários viajar ao redor do mundo, usando apenas a internet e seu computador, *tablet* ou *smartphone*.

invisível que tudo vê, permitindo ao usuário a caminhar nessa nova dimensão, podendo assim escolher qualquer recorte dessa memória e recontextualizá-lo:

1) **Doug Rickard**, em sua obra *A New American Picture* (2010) explorou virtualmente as ruas norte americanas através do *Google Street View*, em busca de lugares abandonados e economicamente devastados. Rickard reenquadra as paisagens urbanas escolhidas e as fotografa na tela do seu computador com uma câmara sobre um tripé, libertando as imagens das suas origens tecnológicas, e assim criando uma nova representação do arquivo documental.



Figuras 16: *A New American Picture*, Doug Ricard.
Imagens do livro homônimo, 25.7 x 2 x 32.5 cm, 144 páginas, Aperture, 2012.
Fonte: <www.dougrickard.com/a-new-american-picture>.

2) **Jacqui Kenny** tornou-se mais um dos viajantes do *Google Street View* criando seus próprios registros com um toque pessoal no projeto *The Agarophobic Traveller* (2016 – em processo). Suas imagens seguem um tratamento estético padrão bem definido, desde os objetos e cenários procurados até a pós-produção realizada nas imagens, que imita as fotografias feitas com uma câmara de grande formato, ocultando assim os traços da ferramenta.



Figuras 17: *The Agarophobic Traveller*.
Fonte: <<https://www.instagram.com/streetview.portraits/>>.

Dentro do movimento *Nouveau Pittoresque* surge o projeto de Pascal Piron, *Truth be told* (2013), quem se interessa na relação entre a fotografia e a pintura através da desconstrução dos cenários de videogames com para criar paisagens com uma estética próxima ao desenho ou à pintura. Seu objetivo é questionar a relação do homem com a natureza e ao mesmo tempo, observar a diferença entre a natureza e o natural: “*The landscapes depicted are not real, but screenshots from different computer games. Right from the beginning, they are artificial. Our concept, or image, of nature is artificial. It is a construction of what we think nature is.*”¹⁵



Figura 18: Pascal Piron, *Truth be told*, 2013.
Fonte: <<https://www.pascalpiron.com/single-project-truth.html>>.

¹⁵ Site oficial do fotógrafo. Disponível em: <<https://www.pascalpiron.com/single-project-truth.html>>. Acesso em: Agosto, 2019.

CAPÍTULO II

No presente capítulo, exemplificaremos o uso da paisagem através de dois projetos fotográficos do artista visual Abelardo Morell, analisando objetivamente a representação e significação da paisagem em um projeto fotográfico contemporâneo, assim como, a sua potencialidade de expressão conceitual e metafórica, apoiando a reflexão nos conhecimentos apresentados no capítulo anterior. Partindo da ressignificação das câmeras escuras por parte do fotógrafo escolhido, revisitaremos sua criação e origens, assim como os princípios da fotografia.

ABELARDO MORELL

Abelardo Morell nasceu em Havana, Cuba, em 1948. Quando tinha 13 anos, imigrou com sua família para os Estados Unidos, à cidade de Nova York, onde começou a estudar arte. Em 1977 graduou-se Bacharel em Artes na *Bowdoin College*, em Brunswick, Maine, foi lá que realizou seu primeiro curso de fotografia com o professor John McKee, confirmando sua paixão pela mesma, rapidamente soube que gostaria de trabalhar com a imagem. A seguir, realizou um master em belas artes, em 1981, pela *Yale University School of Art* em New Haven, Connecticut.

Seu trabalho fotográfico foi publicado pela primeira vez em 1998, chamado *Alice's Adventures in Wonderland*, desde então, múltiplos dos seus projetos têm sido também registados em páginas impressas. Dentre eles, o *Camera Obscura*, em 2004; uma retrospectiva dos seus 30 anos de carreira levando como título o próprio nome do artista, publicado pela Phaidon Press em 2005; o *Tent Camera* e seu projeto mais recente, *Flowers for Lisa*, foram ambos publicados no ano passado (2018).

Suas obras foram expostas em mais de 70 museus ao redor do mundo, incluindo o MoMA (*Museum of Modern Art*) e o *Metropolitan Art Museum*, ambos em Nova York, assim como no *The Victoria & Albert Museum*, em Londres, Reino Unido. Foi galardoado por diversos prêmios, como o *Guggenheim Fellowship*, em 1994; o *Infinity Award in Art*, em 2011, pela ICP (*International Center of Photography*, Nova York), e o *Lucie Award*, pela sua realização em belas artes, em 2017.

Curioso por natureza e sempre próximo aos seus pais e sua irmã, Morell conta¹⁶ ter se transformado artista no momento em que começou seu primeiro curso universitário no *Bowdoin College*, produzindo ativamente imagens que refletiam seus mundos interiores. No entanto, com o nascimento do seu primeiro filho, em 1986, explica ter passado por um período de incerteza, posto que o seu trabalho era amplamente relacionado com a rua (costumava deambular pelo bairro com uma Nikkormat 35mm com filme preto e branco, e eventualmente, uma Rollei com um filme de maior tamanho) e, como qualquer pai recente, Morell passava muito tempo em casa. Através da vivência do mundo caótico da infância, começou a olhar o seu cotidiano por um outro ponto de vista, modificou o seu equipamento fotográfico (utilizando agora uma câmera de grande formato *Sinar 4x5*) para se adaptar e direcionou seu trabalho para um campo mais intimista e lento, utilizando um olhar próximo – ao que ele define – como o de seu filho, ou mais abertamente, a perspectiva do mundo de uma criança, a qual sua comunicação é maiormente feita pela visão: observação e análise desprovida de informação (talvez, melhor descrita como inocente). Tornou assim seu interesse para detalhes e objetos que até então eram completamente mundanos: um livro, uma taça com água, os seus óculos em cima da mesa, objetos da infância, etc. Este modo de observar e jogar com a luz o levou à criação de suas primeiras séries conhecidas: *Books*, *Childhood* & *Alice's Adventures in Wonderland*. Esta última, surgiu por motivo de um convite para ilustrar uma edição da novela *Alice no País das Maravilhas*, do escritor Lewis Carroll. Morell imprimiu em papelão cópias das ilustrações originais, realizadas por John Tenniel, e as misturou com livros e outros objetos, criando uma relação entre a dimensão real com o mundo fantástico da ilustração (e, por conseguinte, da literatura), procurando exprimir em suas imagens a pertença simultânea dos livros ao mundo físico e ao mundo imaginário.

Atualmente, Morell reside em Boston, Massachusetts, cidade na qual desenvolveu sua carreira como professor universitário no *College of Art and Design* no período de 1983 até 2011, instituto onde também foi chefe do Departamento de Fotografia. O artista teve sua primeira experiência como professor, logo após concluir seu

¹⁶ Palestra de Abelardo Morell no Pasadena City College - Artist in Residence, março de 2012. Disponível em: <https://youtu.be/ghlxH_vulql>. Acesso em: novembro, 2018.

master em Yale, substituindo aquele que tinha sido seu primeiro professor de fotografia, John McKee¹⁷, durante um ano sabático. Eventualmente, ainda outorga aulas de fotografia no programa de mestrado como professor visitante. Segundo o próprio¹⁸, a experiência da docência o ajudou significativamente no seu processo reflexivo e criativo que gerou, parcialmente, a ideia para seu projeto mais conhecido (o *Camera Obscura*). Como parte de um exercício para demonstrar quão simples e mágicas as propriedades da fotografia são, em 1991, construiu uma câmera escura rudimentar com uma caixa de papelão e uma lente de aumento e fotografou o efeito de uma lâmpada sendo refletida dentro da caixa: “*in art history, people talk about cameras obscuras all the time, but I had never seen a photo of the event itself*” relembra o próprio artista numa palestra realizada no Pasadena City Collage em Março de 2012.¹⁹

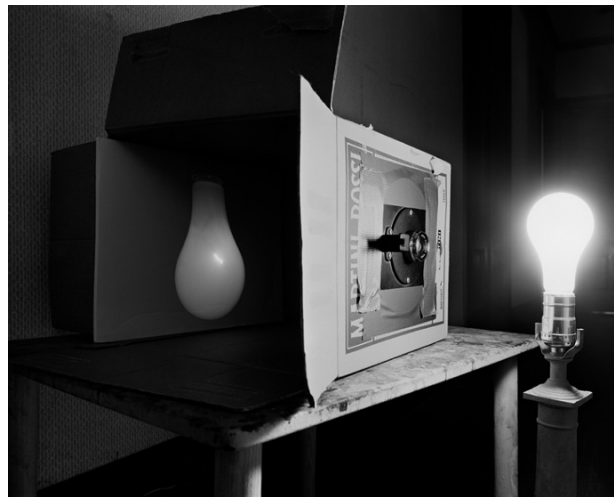


Figura 19: Light Bulb, Abelardo Morell, 1991.
Impressão em gelatina de prata, 45.5 x 56.5 cm. MoMA. Nova York, Estados Unidos.
Fonte: <<https://www.sfmoma.org/artwork/94.170/>>.

Em diversas entrevistas, Morell destaca a importância do processo fotográfico, ressaltando o valor que o mesmo comente ao resultado obtido. Para ele, o esforço do procedimento e técnica utilizada na criação de uma imagem, é uma característica que enriquece o teor visual e conceitual final da mesma.²⁰

¹⁷ Abelardo Morell Considers the World Through a Pinhole. Disponível em: <<https://www.bhphotovideo.com/explora/photography/features/abelardo-morell-considers-the-world-through-a-pinhole>>. Acesso em: novembro, 2018.

¹⁸ Palestra de Abelardo Morell no Pasadena City College - Artist in Residence, março de 2012. Disponível em: <https://youtu.be/ghlxH_vulql>. Acesso em: novembro, 2018.

¹⁹ Idem anterior.

²⁰ *International Orange: Abelardo Morell, Tent Camera Photographs* de FOR-SITE Foundation. Disponível em: <<https://youtu.be/EV-qwEUCWtw>>. Acesso em: Julho, 2019.

1.1. Camera Obscura

O nome câmara escura²¹, na sua forma original latina “*camera obscura*”, significa “sala escura” também referida como “câmara *pinhole*”²²: é um fenómeno ótico natural que ocorre quando uma cena de um lado de uma parede – por exemplo – é projetada, através de um pequeno orifício, sobre uma superfície oposta a esta abertura, de maneira invertida e ao contrário (de esquerda a direita e de baixo para cima); para uma melhor definição da imagem o entorno deve ser relativamente escuro (quanto mais escuro, mais clareza na imagem).

Esta técnica foi utilizada na construção de dispositivos que funcionavam como ferramenta de auxílio entre desenhadores e pintores, bastante popular a partir da metade do século XVI. Foi chave para a produção de imagens com uma representação precisa e possibilitou a realização da perspetiva gráfica, fortemente associada ao desejo de obter imagens o mais semelhantes ao real: “A perspectiva permitiu à pintura construir uma percepção transparente, aliada à capacidade de encontrar num plano bidimensional a simulação de um plano tridimensional entendido como real.” (DIONÍSIO, 2016: 11) Também foram utilizadas para o estudo de eclipses, possibilitando a observação dos mesmos sem olhar diretamente ao sol.

Segundo Hammond (1981) há registos de textos chineses a partir do século V a.C. que já comentavam na maneira como a luz e a sombra reagem sob certos experimentos. O filósofo Mo Ti foi o primeiro a registar uma imagem invertida através de uma câmara pinhole, porém sem mencionar o termo *camara obscura*. Aristóteles no século IV a.C. foi também um dos pioneiros a reconhecer a ótica por trás da câmara escura, segundo Hammond (1981), observando as figuras do sol que se formavam na base de uma árvore,

²¹ Na língua portuguesa, “câmara escura” também pode ser utilizada como sinónimo de laboratório fotográfico (do inglês, *dark room*): uma sala vedada à luz que permite o tratamento de materiais fotossensíveis, equipado com uma luz vermelha de segurança, a qual não danifica a maioria de papéis fotográficos. Espaço que tem se tornado cada vez menos comum, com a popularização da fotografia digital.

²² Também chamada de câmara estenopeica, é uma máquina fotográfica sem lente. Deriva do inglês, *pinhole*, que significa “orifício de alfinete”. Trata-se de uma caixa vedada à luz com um pequeno furo, o obturador pode ser a própria mão ou um material à prova de luz. Dado que o orifício costuma ser bem pequeno, estas câmaras funcionam com tempos de exposição de vários segundos, e podem ser utilizadas com uma tela transparente (para visualização em tempo real ou com um material fotossensível na parede oposta ao furo, para obter um registo).

durante a eclipse, por causa da luz que se filtrava entre as folhas. A partir desta observação continuou a experimentar o efeito com outras formas e orifícios. Fascinado com o fenômeno, Leonardo da Vinci (1452-1519), durante o Renascimento Cultural, impulsionou seu desenvolvimento com seu estudo aprofundado da visão humana, do funcionamento da luz e das leis da perspectiva geométrica, os relacionando com as técnicas de pintura.

A partir do século XIII aparecem referências de diversas experiências realizadas por curiosos e entendedores com diferentes objetivos: científicos para observar o sol, magos como recurso para suas ilusões, grandes *camaras* para o entretenimento da população, pintores e desenhistas no auxílio à representação realista da perspectiva e até usos militares (HAMMOND, 1981):

There is little doubt that during the nineteenth century the camera obscura reached the height of its popularity as a useful technical device and as an entertaining diversion. The large room-type camera obscura became an attractive entertainment and many were built in gardens, parks and at holiday resorts. Technology was advancing rapidly and new uses were found for the portable camera obscura, but perhaps more important the role that it played in the invention of photography. (HAMMOND, 1981: 104)

Na primeira metade do século XIX, a câmera escura desenvolveu-se para dar nascimento às câmeras fotográficas, utilizando estas caixas para expor a imagem projetada sobre materiais fotossensíveis. O filósofo alemão Johann Strumm (1635-1703) aperfeiçoou este aparato com a criação de um modelo portátil em 1676, publicando e ilustrando sua criação no artigo *Collegium experimentale: sive curiosum*. Este modelo inspiraria mais tarde a Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e a William Henry Fox Talbot (1800-1877) na confecção das primeiras câmeras fotográficas (POTTER, 2016).

A criação da *camera obscura* despertou imensa curiosidade. Sua natureza quase mágica a facultou de propriedades místicas e deu espaço a diversas metáforas: para Freud, representava o inconsciente “*la camera obscura est le lieu où l’on échappe à la conscience*”; assim mesmo, Sarah Kofman no seu ensaio *Camera Obscura de l’idéologie* remarcava que era “*le lieu où l’interdit sexuel est transgressé, où s’accomplit tout ce qui cherche à être voilé*”; já para Nietzsche, a câmera escura simboliza o esquecimento necessário para a vida, identificando-o como um espaço ateuísta. Bruno Jay (1991) a

descreve como a metáfora mesma do misticismo, em outras palavras, ela funciona como mediadora de uma experiência que aproxima homem às leis da natureza.²³

Abelardo Morell, prova a importância de conhecer a história e evolução da arte, ao escolher revisitar o conceito da câmera escura para usá-la como instrumento na criação de suas imagens. Ele cria uma reinterpretação do seu uso, adaptada aos tempos modernos, lembrando a sua potencialidade, não somente como uma ferramenta óptica, mas também, como mediadora e catalizadora de realidades imaginárias.

Em 1991, após realizar a fotografia da câmera escura (Figura 20) durante uma de suas aulas, Morell passou a realizar experimentos na sua própria casa, transformando a sala de estar numa câmera escura gigante e realizando assim a primeira fotografia do seu futuro projeto (ato que procedeu a repetir em vários cômodos). O procedimento consiste em cobrir todas as janelas com plástico negro obtendo a obscuridade absoluta na habitação; a seguir, realiza-se um pequeno furo no material que cobre as janelas, permitindo, através dele, a entrada de luz natural, projetando assim a imagem do exterior invertida sobre as paredes opostas ao orifício.

O processo destas imagens foi mudando significativamente com o passar do tempo, as primeiras exposições, com câmera analógica e filme, duravam entre cinco a dez horas. Simultaneamente, a imagem projetada não possuía grande definição, pelo que Morell trabalhou com um técnico específico para desenvolver lentes de duas polegadas (5,08 cm aproximadamente) semelhantes às óticas de leitura, para substituir o furo no plástico, melhorando assim, significativamente a definição da imagem projetada nas paredes. Com o tempo, Morell passou a adicionar, em algumas situações, um prisma para inverter o exterior projetado; eventualmente, começou a utilizar um equipamento digital, o que permitiu que suas exposições durassem apenas minutos e possibilitou também a utilização da cor em suas composições. A passagem para o digital significou uma grande diferença em suas imagens, já que os resultados registavam agora um tempo mais concreto, uma luz momentânea: apareceram as nuvens no céu e a possibilidade de poder registrar vários instantes do dia em uma mesma locação. Este aperfeiçoamento

²³ Todas as definições aparecem em *Le Sacré et le profane dans la symbolique de la camera obscura* de JAY, Bruno. Em *Les Conserves De Nicephore* de JAY, Paul. P 195-196. 1991.

técnico permitiu que o exterior e o interior tivessem a mesma presença na imagem, gerando uma união mais equilibrada do que nas primeiras experiências.

Em março de 2010, começou a trabalhar com o sistema *Phase One*²⁴ da Serie P45+ com 40MP²⁵ de resolução. Atualmente, utiliza uma câmera *Phase One XF 100*, da Serie IQ3 com 100MP de resolução, em combinação com as lentes “*Schneider Kreuznach Blue Ring*” (objetivas alemãs especialmente desenvolvidas para gerar imagens de alta qualidade) de 35mm, 55mm, 80mm, 120mm e 240mm. Com este equipamento, suas exposições levam entre dois a quatro minutos, usando uma abertura f/8 ou f/11 com um ISO de 100 ou 200.

Quando seu trabalho ganhou notoriedade, foi convidado para transformar em câmeras escuras, importantes e interessantes espaços em edifícios com vistas estratégicas, enriquecendo notavelmente sua obra. Alguns destes exemplos são: o Hotel *Ritz-Carlton* em frente ao *Central Park* em Nova York, Estados Unidos; uma oficina em frente à Praça de San Marco, com vistas à Basílica de San Marco, construída no ano 1063, em Veneza, Itália; ou o *Palazzo Strozzi*, de 1489, um dos mais belos palácios do Renascimento, frente ao *Duomo* da Catedral de *Santa María del Fiore*, em Florença, Itália.



Figura 20: Primeira imagem de *Camera Obscura* “Houses Across the Street in Our Living room”, 1991. Impressão em gelatina de prata, 45.4 x 57.1 cm. MoMA, Nova York, Estados Unidos. Fonte: <<http://www.abelardomorell.net/project/camera-obscura/#jp-carousel-2231>>.

²⁴ Empresa Dinamarquesa especializada em equipamentos e software de fotografia digital para câmeras de médio formato com alta resolução.

²⁵ MP é a sigla para *Megapixel*, designa um valor equivalente a um milhão de pixels.



Figura 21: "Times Square in Hotel Room" de *Camera Obscura*, 1997.
Impressão de tinta pigmentada, 11 x 13 3/4 polegadas, Aperture.
Fonte: <<http://www.abelardomorell.net/project/camera-obscura/#jp-carousel-2220>>.



Figura 22: "View in Gallery with Hopper Painting, Whitney Museum" de *Camera Obscura*, 2003.
Impressão em gelatina de prata, 46 x 57.2 cm.
Whitney Museum of American Art, Nova York, Estados Unidos.
Fonte: <http://www.abelardomorell.net/project/camera-obscura/#jp-carousel-2227>.



Figura 23: "View of the Brooklyn Bridge in Bedroom" de *Camera Obscura*, 2009.
Impressão a jato de tinta, 79 x 101.6 cm, Edwynn Houk Gallery, Nova York, Estados Unidos.
Fonte: <<https://www.abelardomorell.net/>>.

Como foi mencionado anteriormente, o conjunto de imagens de *Camera Obscura* não tem por objetivo principal ser um arquivo documental, porém, indiretamente há uma riqueza inerente neste aspeto, mesmo que realizada desde um ponto de vista pessoal, com uma visão subjetiva e uma técnica de registo indireto (a cópia da cópia), estas fotografias possuem informação substancial no que diz respeito à observação da pluralidade e transformação urbana em diferentes cidades do mundo. O que reforça, novamente, o pensamento de Ruiz (2016) sobre a competência da exploração fotográfica, mesmo num universo artístico, no que concerne à produção de arquivo.

Ao logo dos anos, a paisagem assumiu distintos significados, buscando interpretar e ressignificar suas sociedades contemporâneas, denotando assim sua ligação direta à dimensão cultural (COELHO, 2009), para compreender seu papel é importante olhar para o contexto cultural no qual está inserida (DUNCAN apud COELHO, 2009). Desta maneira, a paisagem é fruto e reprodução da sociedade, já que ela é resultado da relação e transformação da natureza com o homem e, concomitantemente, objeto de sua reprodução e registo. “Enquanto gênero artístico as origens da representação de paisagem remontam ao *Quattrocento* quando surge na Europa o seu enquadramento pictórico” (DONADIEU, 2007 apud COELHO, 2009), sendo uma das invenções decisivas deste momento a introdução das janelas no interior dos quadros (COELHO, 2009), permitindo a aparição da paisagem exterior como um quadro autônomo dentro de outro quadro.

Podemos dizer que esta representação de quadro-dentro-de-quadro se encontra reinterpretada no projeto *Camera Obscura*, porém, de uma forma mais interconectada, ambas as paisagens deixam de ter autonomia entre elas, existindo apenas em união, originando assim uma nova paisagem, como se a fusão das duas gerasse um portal rumo a uma dimensão paralela. Ainda nesse aspeto, a câmera escura, como a fotografia mesma, levanta em questionamento a representação da temporalidade:

“L’image photographique, mûrie au sein de la camera obscura, invente un temps qui vient à bout de tous nos impossibles, de tous nos contradictoires, parce qu’il est un temps à l’intérieur du temps et non pas contre le temps. Elle nous montra un temps retrouvé parce que jamais perdu, le temps passé comme un temps présent.” (JAY. 1991: 199)

Exemplo da representação da temporalidade mencionada no parágrafo anterior é a imagem do projeto *Camera Obscura*, apresentada a seguir (Figura 24). Composta por mínimos elementos, é portadora de significado, além de uma estética sublime.

Na imagem, vemos uma parede lisa que ocupa a maior parte do enquadramento, com características arquitetônicas simples (especialmente se comparadas com outros exemplos do mesmo projeto, realizados dentro de palácios ou residências nobres), do lado esquerdo, encontra-se uma porta fechada com uma maçaneta dourada, e duas fichas elétricas na parte inferior da imagem, à lateral direita da porta. O teto de cor neutra e o chão de madeira apenas aparecem para demarcar os limites superior e inferior da parede, ficando os limites laterais infinitos até o encontro com o marco da própria fotografia.



Figura 24: "5:04 am Sunrise Over the Atlantic Ocean. Rockport, Massachusetts, June 17th, 2009".
Impressão de tinta pigmentada, Jackson Fine Art, Atlanta, Estados Unidos.
Fonte: <<https://www.abelardomorell.net/>>.

A paisagem projetada pelo orifício da câmera escura é a vista do encontro do vasto oceano atlântico e o céu, esta composição e observação do horizonte como elemento principal na fotografia faz referência ao projeto *Seascapes* de Hiroshi Sugimoto, realizado a partir dos anos 1980, onde colocou em foco a passagem do tempo voltando à criação do mundo. O mar torna-se a representação e memória do planeta na sua origem, numa sequência de imagens quase abstratas, análogas umas às outras, e onde o horizonte está sempre disposto no meio do enquadramento, dividindo céu e mar, água e ar, criando uma oposição entre quietude e tempo. Morell ainda acrescenta o elemento

do sol em movimento, capturando a sua acensão durante o amanhecer (pelo título da fotografia podemos interpretar que a captura é feita no minuto 4 das 5 AM, porém não foi encontrada informação à respeito do tempo exato de exposição da imagem). O movimento do sol durante um período de tempo, se exprime na imagem como um traço de luz concentrada, transformada numa pincelada intensa que quase corta a parede com a luz natural. A força deste risco se contrapõe ao reflexo da luz no oceano, difusa e calma, funcionando a água como um espelho que nos mostra outro efeito que a luz do sol teve durante aquele mesmo período, um outro ponto de vista do seu trajeto.

O exterior projetado nesta *camera obscura* nos faz transpassar as paredes limítrofes para observar diretamente a paisagem natural em movimento, posto que o nosso cérebro interpreta aquele período de tempo em várias imagens. Ao mesmo tempo que, o ato de capturar a imensidão natural dentro da câmera a provê de uma escala humana, nos aproximando dela.

O espaço-tempo contido na caixa da câmera escura é um tempo próprio, assim, a imagem duplamente invertida dentro dela é, desde a sua existência, criadora de uma nova realidade. Poderíamos então dizer que esta dimensão paralela é, de alguma forma, uma interpretação da realidade de uma forma mais precisa?

A percepção humana não é linear, absorvemos informação por vários sentidos e em alta velocidade, nosso olhar percorre vários horizontes ao mesmo tempo, e a mente os une para nossa interpretação direta. Desta maneira, quando habitamos um espaço temos perfeita noção do exterior que o rodeia:

There is a tradition of geographical research (e.g. Gouff and White, 1974) which sets out from the premise that we are all cartographers in our daily lives, and that we use our bodies as the surveyor uses his instruments, to register a sensory input from multiple points of observation, which is then processed by our intelligence into an image which we carry around with us, like a map in our heads, wherever we go. The mind, rather than reaching into its surroundings from its dwelling place within the world, may be likened in this view to a film spread out upon its exterior surface. (INGOLD, ANO: 155).

Reforçando esta ideia, mencionamos o conceito de Fatorelli (2003), para quem a subjetividade na expressão artística moderna não se satisfaz com a figura de um observador, procurando reproduzir uma perspectiva interna (POTTER, 2016). Ainda sobre

este ponto, Yogan Muller, no seu escrito *Curiosités de l'observation photographique* (2017) reflete sobre os pensamentos de Tim Ingold:

Il va sans dire que la réponse lumineuse, tactile et sonore des surfaces, est utile au mouvement et au repérage du photographe dans l'espace. Mais c'est également elle qui va modeler son expérience dans le sens où c'est elle qui en modifie prioritairement la marche. (2008).

Ou seja, é importante perceber que há várias características espaciais, como o som ou a reação ao tato, que, apesar da fotografia não registrar, influenciam diretamente na forma em como a pessoa vivencia, percebe e interpreta o espaço, e, por conseguinte, que procedimento ela utilizará para fazer o seu registo, e qual será a imagem buscada como resultado final.

Portanto, poderíamos dizer que as paisagens do imaginário de Morell representam de uma maneira mais verdadeira a nossa percepção do entorno? Ou seja, poderíamos interpretar a representação de Morell como um registo da experiência vivida no espaço, através da sua verdade pessoal.

Sergio Arlandis (2018) em uma reflexão²⁶ sobre como a poesia é afetada pelos tempos modernos sob a influência das redes sociais, recorda a reflexão de Baudelaire nos inícios da fotografia, em 1859, onde criticava a ideia da arte somente existir na réplica exata da natureza. Walter Benjamin (1931) já havia utilizado o mesmo extrato em um dos textos reflexivos mais significativos na história da análise da fotografia²⁷; ambas reflexões questionaram *“El realismo tosco y áspero, que eliminaba, mediante la máquina, la capacidad imaginativa y creativa (por no decir, simbólica) del ser humano”* (ARLANDIS, 2018: 83). Em efeito a estes pensamentos da época, surge a ideia de construção fotográfica. Liderada pelos surrealistas, o registo de imagem passa a ser visto como uma experiência com o objetivo de criar uma expressão significativa sobre a realidade, reagindo à ideia de que *“...la réplica de la realidad nos dice sobre la realidad menos que nunca.”* (BRECHT apud BENJAMIN, 1931: 10). Neste aspeto, é interessante conectar as

²⁶ ARLANDIS, Sergio. Poesía e Internet: los nuevos paradigmas del lector, del autor y del texto. Em *Nuevas poéticas y redes sociales: Joven poesía española en la era digital*. Coord. por María Remedios Sánchez. P. 81-99. 2018.

²⁷ BENJAMIN, Walter. *Pequeña historia de la fotografía*. 1931.

reflexões de Tim Ingold (1993) onde examina a veracidade das fotografias, utilizando como metáfora os contos:

But we should resist the temptation to assume that since stories are stories they are, in some sense, unreal or untrue, for this is to suppose that the only real reality, or true truth, is one in which we, as living, experiencing beings, can have no part at all. Telling a story is not like weaving a tapestry to cover up the world, it is rather a way of guiding the attention of listeners or readers into it. (INGOLD, 1993: 153).

Em outras palavras, levando em consideração as reflexões mencionadas acima, a fotografia possui uma dualidade inata de registrar e interpretar a realidade. Observando à evolução da fotografia, desde sua origem mais documental aos tempos mais contemporâneos (como é o exemplo do uso que Morell dá à ferramenta) podemos observar diferentes maneiras na qual a fotografia é mediadora para iluminar determinados conteúdos, histórias, acontecimentos, ao mesmo tempo que é instrumento para a criação de novas poesias visuais que existem para dialogar, ativar sensações, ensinar, questionar, etc.

1.2. Tent-Camera, images on the ground

The idea of the rock structure beneath me having a conversation with the larger structure out there.. having this meaning ground between the two... to me it feels like what I got into photography in the first place, to make some kind of a larger union take place.

Abelardo Morell²⁸

A ideia da *Tent Camera*, surgiu quando Abelardo Morell foi comissionado a fotografar o deserto do *Big Bend National Park*, no Texas.²⁹ Até então o artista não havia explorado fotograficamente as paisagens naturais, ou em outras palavras, a fotografia de paisagem, mas claramente não o fazia de maneira tradicional. Inspirado nos fotógrafos do século 19, como Carleton Watkins, Timothy O'Sullivan e William Henry Jackson³⁰, procurou uma forma de revisitar lugares que de alguma maneira já estavam fixados na memória visual coletiva, para torná-los outra vez interessantes e originais, impulsionando uma nova vontade os observar.³¹

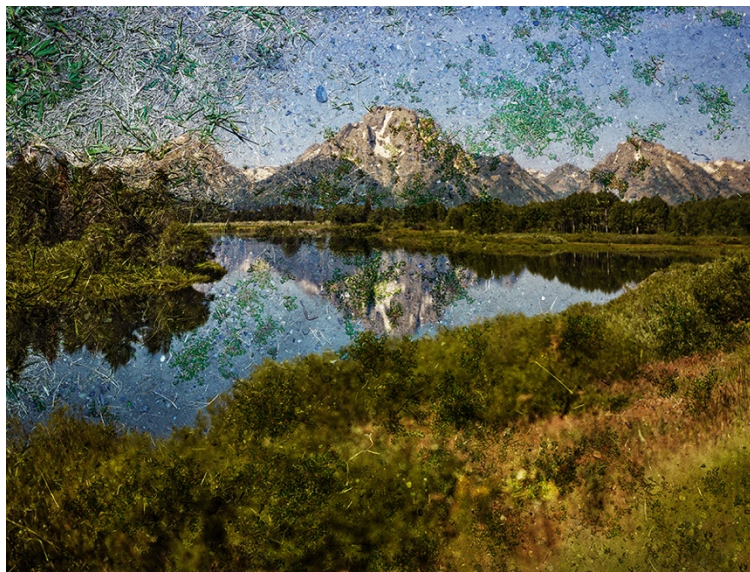


Figura 25: Tent-Camera Image on Ground: View of Mount Moran and the Snake River From Oxbow Bend, Grand Teton National Park, Wyoming, 2011.

Impressão de tinta pigmentada, Jackson Fine Art, Atlanta, Estados Unidos.

Fonte: <http://www.abelardomorell.net/project/tent-camera/>

²⁸ *The Power of Photography to Celebrate* em Youtube National Geographic. Disponível em: <<https://youtu.be/ofB9RRwgOPc>>. Acesso em: setembro, 2019.

²⁹ Abelardo Morell Considers the World Through a Pinhole de Jill Waterman. Disponível em: <www.bhphotovideo.com/explora/photography/features/abelardo-morell-considers-the-world-through-a-pinhole>. Acesso em: abril, 2019.

³⁰ Site oficial de Abelardo Morell. Disponível em: <www.abelardomorell.net/project/tent-camera/>. Acesso em: abril, 2019.

³¹ Ídem 28.

Prévio à criação das câmeras escuras portáteis de pequena escala, existiram versões que poderíamos descrever como uma câmera escura dentro de uma tenda onde o pintor se posicionava no seu interior (figura 26). Inspirados nestes aparelhos e evoluindo o conceito criando para o projeto *Camera Obscura*, Abelardo Morell e seu assistente C.J. Heyliger, visionaram construir uma tenda portátil totalmente vedada à luz, com uma óptica do tipo periscópio³² posicionada no topo desse “quarto portátil”, o transformando numa câmera escura que poderia ser usada em qualquer espaço ao ar livre.



Figura 26: gravura do funcionamento da câmera escura por Dionysius Lardner, em 1855.
Fonte: El Pais.

Inicialmente, foi tratada a hipótese de projetar a imagem provinda do exterior nas paredes da tenda, porém, ao realizar alguns testes in situ, foi percebida a riqueza do solo (terra, rocas, grama ou areia) o qual poderia contribuir significativamente para a criação das imagens, tornando-se assim, o terreno, em um elemento metafórico de extrema importância e protagonismo no projeto *Tent Camera*³³: “*Inside this space I photograph the sandwich of these two outdoor realities meeting on the ground.*”³⁴

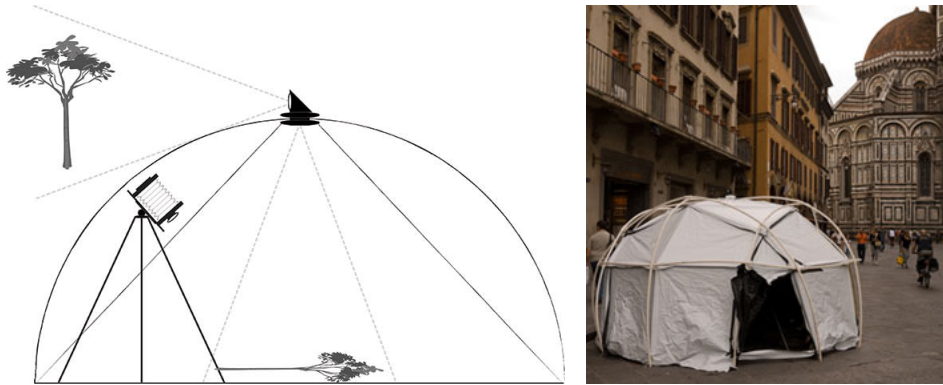
Agora o fotógrafo observa a paisagem que será fotografada, e ao mesmo tempo o solo no qual ela será projetada. Esta simultaneidade ocorre de maneira semelhante no projeto *Camera Obscura*, quando ambos os espaços exterior e interior são observados e

³² O periscópio é uma ótica que utiliza dois espelhos paralelos posicionados a 45º fazendo com que o trajeto da luz tenha uma forma de “Z”. Foi criado para ser utilizado em submarinos, com o objetivo de captar uma imagem numa altura acima à do olho humano.

³³ Ídem 28.

³⁴ Tent Camera Statement por Abelardo Morell. Disponível em: <<http://www.abelardomorell.net/srcHTML/tent-camera-statement.html>>. Acesso em: maio, 2019.

escolhidos detalhadamente. Como se se tratasse de duas fotografias combinadas, ou, numa linguagem fotográfica, uma dupla exposição, no caso do *Tent Camera*, de paisagem e textura.



Figuras 27: Diagrama do projeto da *Tent Camera* e a tenda montada na *Piazza Duomo*, Florence, Italy, 2010. Fonte: http://www.abelardomorell.net/on_location.htm

Morell também explorou a floresta urbana, posicionando a *Tent Camera* sobre as calçadas ou terraços no topo de edifícios (figuras 29 a 30). Reconhecendo o aspecto pictórico das imagens produzidas pela *Tent Camera*, o artista foi à procura de paisagens bucólicas europeias para aproximar ainda mais o seu trabalho às reminiscências das pinturas dos mestres impressionistas.



Figura 28: *Tent-Camera Image on Ground: Two Paths in Monet's Gardens*, Giverny, France, 2015. Impressão de tinta pigmentada, Jackson Fine Art, Atlanta, Estados Unidos. Fonte: <https://www.abelardomorell.net/project/after-monet/>.

Declarado grande admirador da obra de Monet, Morell viajou aos jardins de Giverny, em Rouen, França, durante os verões de 2015 e 2016, onde o pintor realizou alguma de suas mais significativas obras. Utilizando a *Tent Camera*, deu à luz um novo projeto chamando *After Monet*, com releituras fotográficas do universo registrado pelo pintor (figura 28).

Na figura 25 observamos uma representação clássica da paisagem, a imagem é composta por um horizonte rochoso de montanhas com áreas de neve, um rio que se aproxima ao observador rodeado de uma natureza saudável, enquadrado por um céu azul. Sua tonalidade amarela e a pouca presença de neve, nos transporta à uma época do ano cálida, nos situando numa estação de passagem amena, outono ou primavera.

A composição estética da imagem nos remete claramente a uma das fotografias mais conhecidas da história da fotografia de paisagem, o título da mesma confirma que Morell revisitou a terra que Ansel Adams (1902- 1984) registrou em 1942, na fotografia *The Tetons and the Snake River*. Com aspirações estéticas muito diferentes, Morell cria um registro próprio e singular, renovando a representação fotográfica da paisagem com a sobreposição do próprio solo do território. A textura criada pela terra, grama e rochas, além de dotar a imagem de mais informação sobre o entorno registrado, transforma a estética da fotografia, a aproximando da representação pictórica dos impressionistas, que romperam com os padrões estéticos da época, dando prioridade à representação de sensações e sentimentos vivenciados, através do uso de cores mais vivas, traços marcantes e figuras sem contornos nítidos, se libertando da ideia que a arte deveria ser a imitação mais próxima à realidade.



Figura 29: Rooftop View of Manhattan Looking Southwest From 48th Street, 2017.
Impressão de tinta pigmentada, Jackson Fine Art, Atlanta, Estados Unidos.
Fonte: <http://www.abelardomorell.net/project/tent-camera/>.



Figura 30: Ground: View of the Manhattan Bridge on Wood Boards, New York, 2015. Impressão de tinta pigmentada, 76.2 x 57.15 cm. Edwynn Houk Gallery, Nova York, Estados Unidos. Fonte: <http://www.abelardomorell.net/project/tent-camera/>.

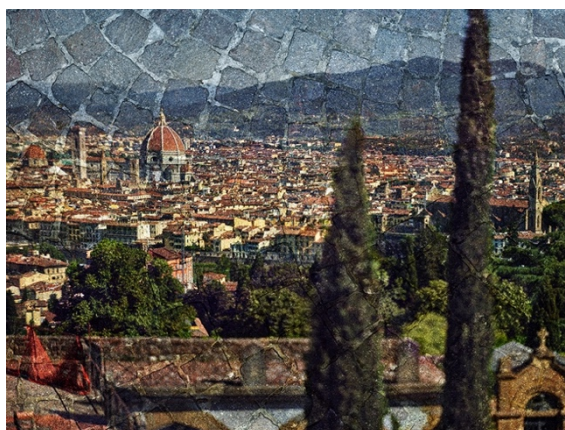


Figura 31: View of Florence from San Miniato al Monte. Italy, 2017. Fonte: <http://www.abelardomorell.net/project/tent-camera/>.

Morell menciona o aspecto místico do ato de observar o entorno dentro da *Tent Camera*, lidando com a luz e o chão, comum a todos os seres humanos.³⁵ A contemplação deste solo pode também ser interpretada como uma homenagem à história que este território possui: Quantas pessoas por aqui passaram? Quais os acontecimentos que tiveram lugar nesta mesma terra? Que reflexões aconteceram observando estes horizontes? Assim, podemos dizer que esta representação valoriza por sobre a estética, o conteúdo revelado pela imagem, tornando a paisagem mais humana e real, ao mesmo tempo que, menos espetacular e inalcançável. Nas palavras de Benjamin (1931):

³⁵ *International Orange: Abelardo Morell, Tent Camera Photographs* de FOR-SITE Foundation. Disponível em: <<https://youtu.be/EV-qwEUCWtw>>. Acesso em: Julho, 2019.

“Hacer las cosas más próximas a nosotros mismos, acercarlas más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier coyuntura por medio de su reproducción. Día a día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen o más bien en la copia”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Animais selvagens correndo sob um exótico horizonte no pôr do sol, montanhas atingíveis somente por alguns corajosos seres humanos, grandiosos destinos num universo natural desconhecido, estas podem ser descrições de imagens comumente encontradas em revistas como a *National Geographic*, e talvez, estejam elas próximas à ideia que muitos visualizariam ao pensar em fotografia de paisagem, natureza em performance sublime. Porém, curiosos e pesquisadores da pintura e da fotografia reconhecerão a diversidade conceitual e a pluralidade do termo paisagem, assim como os múltiplos significados nele contidos.

A elaboração do presente trabalho teve por motivação inicial enriquecer esta capacidade de reconhecimento, pesquisando conceitos mais subjetivos e apresentando exemplos práticos de sua abordagem no campo da fotografia.

Os seres humanos têm por natureza a atividade de produzir imagens. Sobre esta intensa prática da ficção, nós atores, desconhecemos sua importância e significação, que pode ser considerada da ordem do mágico: *“la réalité du monde à laquelle nous croyons si fort ne nous est perceptible qu’à travers un voile d’images”*. (CAUQUELIN, 1989: 96). Dos diversos elementos de interesse ao olho humano, a paisagem destaca-se por sua presença durante toda a história da representação visual da humanidade, sendo ela um elemento de autoidentificação cultural. Anne Cauquelin (1989) a descreve como uma forma retórica, que oferece a elaboração de uma comunicação específica entre imagem e realidade e permite a criação de uma perspectiva equilibrada entre o subjetivo e o natural, motivos pelos quais consideramos relevante investigar esta temática.

Como procedimento metodológico, foi abordada inicialmente a necessidade de dissociar a ideia de paisagem com a de natureza. Aquela se revela como um recorte desta, moldada com a subjetividade e afetividade do observador, construção influenciada pelos fenômenos culturais e pela memória coletiva da sua sociedade. Portanto, podemos concluir que, a paisagem não existe sem uma interpretação do ser humano, enquanto a natureza, pelo contrário, existe em estado puro, sem a presença do humano.

Ao resgatar as variadas definições do termo paisagem, em seus diversos campos de atuação, começando por referências mais técnicas, como definições do dicionário ou a origem semântica do termo, e passando a reflexões teóricas subjetivas, como as de Daniels e Cosgrove (1988), que definem a paisagem como uma forma de representar os simbolismos em torno à uma cultura, foi possível delimitar certos parâmetros na tentativa de compreender este amplo conceito, especificamente quando aplicado no campo das artes contemporâneas.

Apesar da sua pluralidade, foi verificado que a ideia da paisagem está comumente relacionada à observação do espaço e seus elementos, seguida por uma imediata interpretação e percepção (persuadida pelos elementos visíveis e invisíveis presentes no nosso imaginário) (KUSTER, 2009). Nesta construção subjetiva, o nascimento da paisagem se dá especificamente no âmbito artístico, e é nele que encontra a sua significação mais pura (MADERUELO, 2007).

Neste processo de análise foi possível verificar como a paisagem, para além da produção de investigações científicas ou obras de arte, pode também ser vista como uma atividade permanente e natural do ser humano curioso e observador, como aponta Ingold (1993: 155): *“There is a tradition of geographical reaserch (e.g. Gould and White 1974) whitch sets out from the premise that we are all cartographers in our daily life...”*, usando nosso corpo e nossa percepção sensorial, na interpretação permanente do nosso entorno, criando em nossa mente um mapa inteligente, composto de várias imagens. Desta maneira, observamos que esta característica inata da paisagem lhe concede um valor significativo como ferramenta de leitura da história e das transformações da sociedade e dos territórios, urbanos e naturais.

Uma vez compreendida a paisagem como conceito independente na geografia, na literatura e nas artes, partimos para a análise do seu encontro com o campo fotográfico, *“...que trata das criações e produções humanas e valoriza os registos deixados pelo homem como uma experiência sensível do mundo...”* (COELHO, 2009: 12), descrição que poderia ser aplicada, também à própria paisagem.

Para compreender esta conjunção foram apresentadas cinco categorias consideradas de relevância para o processo da presente investigação: documental, industrial, fictícia, subjetiva ou conceitual e pós-fotográfica. Esta análise revelou, a

potencialidade da expressão e comunicação subjetiva do conceito de paisagem quando abordado pelo meio fotográfico. Ao mesmo tempo, permitiu verificar que, apesar de suas origens documentais associadas comumente com a representação exata da natureza, a paisagem evoluiu de maneira enriquecedora através do seu uso metafórico e simbólico, tratando de temáticas pessoais, sociais, políticas, oníricas, entre outras – afirmação que, novamente, também pode ser aplicada à fotografia.

Para analisar objetivamente o uso da paisagem num projeto artístico visual, foram observados dois projetos do fotógrafo Abelardo Morell, o *Camera Obscura* e o *Tent Camera*. O estudo destes projetos mostrou-se enriquecedor, pois gerou a necessidade de investigar o universo das câmeras escuras, examinando a sua história e os seus usos, resultando no descobrimento da sua riqueza metafórica: símbolo fascinante, revelador de misticismos, ilusionismos e da magia da luz, a qual conhecemos por fotografia.

Esta observação permitiu concluir, que o processo de sobreposição da paisagem externa sobre a interna nas imagens do *Camera Obscura*, expõe o universo imaginário do artista dando vida à sua interpretação da percepção do entorno, transformando-a em uma nova realidade que dialoga com o expectador que, por meio da leitura das imagens, ativa suas próprias paisagens internas.

Por outro lado, o desejo de continuar a investigação analisando as imagens do *Tent Camera* tem por motivação a sua contribuição visual significativa, posto que sua estética aproxima o diálogo à produção pictórica dos impressionistas, revisitando questionamentos sobre a representação e o sentido do real, potencializando as diversas interpretações e leituras possíveis, reforçando a ideia de que processo fotográfico é parte significativa da experiência que possui por objetivo a criação. Esta ideia, abre novas indagações que poderiam ser aprofundados em uma pesquisa de continuação.

Nas palavras do próprio Morell, há caminhos mais fáceis para conseguir o mesmo resultado visual, porém, o resultado adquirido através de um processo demorado e dificultoso possui uma conexão com a vida diferente. Este ensinamento, pode ser aplicado para qualquer processo: artístico, literário, performativo ou acadêmico.

BIBLIOGRAFIA

ARLANDIS, Sergio. *Poesía e Internet: los nuevos paradigmas del lector, del autor y del texto*. Em *Nuevas poéticas y redes sociales: Joven poesía española en la era digital*. Coord. por María Remedios Sánchez. P. 81-99. 2018.

BECKETT, Wendy. *Historia De La Pintura. Guia Esencial Para Conocer La Historia Del Arte Occidental*. Blume, 1995.

BENJAMIN, Walter. Pequena historia de la fotografía. 1931. Disponível em: <<http://reflexionsmarginales.com/3.0/wp-content/uploads/2013/03/Pequeña-historia-de-la-fotograf%C3%ADa-por-Walter-Benjamin.pdf>>. Acesso em: 2018.

CAUQUELIN, Anne. *L' invention du paysage*. Librairie Plon, Paris. 1989.

COELHO, Leticia Castilhos. *A Paisagem na Fotografia, os rastros da memória nas imagens*. Em: Grupo de Pesquisa Identidade e Território, UFRGS, 2009. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/gpit/wp-content/uploads/2011/03/castilhos-leticia-a-paisagem-na-fotografia.pdf>>. Acesso em: Dezembro, 2018.

COSTA, Thiago. *Pitoresco, um pensamento de arte. Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 218-236, jan./jun. 2015.

CROUZET, François. *Naissance du paysage industriel. In: Histoire, économie et société*, 1997, 16^e année, n°3. *Environnement et développement économique*. pp. 419-438; Disponível em: < https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_1997_num_16_3_1955 >. Acesso em: 23/02/2019.

FERRAZ, Maíra Kahl. *Origem e Utilizações do Conceito de Paisagem na Geografia e nas Artes*. Instituto de Geociências da Universidade de Campinas (IG-UNICAMP). 2014. Disponível em: < <http://repositorio.unicamp.br> >. Acesso em: Dezembro, 2018.

FREITAS, João P.; DÓRIA Renato P.. *A presença do gênero da paisagem na arte contemporânea*. Horizonte científico, vol. 5, nº 2, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. *La Furia de las Imágenes: Notas sobre la Postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2016.

HAMMOND, John H. *The Camera Obscura – A Chronicle*. Adam Hilger Ltd. Bristol. 1981.

INGOLD, Tim. *The Temporality of the landscape*. 1993. Department of Social Anthropology, University of Manchester.

KUSTER, Hansjorg. *Petite Histoire du Paysage*. (ESSAI). Circé. 2009.

MADERUELO, Javier. *Paisaje y Arte em Pensar el Paisaje 01*, Centro de Arte y Naturaleza (CDAN). Fundación Beulas, Huesca – Abada Editores. 2007.

MADERUELO, Javier. DE ARGILA, María Luisa Martín. *La Construcción Del Paisaje Contemporáneo*. CDAN em colaboração de EXPOZARAGOZA. 2008.

MAIA, Ravena Sena. *A paisagem na fotografia documental contemporânea: Tendências estéticas na obra "Paisagem submersa"*. Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói. 2013. Disponível em: < <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2013/10/A-paisagem-na-fotografia-documental-contemporânea.pdf>>. Acesso em: Dezembro, 2018.

MULLER, Yogan. *Curiosités de l'observation photographique: The Peculiarities of Photographic Observation*. Publicada dentro de *Projets de paysage, n°15, L'Observation et les observatoires du paysage*. 2017. Disponível em: < http://www.projetsdepaysage.fr/curiosit_s_de_l_observation_photographique>. Acesso em: 14/06/2019.

OLLIER, Christiane. *Paysage Cosa Mentale, Le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporanie*. Editions Loco 2013.

POTTER, Alessandro Assunção. *Camera obscura: As paisagens do imaginário de Abelardo Morell*. Universidade Nova de Lisboa, 2016.

RUIZ, Ricardo Espinosa. *Más allá del documento: la fotografía de paisaje urbano como proyecto de investigación*. Inter Conference. 2016.

SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem em Psicologia da paisagem e outros estudos*. LusoSofia: Press. Corvilhã, 2009.

_____. Site oficial de Abelardo Morell. <http://www.abelardomorell.net>

_____. Convenção Europeia da Paisagem, Florença 20.X.2000. Disponível em: <<https://rm.coe.int/16802f3fb7>>. Acesso em: Dezembro, 2018.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Ambrogio Lorenzetti. “Alegoria do bom governo e seus efeitos na cidade e no campo” (1337-40), fresco realizado na *Sala della Pace* (Sala da Paz) também conhecida como a *Sala dei Nove* (Sala dos Nove), 7.7 x 14.4 metros localizado no *Palazzo Pubblico*, Siena.....17
- Figura 2: Ilustração do funcionamento de uma câmera escura, no fundo o Duomo de Florença presente no “Sketchbook on military art, including geometry, fortifications, artillery, mechanics, and pyrotechnics”, Library of Congress. Lessing J. Rosenwald collection, 1363.....18
- Figura 3: Joe Deal, *Untitled view*, Albuquerque, 1973. Impressão em gelatina de prata, 32.4 x 32.2 cm, George Eastman Museum, Rochester, Nova York.25
- Figura 4: Frank Gohlke, *Landscape*, Los Angeles, 1974. Impressão em gelatina de prata, 27.6 x 27.6 cm, Howard Greenberg Gallery, Nova York.25
- Figura 5: Rafael Arno Minkkinen, *Maroon Bells Sunrise*. Aspen, Colorado, 2012. Impressão a jato de tinta de pigmento de arquivo em papel Museo Silver Rag, Luster Surface, 127 x 177.8 cm, Edwynn Houk Gallery, Nova York27
- Figura 6: "Cotton Mill Girl", Lewis Hine, 1908.....29
- Figura 7: "*Gasbehälter*", Bernd e Hilla Becher, 2009. Impressão digital de pigmento em papel fotográfico, 89.9 x 111.8 cm 29
- Figura 8: Yves Marchand e Romain Meffre, *Power Plant*, Muldenstein, Germany, 2007. 150 x 190 cm, tirage ultrachrome. Polka Galerie, Paris, França.30
- Figura 9: LS#3, Beate Gütschow, 1999. Impressão Chromogenic, 116 x 169 cm. The Met, Nova York, Estados Unidos.31
- Figura 10: LS#17, Beate Gütschow, 2003. Impressão Chromogenic, 115.9 x 168.9 cm. Guggenheim Museum, Nova York, Estados Unidos.....31

Figura 11: Museum II, (tríptico) Ilkka Halso, 2005. 140 cm x 300 cm edition 6 70 cm x 150 cm, edition 10	32
Figura 12: Theatre II, Ilkka Halso, 2008. 125 cm x 190 cm edition 6 60 cm x 80 cm, edition 10.....	32
Figura 13: Caminhante sobre o mar de névoa, Caspar David Friedrich, 1817-1818. Tinta a óleo, tela. 94,8 cm x 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha.	34
Figura 14: Der Wanderer 3 (o andarilho), Elina Brotherus, 2003. Fotografia colorida em papel laminado em alumínio anodizado, 105 x 133 cm. gb agency, Paris, França.	35
Figura 15: Der Wanderer 5 (o andarilho), Elina Brotherus, 2003. Fotografia colorida em papel laminado em alumínio anodizado, 105 x 136 cm. gb agency, Paris, França.	35
Figuras 16: A New American Picture, Doug Ricard. Imagens do livro homônimo, 25.7 x 2 x 32.5 cm, 144 páginas, Aperture, 2012.	37
Figuras 17: The Agarophobic Traveller.....	37
Figura 18: Pascal Piron, <i>Truth be told</i> , 2013.....	38
Figura 19: Light Bulb, Abelardo Morell, 1991. Impressão em gelatina de prata, 45.5 x 56.5 cm. MoMA. Nova York, Estados Unidos.	41
Figura 20: Primeira imagem de <i>Camera Obscura</i> "Houses Across the Street in Our Living room", 1991. Impressão em gelatina de prata, 45.4 x 57.1 cm. MoMA, Nova York, Estados Unidos	45
Figura 21: "Times Square in Hotel Room" de <i>Camera Obscura</i> , 1997. Impressão de tinta pigmentada, 11 x 13 3/4 polegadas, Aperture	46
Figura 22: "View in Gallery with Hopper Painting, Whitney Museum" de <i>Camera Obscura</i> , 2003. Impressão em gelatina de prata, 46 x 57.2 cm. Whitney Museum of American Art, Nova York, Estados Unidos	46

Figura 23: "View of the Brooklyn Bridge in Bedroom" de <i>Camera Obscura</i> , 2009. Impressão a jato de tinta, 79 × 101.6 cm, Edwynn Houk Gallery, Nova York, Estados Unidos	46
Figura 24: "5:04 am Sunrise Over the Atlantic Ocean. Rockport, Massachusetts, June 17th, 2009". Impressão de tinta pigmentada, Jackson Fine Art, Atlanta, Estados Unidos.....	48
Figura 25: Tent-Camera Image on Ground: View of Mount Moran and the Snake River	52
Figura 26: gravura do funcionamento da câmera escura por Dionysius Lardner, 1855..	53
Figuras 27: Diagrama do projeto da <i>Tent Camera</i> e a tenda montada na <i>Piazza Duomo</i> , Florence, Italy, 2010	54
Figura 28: Tent-Camera Image on Ground: Two Paths in Monet's Gardens, Giverny, France, 2015. Impressão de tinta pigmentada, Jackson Fine Art, Atlanta, Estados Unidos.	54
Figura 29: Rooftop View of Manhattan Looking Southwest From 48th Street, 2017. Impressão de tinta pigmentada, Jackson Fine Art, Atlanta, Estados Unidos	55
Figura 30: Ground: View of the Manhattan Bridge on Wood Boards, New York, 2015. Impressão de tinta pigmentada, 76.2 x 57.15 cm. Edwynn Houk Gallery, Nova York, Estados Unidos.....	56
Figura 31: View of Florence from San Miniato al Monte. Italy, 2017.....	56